



HAL
open science

Dieu et le sens de la vie dans la chanson contemporaine : Georges Brassens et Jacques Brel

Monique Watrin

► **To cite this version:**

Monique Watrin. Dieu et le sens de la vie dans la chanson contemporaine : Georges Brassens et Jacques Brel. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paul Verlaine - Metz, 1979. Français. NNT : 1979METZ013L . tel-01775627

HAL Id: tel-01775627

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01775627>

Submitted on 24 Apr 2018

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.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITÉ DE METZ
U.E.R. DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
CENTRE DE RECHERCHES LITTÉRAURE ET SPIRITUALITÉ

— 1979 —

Monique WATRIN

Dieu et le Sens de la Vie
dans la Chanson Contemporaine

Georges BRASSENS

Jacques BREL

THESE

présentée

en vue de l'obtention du

Doctorat de Troisième Cycle

sous la direction de

M. FLORKOWSKI

Professeur à l'Université de Metz

I N T R O D U C T I O N

Il peut paraître étrange de consacrer un doctorat de Lettres à la chanson contemporaine. Mais, comme l'a si joliment dit Claude Roy : "Aimer la poésie populaire, ce n'est pas retomber en enfance, c'est remonter en humanité. L'homme est cet animal qui ne s'accepte pas tel qu'il est" (1). La mission du "trobador" (2) est, précisément, de trouver les mots et de composer les mélodies qui exprimeront des thèmes éternels, pour que chacun, en l'écoutant, puisse y reconnaître ses aspirations et, par la magie de l'art, durant un court instant, devenir poète à son tour.

Sans aller jusqu'à prétendre que, "de nos jours (...) l'influence de la chanson est plus grande qu'un traité de philosophie" (3), il nous semble cependant que les questions métaphysiques, désertant quelque peu la "Philosophie" - beaucoup plus fascinée par les Sciences Humaines que par la recherche du sens de la vie - se sont réfugiées dans le poème chanté. Les jeunes générations ne s'y trompent pas et il faut avoir ressenti l'atmosphère bien particulière qui baigne un récital, vécu l'espèce de communion fraternelle autour du célébrant-chanteur, pour comprendre ce que signifie la qualité du silence et de la ferveur qui s'y vivent.

L'objet de notre thèse est, ainsi, défini : nous nous efforcerons de démontrer, à travers l'oeuvre de Georges Brassens et celle de Jacques Brel, qu'à une époque où "la notion de Dieu" est devenue une question "à option" dans le programme des

(1) Claude Roy, Trésor de la Poésie populaire, Seghers, 1967, p. 25.

(2) Le mot "Troubadour" vient de l'ancien provençal "trobador", trouveur, de "trobar", trouver, composer.

(3) Jacques Charpentreau, Georges Brassens et la poésie quotidienne de la chanson, Cerf, 1960, p. 49.

Classes Terminales, où le sens de l'existence est battu en brèche par le structuralisme, il s'est produit une sorte de "récupération" sauvage de ces thèmes par la chanson poétique contemporaine. Paradoxalement, c'est elle qui reprend à son compte la question essentielle de la Philosophie, si clairement formulée par Kant : "Que sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ?"

A sa manière et sans prétention, "oiseau mouche perché sur le grand mur du son" (1), elle se bat contre l'affirmation qu'"à tous ceux qui posent encore des questions sur ce qu'est l'homme en son essence (...), on ne peut qu'opposer un rire philosophique" (2).

Pourquoi notre choix s'est-il porté sur Brassens et sur Brel ? Tout simplement parce que ces deux auteurs-compositeurs-interprètes nous paraissent les plus représentatifs de ce que nous venons d'écrire (3). En s'interrogeant eux-mêmes, ils nous provoquent à la réflexion :

*J'ai beau m'dir' que rien n'est éternel,
J'peux pas trouver ça tout naturel*

chante le premier (4). Et le second :

*Mais pourquoi moi ? Pourquoi maintenant ?
Pourquoi déjà ? Et où aller ?* (5)

-
- (1) Claude Nougaro, La Chanson (Michel Giroud, Claude Nougaro, Seghers, Poésie et chansons, 1975, p. 77).
 - (2) Michel Foucault, Les mots et les choses, Gallimard, 1966, pp. 353-354.
 - (3) Nous avons également songé à Léo Ferré, mais il faut reconnaître qu'il devient de plus en plus ésotérique et que le lien entre le personnage et l'oeuvre est, malheureusement, de moins en moins évident.
 - (4) Brassens, Le Fossoyeur (1952, disque 1).
 - (5) Brel, J'arrive (1968, Barclay 4).

9
Au cours de notre recherche, nous nous sommes aperçue que la personnalité des deux chanteurs les entraînait à se poser la question de "Dieu" et celle du "sens de la vie" par l'intermédiaire d'un thème privilégié, différent pour chacun d'eux. Il nous a donc paru logique de développer celui de la mort chez Brassens, celui de l'amour chez Brel.

Notre travail pourra paraître déséquilibré : pourquoi, en effet, consacrer une place si minime à l'oeuvre de Brassens, alors que celle de Brel occupe la majeure partie de cette thèse ? Nous avons agi intentionnellement : le poète Sétois nous sera, en quelque sorte, une Ouverture de choix avant l'audition de la grande Symphonie brélienne.

Davantage connu, imprégné d'une riche culture poétique, maniant les termes avec justesse et précision, Brassens utilise une foule de mots "religieux". Mais les questions que posent ses chansons, en particulier lorsqu'il parle de la mort, sont davantage, nous semble-t-il, celles d'un MORALISTE ; l'éternité lui conviendrait si elle s'ajustait à ses désirs.

Brel, au contraire, passé sa vie à ajuster ses désirs à l'éternité qui frémit en lui. Moins "connu" que Brassens, il est davantage "écouté". A partir d'une culture sans doute plus restreinte, d'un vocabulaire religieux au registre moins étendu, et bien qu'il s'en défende, sa démarche est celle d'un METAPHYSICIEN.

Loin de nous l'idée de porter un jugement de valeur, à plus forte raison un jugement moral, sur ces troubadours contemporains dont nous ne saurions dire auquel des deux va notre préférence, tant l'un et l'autre comblent notre amour du poème chanté. Mais l'oeuvre brélienne nous permettant de pousser plus avant notre investigation, il est normal que nous ayons largement privilégié son approche.

La recherche d'une méthode de travail nous a occasionné des difficultés qui tiennent à la nature même des matériaux employés : l'univers de la chanson est, en effet, un univers particulier qui, loin d'être clos par la signification des mots, se prolonge dans la musique, dont la présence est indispensable pour permettre aux images et aux symboles-clés de pénétrer dans la mémoire et, surtout, dans le cœur de l'auditeur. Sans elle, que resterait-il de ce cri fugace ? :

La chanson, celle qui a la vie brève
A peine a-t-elle fait la
la la qu'elle n'est plus là
La chanson (1)...

Nous savons, certes, que "l'analyse détruit cette espèce de charme, d'équilibre subtil entre les paroles et les notes, où l'interprétation fugitive joue un rôle qui n'est pas négligeable" (2), mais nous savons également que personne n'a su encore définir une méthode pour l'étude du langage original de cet "art de synthèse" (3) entre le texte et la mélodie.

Soit / Nous serons, par conséquent, obligée, faute de mieux, d'utiliser l'outil analytique, mais d'une façon beaucoup plus souple que dans l'explication d'un texte. Une chanson ne se dis-
sèque pas, elle s'éprouve de l'intérieur. Nous ne la saisissons pas, c'est elle qui nous empoigne. Ainsi, notre étude sera plus globale qu'analytique. Le rêve, l'imagination, le vagabondage autour des mots et des lignes mélodiques viendront parfois la soutenir, de peur qu'une trop grande rigueur ne tue cela même que nous voudrions voir vivre.

-
- (1) Claude Nougaro, La Chanson (Michel Giroud, Claude Nougaro, Seghers, Poésie et chansons, 1974, p. 77).
- (2) France Vernillat et Jacques Charpentreau, La chanson française, P.U.F. (Que sais-je ?), 1971, p. 119.
- (3) Ibid.

A ces difficultés d'ordre général se sont ajoutées des difficultés venant des particularités propres à chaque compositeur. Il nous est nécessaire d'expliquer celles-ci pour comprendre celles-là.

Les chansons de Brassens sont très élaborées ; la musique, qui paraît inexistante, est, en fait, subtile. Elle épouse les paroles à la perfection, si bien que le simple support de la guitare (auquel s'ajoute, parfois, celui de la contrebasse) est suffisant pour créer l'atmosphère poétique. Malgré cela - et bien qu'en ce cas il leur manque quelque chose d'essentiel - les textes de Brassens "passent" très bien lorsqu'ils sont lus sans le support de la mélodie. Une émission de France Culture, intitulée : "Brassens, l'amour de la musique et de la langue française", l'a démontré avec brio (1). Le poète avoue lui-même "j'écris d'abord un vers comme s'il ne devait pas y avoir de musique" (2).

De plus, il n'y a pas d'évolution perceptible à l'intérieur des thèmes de Brassens. Chaque chanson forme un tout. La méthode d'analyse telle que nous l'avons définie nous semble convenir parfaitement, et l'étude chronologique ne servira guère qu'à nous laisser entrevoir les différents aspects d'une même pensée.

Chez Brel, par contre, les paroles ne sont guère significatives en dehors du support musical, aussi percutant et romantique que celui de Brassens est discret et classique. L'univers brélien passe d'abord par ce qu'Edgar Morin appelle notre "ubris", c'est-à-dire par une psycho-affectivité pouvant aller jusqu'à la démesure (3). Dans ces conditions, l'analyse s'avère beaucoup plus difficile, puisqu'il lui manque l'armature de

(1) Emission de Philippe Nemo, 17 et 19 février 1979, Archives O.R.T.F.

(2) Brassens à André Sève (André Sève interroge Georges Brassens Le Centurion, "les interviews", 1975, p. 37).

(3) Cf. Edgar Morin - Le paradigme perdu : la nature humaine, Seuil, Paris, 1973, p. 122 sq.

l'orchestration sans laquelle elle demeure boîteuse. Ses résultats peuvent paraître plus pauvres : nous aimerions, cependant, que le lecteur dépasse nos "commentaires" pour "écouter" l'oeuvre qui lui apparaîtra tout autre.

La pensée de Brel, enfin, contrairement à celle de Brassens, est une pensée en constante évolution. Chaque chanson est un mouvement, qui prend appui sur le passé pour mieux se projeter vers l'avenir. Nous avons dû en tenir compte et, dans le contexte d'une indispensable chronologie, établir des "périodes" dont les dates se chevauchent parfois, tout comme s'entrecroisent les thèmes. En conséquence, notre analyse s'insèrera dans un ensemble beaucoup plus flou et beaucoup moins structuré que celui du poète sétois.

GEORGES BRASSENS

Né à Sète en 1921.

Prix de l'Académie Charles Cros en 1954.
Grand prix de poésie de l'Académie française en 1967.

"SI J'ETAIS UN PHILOSOPHE, JE PHILOSOPHERAIS. JE SUIS UN FAISEUR DE CHANSONS JE CHANTE. LA-DEDANS PASSENT DES IDEES, C'EST SUR. NI MA PETITE PHILOSOPHIE NI MA MORALE NE M'APPARTIENNENT, D'AILLEUR ELLES SONT A TOUT LE MONDE".

Brassens

CHAPITRE I

LA MORT OU LE DESTIN DE L'HOMME

"CAR BONHOMME VA MOURIR
DE MORT NATURELLE".

"La mort est un personnage important dans mes chansons"

BRASSENS (1)

S'il est une constante dans l'oeuvre de Brassens, c'est sans contredit sa hantise de la mort. Elle apparaît dès le premier disque (2) et imprègne la plus grande partie de ses chansons. En effet, non seulement le compositeur Sêtois en consacre douze à ce seul thème, mais on n'en relève pas moins de cinquante et une tournant plus ou moins autour de lui. Ajoutons à cela cinq poèmes qu'il a mis en musique ("Le Petit Cheval", de Paul Fort ; "Ballade des dames du temps jadis", de François Villon ; "Il n'y a pas d'amour heureux", de Louis Aragon ; "Le verger du roi Louis", de Théodore de Banville ; "Pensée des morts", de Lamartine) et trois textes de Paul Fort qu'il a choisis de réciter ("L'enterrement de Verlaine" ; "Germaine Tourangelle" ; "A Mireille dit petit verglas").

Par ailleurs, à Georges Lafaye qui lui demandait : "J'aimerais connaître tes chansons préférées", Brassens - parmi les quinze dont il disait ne pouvoir se passer - en énumérait sept sur la mort : le Fossoyeur - Pauvre Martin - Le Testament - Oncle Archibald - Le Vieux Léon - Bonhomme et Les Funérailles d'antan (3).

Dès lors, on comprend sans peine que l'on ait pu par-

(1) Radioscopie de Jacques Chancel avec Georges Brassens, 30.11.1971, Archives I.N.A.

(2) Alors qu'elle ne fera son apparition que dans le troisième disque de Jacques Brel, quatre ans après qu'il ait débuté.

(3) Propos sur le métier, entretien de Georges Brassens avec Georges Lafaye, Disque Philips : "Dix ans de Brassens", 1963, P 77 210 L.

ler de l'obsession de la mort chez Brassens : obsession tournant à l'angoisse, même lorsqu'il l'exorcise à l'aide d'humour, de raillerie, de pirouettes ou de gauloiseries.

Puisque c'est à partir de ce qu'il appelle lui-même "la plus terrible réalité" (1) qu'il se pose des questions métaphysiques, en particulier celle du sens de la vie et celle de l'existence de Dieu, il est logique que nous esquissons un commentaire des chansons ayant directement la mort pour thème.

Auparavant, arrêtons-nous un instant à l'extraordinaire étendue du vocabulaire qu'il emploie pour la dire (2).

A eux seuls, ces mots suffiraient à justifier la remarque d'Alphonse Bonnafé : "La mort retient constamment son attention, peut-être faut-il dire qu'elle le hante et le fascine" (3).

-
- (1) André SEVE interroge Georges Brassens, *Toute une vie pour la chanson*, Le Centurion, 1975, p. 113. Comme nous ferons souvent référence à ce livre, nous nous contenterons désormais de le signaler ainsi : "Brassens à André SEVE", op. cit., p.... De plus, presque tous les ouvrages que nous citerons ayant été édités à Paris, nous ne mentionnerons leur lieu d'édition que dans les autres cas.
- (2) Notre propos n'est pas de faire une analyse de contenu. Nous pensons que la seule lecture de cette énumération, si nous en prenons le temps, nous stupéfiera et nous sera profitable pour entrer ensuite dans l'oeuvre proprement dite. Par ailleurs la chanson, pour Brassens, est l'art de "faire une petite fête avec les mots", même si ceux-là expriment des réalités qui n'ont rien de réjouissant !" (Cf André Sève, op. cit., p. 66).
- (3) Alphonse Bonnafé, *Georges Brassens, Collection Poésies et Chansons*, Edition refondue et augmentée, Seghers, 1976, p. 27.

I - LE VOCABULAIRE (1).

1) Synonymes.

- LA MORT :

Dernière heure - dernier soupir - dernier sommeil -
trépas - arrêt de mort - bouillon de onze heures - le temps qui
a levé le camp.

Sa majesté la Mort - la Camarde - la Faucheuse.

- MOURIR :

Avoir vécu - être emporté - cesser de vivre - quitter
la vie - partir pour l'autre monde - succomber - périr - pas-
ser - trépasser - s'en aller - expirer - dormir sous la terre -
dormir sous le temps - casser sa pipe - rendre le dernier sou-
pir - rendre l'âme à Dieu.

Faire son trou au fond des cieux - prendre la clé des
cieux - prendre un linceul pour costume.

- LE (ou les) MORT (s) :

Défunt - dépouille - corps - macchabées - trépassés -
cendres - restes mortels - disparus - passés de vie à trépas.

2) Mots que nous avons regroupés par association
(contiguïté, ressemblance ou contraste) :

Testament - faire part - nécrologue.

Enterrer - porter le deuil - exhumer.

(1) Tous ces mots sont, évidemment, dispersés à travers l'oeuvre du poète !

Enterrement - funérailles - obsèques - pompes funèbres - levée du corps.

Cercueil - bière - quatre planches - boîte à dominos - chapelle ardente.

Corbillard - croque mort - cordons du poêle - marche funèbre - pleureuses - fossoyeurs.

Enfants de chœur - curé - goupillon - eau bénite - musique d'orgue - chants liturgiques.

Gerbe - couronne - chrysanthème - immortelles - myosotis - fleurs en pierre - croix - cyprès.

Cimetière - nécropole - charnier - champ de navets - Père Lachaise - Charnier des Innocents.

Tombe - trou - tombeau - sépulcre - caveau - concession - pierre tombale - tertre - dernière demeure - monument - mausolée - Panthéon.

Ici-gît - De profundis - Regrets éternels - Forget me not - Vergiss mein nicht.

3) Mots - _reflets_ de l'imagerie populaire.

Faux - osselets - ossements - tibias - crâne - squelette - suaire - drap blanc - linceul - feux follets - danse macabre.

4) Mots désignant l'au-delà.

a) Royaume des ombres - génies - Enfers - Caron - les dieux.

b) Autre monde - au-delà - fantômes - revenants - le Grand Manitou.

c) Damnés - le diable - Satan.

d) La-haut - cieux - firmament - paradis - céleste Empire - Eternité - La Jérusalem - âme-viatique - fin du

monde - ressusciter - Jéhovah-Dieu - le Bon Dieu - Seigneur -
Le Christ Jésus.

5) Expressions transformées.

Contes à mourir debout - Empêcheurs d'enterrer en rond.

9
Cette première approche donne déjà une idée de la culture du poète.

II - LE THEME DE LA MORT.

LE FOSSOYEUR - 1952 - (1).

"Pour la première fois, écrit René Fallet, au music-hall la Camarde !" (2). Ce fossoyeur, frère de celui d'Hamlet, inaugure ce que l'on pourrait appeler le "cycle de la mort". Pour nous faire partager son inquiétude, Brassens a choisi de mettre en scène un homme que son métier oblige, jour après jour, à une confrontation dramatique.

(1) Dans nos commentaires, nous ferons fréquemment des rapprochements entre ce que chante Brassens et ce qu'il dit.

(2) René Fallet, Brassens, Denoël, 1972, p. 54.

L'absurdité transparait au début même de la chanson, puisque la vie du fossoyeur est liée à la mort de celui qu'il enterre ! :

*Mais si l'on ne mourait plus
J'crèv'rais d'faïm sur mon talus...
J'suis un pauvre fossoyeur*

Cette situation ne peut être dépassée que si l'on arrive à prendre une certaine distance par rapport à son objet. En introduisant un quatrain tragi-comique, Brassens ne libère pas le héros de sa tristesse, il fait mieux : il nous libère nous-mêmes de l'inquiétude que le fossoyeur aurait pu nous communiquer :

*Et plus j'lâch' la bride à mon émoi
Et plus les copains s'amus'nt de moi
Y'm'dis'nt : "Mon vieux par moment
T'as un'figur' d'enterr'ment".*

Dans cette chanson très élaborée (1), où chaque mot a son poids, chaque note sa gravité (2), nous rencontrons deux idées que Brassens reprendra et développera sous des formes variées dans les oeuvres suivantes :

1) La mort est "la plus terrible" réalité.

Sa présence empêche l'homme d'être heureux. Il ressent au fond de lui l'ambiguïté propre à l'état d'un être qui, de

(1) "Mes chansons (...) sont travaillées (...). Quand je livre une chanson, je l'ai fignolée"... - Brassens à André Sève, op. cit., p. 64.

(2) "Je donne autant d'importance à la musique qu'au texte, seulement personne ne s'en aperçoit. La musique est indispensable. Mais il faut qu'on l'oublie, qu'elle soit comme de la musique de film, qu'elle ne prenne pas le pas sur les paroles". Rapporté par Angèle Guller, le 9e Art, la chanson française contemporaine, Vokaer, Bruxelles, 1978, p. 82.

toutes ses forces, aspire à vivre et sait cependant qu'il doit mourir :

*J'ai beau m'dir' que rien n'est éternel
J'peux pas trouver ça tout naturel
Et jamais je ne parviens
A prendre la mort comme elle vient.*

"Je n'aime pas la mort", explique le poète. "Je le dis assez nettement dans le Fossoyeur (...). Mais elle vient, elle est là partout, c'est une des réalités de l'existence humaine (...). Et j'essaie de faire prendre cette réalité là - c'est la plus terrible - avec le sourire" (1).

pour le pb. 9
2) La mort met en cause l'existence de Dieu.

"Je ne maintiendrai jamais : Dieu n'existe pas. Tout ce que je peux dire c'est que je n'en sais rien. J'ai oscillé dans ma vie (...) entre une négation très forte et une forte envie de croire" (2).

Le dernier couplet du Fossoyeur est une sorte d'illustration de cette confidence ; le vivant s'adresse au mort comme à un intermédiaire possible entre sa "négation" et son "envie de croire" :

*Si du fond d'la terre on voit l'bon Dieu
Dis-lui l'mal que m'a coûté
La dernière pelletée... (3)*

(1) Brassens à André Sève, op. cit., p. 113.

(2) Ibid., p. 120.

(3) Nous soulignons intentionnellement ces mots.

PAUVRE MARTIN - 1953 -

Pauvre Martin est le frère du fossoyeur. Christian Hermelin n'hésite pas à les comparer à "des héros qui luttent avec dignité tels des personnages de tragédie contre le destin implacable qui les guette" (1).

Tous deux, en effet, épuisent leur vie dans un travail qui ne leur laisse aucun répit. Mais, alors que Brassens évoquait brièvement la fatigue du premier, qui "gagnait" son "pain sur le dos des morts" - donnant plus d'importance à ses sentiments qu'à sa situation de "pauvre" -, il insiste sur la dure condition du second qui s'en va "trimer aux champs", celui "des autres" par surcroît :

Toujours bêchant, toujours bêchant...

A l'angoisse du Fossoyeur a succédé la résignation. Pauvre Martin est, en quelque sorte, au delà de la révolte et du désespoir, comme s'il avait compris qu'il lui était impossible d'échapper à son destin et de changer la nature des choses (2). Cette résignation n'est pas exempte de grandeur. Brassens nous dépeint l'héroïsme du paysan qui travaille :

(1) Christian Hermelin, Ces chanteurs que l'on dit poètes, L'Ecole, 1970, pp. 73-74.

(2) Nous ne pouvons nous empêcher de songer à la finale d'une des "Petites fables" de Kafka où la souris s'est aperçue que le monde devenait de plus en plus étroit : "...Me voici déjà dans la dernière pièce, et j'aperçois là-bas le piège dans lequel je vais tomber. - Tu n'as qu'à changer de direction, dit le chat en la dévorant". R. Marie Albérès, Kafka, Editions universitaires, 1967, p. 75.

*Avec, à la lèvre un doux chant
Avec, à l'âme un grand courage
(...)
Sans laisser voir sur son visage
Ni l'air jaloux, ni l'air méchant...*

Mais le poète n'a développé cette attitude de soumission à l'égard de la vie que pour souligner l'attitude, identique, de soumission à l'égard de la mort, dont il fait le dernier acte d'un drame de chaque instant :

*Et quand la mort lui a fait signe
De labourer son dernier champ
Il creusa lui-même sa tombe
En faisant vite, en se cachant
(...)
Et s'y étendit sans rien dire...*

Brassens, en terminant, exprime sa compassion pour qui a troqué un temps de lutte contre une éternité de repos :

*Pauvre Martin, pauvre misère
Dors sous la terre, dors sous le temps !*

"Je ne comprends pas déjà comment on est sur la terre, alors une vie éternelle ! Ce n'est pas la peine de discuter, c'est instinctif, je ne peux pas y croire" (1).

(1) Brassens à André Sève, op. cit., p. 114.

LE TESTAMENT - 1955 -

Ecrit en une suite de huitains d'octosyllabes, avec des accents tantôt sérieux, tantôt ironiques, qui mettent en évidence le thème de la fuite du temps, ce "Testament" n'est pas sans rappeler, par la forme et par le fond, celui de François Villon dont il pourrait illustrer un vers :

Car à la mort tout s'assouvit (1)

Dieu apparaît dès le début de la chanson. Un dieu à la fois inquiétant et familier. Sa mission est d'envoyer "là-haut" un être auquel suffisent les joies de la terre :

*Je serai triste comme un saule
Quand le dieu qui partout me suit
Me dira, la main sur l'épaule,
"Va-t'en voir là-haut si j'y suis".
Alors, du ciel et de la terre (2)
Il me faudra faire mon deuil...*

De même que la vie et la mort s'opposent, ainsi l'ici-bas et l'au-delà : d'un côté, la clarté, la joie ; de l'autre, l'absence de petits plaisirs qui donnent du charme à l'existence, mais surtout (même si le poète semble faire peu de cas de la fidélité de la femme) l'absence d'amour, le grand bonheur de la vie. D'où le désir d'éprouver une dernière fois ce sentiment :

(1) Villon, Le Testament, XXVIII, Poésies complètes, Livre de Poche 1216, Gallimard, 1964, p. 60.

(2) On aura remarqué que, pour le poète, le "ciel" fait partie de l'ici-bas.

qu'en
conclure ?

*Encore un'fois dire : "Je t'aime"...
Encore un'fois perdre le nord
En effeuillant le chrysanthème
Qui'est la marguerite des morts.*

Pour toutes ces raisons, la mort est un mal. On rechigne à se mettre à son école. C'est la comparaison très poétique qu'emploie Brassens pour dire son désir de flâner le plus longtemps possible sur la terre :

*S'il faut aller au cimetière,
J'prendrai le chemin le plus long,
J'ferai la tombe buissonnière,
J'quitterai la vie à reculons...
(...)
Je veux partir pour l'autre monde
Par le chemin des écoliers.*

Sous les plaisanteries d'un homme qui, contrairement à Villon, ne croit guère en un au-delà, se dissimule une tristesse que Brassens trouve, par contre, scandaleuse lorsqu'elle surgit chez le croyant. Il le disait à son ami, le "Frère André" : "Permetts-moi de te dire que la peur de la mort chez tes chrétiens, ça prouverait que vous, les curés, vous n'avez pas bien fait votre boulot. Si c'est le départ vers le Bon Dieu, si c'est un nouveau genre de vie, et du super, vos fidèles ne devraient tout de même pas être si tristes. J'aime la vie, tu sais..." (ici s'insère le quatrain de la "tombe buissonnière", cité plus haut)... "mais j'ai toujours accepté la vie telle qu'elle est. Et elle va vers la mort..." (1).

Alors autant être beau joueur ! :

J'aurai plus jamais mal aux dents

plaisante Brassens. Et il ajoute, dans une chute semblable à celle de la chanson précédente, pour signifier, une fois enco-

(1) Brassens à André Sève, op. cit., p. 113.

re, que la mort est le destin de l'homme :

*Me v'la dans la fosse commune
La fosse commune du temps.*

Que nous lègue Brassens dans ce Testament ? Un immense amour de la vie, un regret étonné de devoir la quitter si vite et une interrogation qui nous concerne tous :

*Est-il encore debout le chêne
Ou le sapin de mon cercueil ? (1)*

Ces vers saisissants nous rappellent le portrait de la petite fille-poète, qu'il avait brossé l'année précédente :

*Quand elle entend quelqu'un dire à la cantonade
Je sais que mon cercueil n'est déjà plus un arbre,
Elle lui défend de mourir. (2)*

(1) On comparera ce distique avec celui de Jacques Brel :
La mort m'attend aux dernières feuilles
De l'arbre qui fera mon cercueil (La Mort - 1959).

(2) Cité dans : Georges Brassens et la poésie quotidienne de la chanson, Jacques Charpentreau, Cerf, 1960, p. 106.

BONHOMME - 1956 -

Musique
Brassens nous livre, avec Bonhomme, une de ses oeuvres les plus réussies, tant au point de vue des paroles (où les mots "mort" et "mourir", revenant à douze reprises comme un douloureux leitmotiv, finissent par rendre sensible la présence de "la plus terrible réalité") qu'au point de vue de la musique (dans laquelle un extraordinaire décalage de rythme entre le chant et l'accompagnement accentue la tristesse du récit) (1).

Toute la composition du poème vient buter sur le refrain obsédant, qui décrit ce que Heidegger appelle notre "ETRE-POUR-LA-MORT" (2) :

*Car Bonhomme va mourir
De mort naturelle.*

Cette chanson sur la misère, la solitude, le déchirement de devoir se quitter quand on est vieux et qu'on a passé toute une vie l'un près de l'autre (3), s'inscrit dans un paysage désolé. A travers la "forêt blême" qui, jadis, fut témoin de ses rêves de bonheur, la "pauvre vieille de somme" accomplit, dans la détresse, comme pour conjurer l'affreuse réalité, un ultime acte d'amour :

(1) Nous savons que Brassens, influencé par la musique de jazz qu'il préfère à toute autre, chante la plupart de ses oeuvres avec un très léger décalage (voulu) de rythme. Mais, dans "Bonhomme", ce décalage est trop accentué pour ne pas signifier autre chose.

(2) Heidegger, L'Être et le temps, Gallimard, 1964.

(3) Comparer avec "Les Vieux", de Brel (1964).

*(...) ramasser du bois mort
Pour chauffer Bonhomme
Bonhomme qui va mourir ...*

A partir de cet humble geste, Brassens va nous "sug-
gérer" (1) deux idées :

1) L'amour n'est pas l'apanage de la beauté ou de la
jeunesse.

Le compositeur a remplacé l'image traditionnelle et
poétique d'une femme morte :

"En sa belle jeunesse, en sa première fleur" (2),
par l'image pathétique d'un vieil homme "célébré" par une vieil-
le femme dont il est demeuré tout l'univers et que bouleverse
la pensée :

*De celui qu'elle aime
Qu'elle aime et qui va mourir...*

2) Par le fait même qu'il a triomphé des apparences,
l'amour défie le temps...

... aussi bien le temps présent, contre lequel se bat l'héroï-
ne :

*Rien n'arrêtera le cours
De la vieille qui moissonne
Le bois mort de ses doigts gourds...*

que le temps passé, dont la "sombre voix" vient :

*Montant du plus profond d'elle
Lui rappeler que parfois
Il fut infidèle*

(1) "Je préfère suggérer les choses que de les dire" : Brassens
à Philippe Nemo, France Culture, 17.2.1979, Archives de
l'O.R.T.F.

(2) Ronsard, Amours de Marie, II, 4., Poésie, Gallimard, 1974,
p. 250.

et que le temps à venir, qu'elle nie en rejetant de toutes ses pauvres forces "cette voix de malheur" :

*Qui dit : "Quand tu rentreras
Chez toi tout à l'heure
Bonhomme sera déjà mort..."*

Ainsi, par le truchement du temps, c'est bien la mort qui est mise en échec, et l'acte de ramasser du bois "mort" prend une dimension symbolique.

Un an plus tard, Brassens chantera :

*Pauvre amour tiens bon la barre
Le temps va passer par là ... (1).*

Dans l'oeuvre de 1956, l'amour a triomphé de l'épreuve du temps, malgré l'impossibilité de retenir le souffle de :

*Bonhomme qui va mourir
De mort naturelle.*

(1) Les Lilas (1957, disque 4).

ONCLE ARCHIBALD - 1957 -

Nous retrouvons, dans "Oncle Archibald", l'allégorie des danses macabres du XVe siècle. La mort est personnifiée. Elle devient "Sa Majesté la Mort", accompagnée des attributs classiques : le "squelette", le "linceul" et la "longue faux".

"Il faut s'apprivoiser à la mort" (1). Brassens reprend à son compte la pensée de Montaigne, mais il inverse les rôles : c'est la mort qui, rencontrée de façon imprévisible, va s'efforcer d'apprivoiser l'homme, bien plus, de le séduire et de le réduire à sa merci :

*Telle un'femm'de petit'vertu
Elle arpentait le trottoir du
Cimetière,
Aguichant les homm's en troussant
Un peu plus haut qu'il n'est décent
Son suaire...*

Or l'oncle aime la plénitude de la vie et le lui dit sans ambages :

*Fi ! des femelles décharnées !
Vivent les bell's un tantinet
Rondelettes !*

Mais il y a maldonne. L'homme est, nous l'avons vu, un "ETRE-POUR-LA-MORT". Brassens utilise un autre registre que le registre dramatique de "Bonhomme" pour nous le rappeler :

(1) Montaigne, Les Essais, Livre second, chapitre 6, Livre de Poche, tome 1, Gallimard, 1965, p. 450.

*Comme il n'avait pas l'air content
Elle lui dit : "ça fait longtemps
Que je t'aime...
Et notre hymen à tous les deux
Était prévu depuis l'jour de
Ton baptême!..*

Entre le symbolisme religieux du "baptême" de la vie et celui des "noces" de la mort, s'intercale une sorte de propédeutique visant à faire comprendre qu'après tout, la mort ne semble pas "si féroce". Nous nous y arrêterons quelque peu, car elle nous permettra d'esquisser certains traits du poète, qui expriment le sens de la vie tel qu'il le conçoit.

Brassens présente la mort comme une LIBERATION de tous les maux que laissait entrevoir la solennelle harangue du début.

1) La mort libère l'homme de la méchanceté et de la sottise :

*Si tu te couches dans mes bras,
Alors la vie te semblera
Plus facile...
Tu y seras hors de portée
Des chiens, des loups, des homm's et des
Imbéciles...*

Que l'homme, en certaines circonstances, soit un loup pour l'homme, Brassens l'a chanté à maintes reprises. Il n'est que d'écouter "La rose, la bouteille et la poignée de mains" (1) où il démontre, mais sans pessimisme, que, dans un monde où l'on refuse l'amour et le partage :

On est tombé bien bas, bien bas...

(1) La rose, la bouteille et la poignée de mains (1969, disque 10).

Voilà pourquoi sa tendresse s'adresse à tous les laissés pour compte, les pauvres, les petits, ceux que l'on méprise parce qu'ils ont "mal tourné" (1). Nous reviendrons sur cette idée du "Bon Samaritain", qui place certaines oeuvres dans un contexte assez semblable à celui de la parabole de l'Evangile (2).

2) La mort libère également de la contrainte politique :

Brassens fut, à un certain moment de sa vie, un anarchiste militant... ou plutôt un anarchiste poète, si l'on en juge par ce qu'il disait à Jacques Chancel : "Pour moi, l'anarchie, c'est le respect des autres, une certaine attitude morale" (3). De telle sorte que, lorsqu'il chante, par le truchement de la mort :

Nul ne contestera tes droits,

il s'agit, dans son esprit, d'une liberté qui s'arrête là où commence celle des autres.

Cette attitude de "Sage" n'est pas appréciée, tant s'en faut, de tout le monde. Brassens le déplorait dans sa toute première oeuvre, en s'appuyant sur une référence biblique :

*Pas besoin d'être Jérémie
Pour d'viner l'sort qui m'est promis :
S'ils trouv'nt une corde à leur goût,
Ils me la passeront au cou.
Je ne fais pourtant de tort à personne,
En suivant les ch'mins qui n'mèn'nt pas à Rome... (4).*

Le Vatican

(1) Celui qui a mal tourné (1957, disque 4).

(2) Dans l'émission que France-Culture a consacrée à Brassens (17.2.1979), Philippe Nemo a très rapidement fait allusion à ce point de vue.

(3) Radioscopie de Jacques Chancel avec Georges Brassens, 30.11.1971, Archives I.N.A.

(4) La mauvaise réputation (1952, disque 1).

De ce point de vue, la mort d'Oncle Archibald est enviable, elle qui :

*(...) faucha d'un seul coup, d'un seul,
Le Bonhomme.*

3) La mort libère enfin de l'inégalité et de l'injustice :

*Les "plaît-il maître" ? auront plus cours,
Plus jamais tu n'auras à courber
la tête...*

Brassens affiche une certaine idée de l'homme. Celui-là doit vivre "debout", non dans le sens brélien du terme - qui implique, nous le verrons, une exigence d'absolu -, mais dans le sens que peut donner à ce mot un humaniste qui pense que tous les êtres humains ont droit à un égal respect.

On aura remarqué l'enjambement (cour/ber la tête) qui, à lui seul, est plus parlant que toute autre citation.

"Servir à n'importe quelle place, c'est aider un monde à être, à naître" (1). Cette pensée est du moraliste Brassens.

Après cette longue propédeutique, au bout de laquelle "Oncle Archibald" s'est laissé convaincre, "apprivoiser" par la mort, Brassens, au milieu d'images de familiarité, soulève une toute petite question que nous ne pouvons nous empêcher de souligner :

(1) Brassens à André Sève, op. cit., p. 145.

*Et mon oncle emboîta le pas
De la bell' qui ne semblait pas
Si féroce...
Et les voilà, bras d'ssus, bras d'ssous,
Les voilà partis je n'sais où
Fair' leurs noces...*

La conclusion est une conclusion de positiviste. Le poète pense, à sa manière, que l'infini est "un océan pour lequel nous n'avons ni barque ni voiles" (1). Contrairement à Brel, qui cognera jusqu'à sa mort à la porte pour avoir une réponse, Brassens, voyant que la porte ne s'ouvre pas, retournera sagement à ses occupations auprès des hommes : "Je dois avoir des soucis métaphysiques, mais comme je ne peux pas les résoudre, je ne m'en mêle plus" (2).

GRAND-PERE - 1957 -

"La mort vue par Brassens fait des pirouettes et des bulles. Elle n'est pas celle d'Edgar Poe. Et c'est pourtant la même (3). La remarque de René Fallet illustre assez bien ce que nous percevons en écoutant les deux oeuvres de 1957, ainsi que la plupart de celles qui suivront.

Dans "Grand-Père", la mort n'est plus traitée comme un objet de drame mais comme un objet de comédie. La truculence, et aussi ce que l'on appelait à l'époque l'anti-cléricalisme de Brassens, s'y donnent libre cours. Mais ne nous y trompons pas :

(1) Littré. Cité dans le "Court traité de philosophie", par Denis Huisman et André Vergez, Tome 1, Nathan, 1974, p. 376.

(2) Brassens à Philippe Nemo, France-Culture, 17.2.1979, Archives de l'O.R.T.F.

(3) René Fallet, Brassens, Denoël, 1972, p. 75.

ce n'est ni plus ni moins de l'inégalité devant la mort que traite cette chanson. Car si la mort est le lot de tous, elle diffère pourtant selon les conditions.

Toute une satire sociale et religieuse accompagne l'entêtement souriant des enfants, auxquels l'aïeul avait "donné de son vivant tant de bonheur" et qui veulent lui faire des funérailles dignes de lui :

*Et l'on courut à toutes jambes
Quérir une bière, mais...
Comme on était légers d'argent,
Le marchand nous reçut à bras fermés.*

*"Chez l'épicier, pas d'argent, pas d'épices,
Chez la belle Suzon, pas d'argent, pas de cuisses...
Les morts de basse condition,
C'est pas de ma juridiction".*

Mais les petits enfants sont obstinés et répondent aux refus par des coups de pied "au cul", qu'ils n'hésitent pas même à administrer, accompagnés d'une formule sainte, au vicaire récalcitrant qui ose se conduire comme un "marchand" de "goupillon" :

*"Les morts de basse condition,
C'est pas de ma bénédiction".*

La réaction ne se fait pas attendre :

*Avant même que le vicaire
Ait pu lâcher un cri,
J'lui bottai l'cul au nom du Père,
Du Fils et du Saint Esprit.*

"Dans "Grand-père", expliquera plus tard le poète, je botte les fesses d'un prêtre. Si les catholiques se fâchent, tant pis pour eux et pour moi (...). Avez-vous remarqué que mon mort passe par l'église ? J'essaie de l'y faire passer. C'est le curé qui n'en veut pas. Beaucoup de chrétiens ne compren-

ment pas de quoi il s'agit..."(1). De fait, est-il encore si loin le temps des enterrements de première classe ?..., le temps où l'on refusait aux suicidés, aux divorcés..., et à d'autres, la dernière bénédiction de l'Eglise... ?

L'aïeul sera porté à sa dernière demeure comme un pauvre, dans une "bière d'occasion" et sur le dos de ses enfants qui ironisent - d'une ironie qui serre le coeur - :

*S'il eût pu revivre un instant
Grand-Père aurait été content
D'aller à sa dernière demeure'
Comme un empereur...*

Il y a un petit côté anarchiste dans cette oeuvre au refrain revanchard :

*Bon papa,
Ne t'en fais pas :
Nous en viendrons
A bout de ces empêcheurs d'enterrer en rond.*

Dans ce contexte peut-on vraiment parler, comme on l'a fait, de "l'anticlérisme de Brassens" ?

Si l'on reprend ses chansons, on s'aperçoit qu'il y a peu de choses à ce sujet. Certes, dans "Grand-Père", il "botte les fesses d'un prêtre", selon sa propre expression ; dans "le Mécréant" (oeuvre sur laquelle nous reviendrons), il se travestit d'une soutane et chante, en toute innocence, des couplets gaillards (2), ailleurs, il s'amuse du "Père Duval, la calotte chantante" (3) ; ici, il parle de "la p'tite enfant d'Mari' que

(1) Jacques Charpentreau, Georges Brassens et la poésie quotidienne de la chanson, Le Cerf, 1960, p. 88.

(2) Le Mécréant (1960, disque 6).

(3) Les Trompettes de la renommée (1962, disque 7).

m'a soufflé l'évêque" (1) ; là, il ramasse une bouteille de vin "tombée de la soutane d'un abbé sortant de la messe ivre mort" (2) ; il grogne, pour finir, sur "ces fichus calotins" qui ne célèbrent plus la messe en latin (3). Mais, comme il le dirait lui-même, "il n'y a pas de quoi fouetter un coeur" (4).

Il ne faut pas oublier que le poète, qui se dit "foutrement moyenâgeux" (5), utilise non seulement la veine courtoise, mais aussi la veine gauloise, pour peindre toutes les réalités de l'existence. Il y a du Villon dans l'absolution qu'il se donne à lui-même :

*Les bonnes âmes d'ici bas
Comptent ferme qu'à mon trépas
Satan va venir embrocher
Ce mort mal embouché...
Mais,
Mais veuille le grand manitou,
Pour qui le mot n'est rien du tout,
Admettre en sa Jérusalem,
A l'heure blême*

*Le pornographe
Du phonographe
Le polisson
De la chanson.*

À côté de ces coups de patte contre le clergé, nous trouvons, dans certaines chansons de Brassens, une évidente

(1) Misogynie à part (1969, disque 10).

(2) La rose, la bouteille et la poignée de mains (1969, disque 10).

(3) Tempête dans un bénitier (1976, disque P 9101092).

(4) Pénélope (1960, disque 6).

(5) Le Moyenâgeux (1966, disque 9).

sympathie pour certains ecclésiastiques :

Le curé de chez nous, petit saint besogneux... (1).

ou encore :

*Et gloire à ce curé sauvant son ennemi
Lors du massacre de la Saint Barthélémy (2).*

Dans "la messe au pendu", il prend la défense d'un prêtre qui est l'antithèse du vicaire de "Grand-Père". Animé d'une "sainte colère" contre la foule qui vient d'assassiner un homme, :

*Ce ratichon fit un scandale
Et rugit à travers les stalles :
Mort à toute peine de mort.
(...)
Il partit comme à l'offensive
Dire une grand'messe exclusive
A celui qui dansait en l'air (3).*

Et Brassens conclut :

*Anticléricaux fanatiques,
Gros mangeurs d'ecclésiastiques,
Quand vous vous goinfrez un plat
De cureton, je vous exhorte
Camarades, à faire en sorte
Que ce ne soit pas celui-là (4).*

"J'ai été anticlérical militant du temps que j'étais anarchiste - encore que je continue de considérer la religion... tous les dogmes... comme tout à fait nocifs, quels qu'ils soient mais je n'ai jamais, dans mes chansons, été nettement anticlérical" (5).

(1) Le grand chêne (1966, disque 9).

(2) Don Juan (1976, disque P 9101092).

(3) La messe au pendu (1976, disque P 9101092).

(4) Ibid.

(5) Brassens à Philippe Nemo, France-Culture, 17.2.1979, Archives de l'O. R. T. F.

LE VIEUX LEON - 1958 -

Dans "Le Fossoyeur", Brassens posait une question : et si Dieu existait ?... Dans "le Vieux Léon", il fait comme si Dieu existait.

Arrêtons-nous, tout d'abord, au vocabulaire qu'il utilise et auquel il accorde, comme nous l'avons dit, une grande importance. Certains mots émergent, et nous sommes frappés par le fait qu'ils se relient à un langage chrétien. Citons-les, dans l'ordre où ils surgissent :

"Paradis - Jehovah - Sainte Cécile - Ave - Cieux - au-delà - Seigneur - Bon Dieu - firmament".

En écoutant l'oeuvre, on pourrait penser que le poète, à l'aide de ces mots, dépeint une certaine recherche de l'au-delà, par l'intermédiaire d'un ami mort auquel il chante sa fidélité. Mais évitons ce contresens : Brassens dépeint, en réalité, la fidélité dans l'amitié, en utilisant l'image d'une certaine recherche de l'au-delà.

"Je n'ai jamais perdu un ami en route. Les seuls amis que j'ai perdus sont les morts. Je suis fidèle en amitié" (1).

Sa fidélité nous a valu cette très belle chanson, où la brièveté de la vie est rendue par un rythme musical entièrement bâti sur des vers tétrasyllabiques. Nous revivons, à travers eux, l'enterrement du vieux joueur d'accordéon, enterrement de misère magnifiquement compensé par la richesse fraternelle de ceux qui "sont restés du parti des myosotis" :

(1) Brassens à Philippe Nemo, France-Culture, 17.2.1979, Archives de l'O.R.T.F.

*Mon vieux tu as dû
T'contenter du
Champ de navets
Sans grandes pom-
pes et sans pompoms
Et sans ave
Mais les copains
Suivaient l'sapin
Le coeur serré
En rigolant
Pour fair'semblant
De n'pas pleurer (1)*

"J'envoie ce joueur d'accordéon au paradis (...). Seulement comme je m'adresse à des gens pour qui la notion de Dieu et la récompense éternelle ont de l'importance, j'emploie ce SUBTERFUGE" (2).

Or ce subterfuge nous paraît intéressant dans la mesure où il véhicule une certaine manière de concevoir Dieu et l'au-delà.

DIEU n'est plus ce personnage familier rencontré dans "le Testament", qui mettait "la main sur l'épaule" (3) ; il apparaît comme un être lointain. "Jéhovah" (appelé, il est vrai, tout à la fin du poème, "Le Bon Dieu") vit dans son "firmament" et ne semble guère se soucier des hommes réfugiés dans "l'amicale des feux follets".

C'est donc "le vieux Léon" que le poète presse de questions, pour connaître le genre d'existence que l'on peut mener après la mort :

*Quel temps fait-il
Chez les Gentils
De l'au-delà ?*

(1) Comparons "Le vieux Léon" et "Fernand", de Jacques Brel : là, une multitude de "copains" ; ici, un seul ami...

(2) Jean Batteux, Elle est pour toi cette chanson, Cahier ronéotypé, Centre de musique sacrée, Nevers, 2e édition, Avril 1967, p. 25.

(3) Le Testament (1955, disque 3).

La musique, l'amour, le vin ont-ils "gardé droit de cité" dans ce monde mystérieux ?... Pour notre plaisir, relevons quelques vers, dont les rimes et les enjambements sont d'une imagination à couper le souffle :

*Et le p'tit bleu
Est-c'que ça n'le
Rend pas meilleur
D'être servi
Au sein des vi-
gnes du Seigneur
Si d'temps en temps
Un'dam'd'antan
S'laisse embrasser
Sûrement papa
Que tu r'grett'pas
D'être passé...*

Bref, l'AU-DELA est intéressant dans la mesure où l'on retrouvera EN MIEUX ce à quoi l'on tient ici-bas. Dieu a donné à ses enfants un paradis terrestre, ils n'en demandent pas davantage.

Conversant avec André Sève, auquel il envoyait son bonheur de croire, Brassens disait : "J'aimerais penser que tout ce que nous vivons reprendrait ailleurs, un jour et en mieux (...). Avec des idées pareilles, tu te rends la marche à la mort plus facile" (1).

Cette dimension est, certes, importante. On remarquera cependant qu'aucune place n'est faite à une autre dimension, celle du dialogue avec Dieu : ce qui intéresse Brassens, ce n'est pas Dieu en tant que personne, mais Dieu en tant que moyen nécessaire pour assurer une SUR-VIE.

Quelque huit ans plus tard, explicitant la petite philosophie qu'il suggérait dans "Le Testament" et dans "Le vieux Léon", il imaginera cette survie comme une détente perpétuelle :

(1) Brassens à André Sève, op. cit., p. 120.

*Vous envierez un peu l'éternel estivant,
Qui fait du pédalo sur la vague en rêvant,
Qui passe sa mort en vacances... (1).*

Voilà pourquoi le poète souhaite gentiment le Paradis à tous ceux qui se sont montrés bons et charitables et qui lui ont donné du feu, du pain, de la tendresse, alors que les autres fermaient leur maison, leur huche et leur coeur :

*(...) quand tu mourras,
Quand le croqu'-morts t'emportera,
Qu'il te conduise, à travers ciel,
Au Père Eternel... (2).*

Paradoxalement, quand Brassens semble affirmer l'existence de Dieu par delà la mort (et non plus faire "comme s'il" existait), la survie ressemble à une espèce de shéol moderne. Finies les joies réelles de l'existence :

*Alors du ciel et de la terre
Il me faudra faire mon deuil (3).*

La question essentielle du "vieux Léon" pourrait bien être celle qui est contenue dans trois merveilleuses petites lignes, qui risquent de passer inaperçues au milieu du flot d'images qui les supportent :

*Les musiciens
Ont-ils enfin
Trouvé le la ?...*

(1) Supplique pour être enterré à la plage de Sète (1966, disque 9).

(2) Chanson pour l'Auvergnat (1954, disque 3).

(3) Le Testament (1955, disque 3).

Le "la" est ce qui permet aux exécutants de jouer avec harmonie, "de concert". Pourquoi ne serait-il pas, ici, une sorte de symbole où serait contenue la réponse à toutes les autres questions ? "Il faut en dire peu, disait Brassens, et permettre à celui qui vous écoute de se faire sa fête" (1). Dès lors, qui nous interdirait de rapprocher ce que chante le poète des derniers mots de "Jean-Christophe", de Romain Rolland :

"La porte s'ouvre ! Voici l'accord que je cherchais" ! (2).

LES FUNERAILLES D'ANTAN - 1960 -

Faisant mention des "funérailles d'antan" dans un livre qu'il intitulait "Thanatos", le professeur Jacques Bréhant, éminent cancérologue, écrivait : "Il est heureux que l'on fasse encore des chansons sur ce thème et reconfortant de voir que notre civilisation d'agités trouve malgré tout le temps d'en rire" (3).

Une fois encore, Brassens a choisi de réagir à son inquiétude par un humour noir... Après avoir examiné "l'environnement" du sujet, nous nous introduirons dans cette oeuvre en esquissant, en guise de commentaire, un rapide parallèle entre

(1) Brassens à Philippe Nemo, France-Culture, 17.2.1979, Archives de l'O.R.T.F.

(2) Romain Rolland, Jean-Christophe, Albin Michel, 1931, Livre de Poche, tome 3, p. 483.

(3) Jacques Bréhant, Thanatos, Laffont, 1976, pp. 243 et 251.

ce qu'écrit l'auteur de "Thanatos" et ce que chante le poète Sétouis.

1) "L'environnement"

Nous remarquerons l'opposition de deux mots introduisant respectivement la première et la deuxième strophe : "Jadis"... "Maintenant". Ils révèlent un trait important du caractère de Brassens : la nostalgie du passé (1). Sans doute, comme il le reconnaît lui-même, avons-nous tendance à embellir tout ce qui est révolu (2) ; il n'importe :

*Je mourrai, pas même pendar
Avec cinq siècles de retard.
Ma dernière parole soit
Quelques vers de Maître François
Et que j'emporte entre les dents
Un flocon des neiges d'antan (3).*

Le regret des cérémonies "d'antan", que Brassens développe en prenant la mort pour thème, trouvera son expression ultime lorsqu'il déplorera l'abandon officiel, dans la religion catholique, de la langue liturgique (le latin). La similitude de ton est évidente : en 1960, constatant la disparition des rites funéraires, il chante, à l'aide de mots apparemment saugrenus qu'accompagne un rythme sautillant et endiablé, la nostalgie des :

(...) *belles pom, pom, pom, pom, pom, pompes funèbres.*

(1) Cf. La route aux quatre chansons (1965, disque 8), le grand Pan (ibid.), le Moyenâgeux (1966, disque 9).

(2) Cf. Le temps passé (1962, disque 6).

(3) Le Moyenâgeux (1966, disque 9).

En 1976, ayant conservé la même mesure à $\frac{6}{8}$, le poète ironise sur ce qui lui tient à coeur :

*Plus de grand's pompes, soudain,
Sans le latin, sans le latin,
Plus de mystère magique.
Le rite qui nous envoûte
S'avère alors anodin (1).*

On comprend sans peine pourquoi nous nous sommes arrêtée quelque peu à ce que l'on pourrait appeler "l'environnement" des "Funérailles d'antan" : Brassens éprouve, à l'égard du passé religieux, la même nostalgie que vis-à-vis du passé profane. Avec son bon sens coutumier, il faisait, à ce sujet, des remarques fort pertinentes à son ami prêtre :

"La soutane et le latin, c'était pour ceux qui ne pouvaient pas affronter la foi nue. Je comprends l'avant-garde qui dit : "S'il faut protéger la foi avec du latin et des robes, non !". Mais vous ne semblez pas penser aux êtres à qui on n'a pas donné assez de force pour juger par eux-mêmes, pour affronter la foi nue, sans revêtement de mystères, de RITES" (2)

Si nous poursuivons nos investigations, nous nous rendrons compte que le regret des rites camoufle une nostalgie de la perte de la foi, qui se relie elle-même à un désir d'éternité, de "survie" au sens où nous la définissions précédemment.

Rien n'illustrera mieux nos propos que la dernière strophe d'une oeuvre peu connue, intitulée "Le grand Pan" (3) :

(1) Tempête dans un bénitier (1976, disque P 9101092). Nous soulignons à dessein les mots-clés.

(2) Brassens à André Sève, op. cit., p. 117.

(3) Le grand Pan (1965, disque 8). Cette chanson est une réminiscence de la 18^e strophe de la Chanson du Mal Aimé de Guillaume Apollinaire : "Le grand Pan, l'amour, Jésus-Christ sont bien morts". (Poèmes, Gallimard, 1956, Livre de Poche 771, p. 44). Nous nous devons de citer ce très long extrait.

*Et quand, fatale, sonnait l'heur'
De prendre un linceul pour costume,
Un tas de géni's, l'oeil en pleur,
Vous offraient les honneurs posthumes.
Pour aller au céleste empire
Dans leur barque ils venaient vous prendre.
C'était presque un plaisir de rendre
Le dernier soupir.
La plus humble dépouille était alors bénie,
Embarqué' par Caron, Pluton et compagnie.
Au pire des minus l'âme était accordé'
Et le moindre mortel avait l'éternité.
Mais, se touchant le crâne en criant : "J'ai trouvé" !
La bande au professeur Nimbus est arrivé',
Qui s'est mise à frapper les cieux d'alignement,
Chasser les dieux du firmament.
Aujourd'hui, çà et là, les gens passent encor,
Mais la tombe est, hélas ! la dernière demeure,
Et les dieux ne répondent plus de ceux qui meurent :
La mort est naturelle et le grand Pan est mort.*

Et Brassens conclut :

J'ai bien peur que la fin du monde soit bien triste.

2) Un rapide parallèle.

Nos rapprochements sont, évidemment, fortuits : Brassens n'a pas davantage plagié le professeur Bréhant que le professeur Bréhant n'a écrit en songeant à l'oeuvre de Brassens !... Mais il existe une telle correspondance de pensée entre les deux "oeuvres" que nous pourrions utiliser notre exercice comme un exemple de démarche pédagogique auprès des jeunes : la chanson, par l'intérêt qu'elle suscite et par les questions qu'elle véhicule, peut devenir une excellente introduction à des lectures plus philosophiques ou plus scientifiques.

a) "Jadis la mort était l'occasion d'un rassemblement autour de celui que l'on "veillait". C'était un ultime témoignage d'affection, de respect porté au défunt. Ces rites aidaient "à surmonter l'épreuve en favorisant les conditions d'une meilleure restauration psychique sur le plan individuel, d'une meilleure réorganisation sociale sur le plan collectif" (1).

*Jadis les parents des morts vous mettaient dans le bain
De bonne grâce ils en f'aient profiter les copains :
"Y'a un mort à la maison, si le coeur vous en dit,
Venez l'pleurer avec nous sur le coup de midi..."*

A présent, on a perdu le sens de ces démarches, ou elles sont devenues individuelles : la société moderne a escamoté, évacué la mort parce qu'elle en a peur. "En tout cas, on constate que la coutume des "veillées" a tendance à disparaître" (2).

*Mais les vivants aujourd'hui n'sont plus si généreux
Quand ils possèdent un mort ils le gardent pour eux.*

b) Jadis encore, on suivait à pied le corbillard flanqué de chevaux caparaçonnés de noir et d'argent, qui conduisait lentement le mort jusqu'au cimetière. A présent, "les chevaux caparaçonnés ne sont plus qu'un souvenir (...). Mais les cortèges automobiles, même réduits au strict minimum, sont encore une cause non négligeable de stress" (3).

(1) Jacques Bréhant, *Thanatos*, Laffont, 1976, p. 246.

(2) *Ibid.*, p. 255.

(3) *Ibid.*, pp. 250-251.

*Maintenant, les corbillards à tombeau grand ouvert
Emportent les trépassés jusqu'au diable vauvert,
Les malheureux n'ont même plus le plaisir enfantin
D'voir leurs héritiers marron marcher dans le crottin.*

"Il n'est pas douteux non plus que les enterrements à "soixante à l'heure" sont lourds en éléments nocifs, développant chez les survivants un inévitable sentiment de culpabilité vis-à-vis d'un défunt aussi mal honoré" (1). Brassens va plus loin encore lorsque, relatant un fait divers, il écrit :

*L'autre semain' des salauds, à cent quarante à l'heur',
Vers un cimetièr' minable emportaient un des leurs...
Quand, sur un arbre en bois dur, ils se sont aplatis
On s'aperçut qu'le mort avait fait des petits.*

c) Jadis enfin, après les enterrements, on se réunissait pour boire ensemble (ce qui se fait encore, d'ailleurs, dans la plupart des campagnes), même si l'on avait perdu le sens de ce rite qui était que "la disparition d'un membre du clan ayant été déplorée et hommage lui ayant été rendu, il était nécessaire de se tourner vers d'autres horizons pour affirmer la pérennité de la vie communautaire" (...). C'est ce qui "motivait qu'autrefois la fête suive le deuil, que la joie succède à l'affliction" (2) :

*Quand les héritiers étaient contents,
Au fossoyeur, au croqu'-mort, au curé, aux chevaux même
Ils payaient un verre.*

En conclusion, Brassens émet deux souhaits. Le premier va à l'encontre de ce que le professeur Bréhant considère comme un progrès de notre civilisation : "Nous ne voyons plus

(1) Ibid., p. 251.

(2) Ibid., p. 246.

d'enterrements de grand appareil - ceux qui justifiaient autrefois le terme de pompes funèbres - avec draperies et tentures, catafalques et char porte-fleurs (...). Une plus grande simplicité a prévalu et il n'y a qu'à s'en louer, bien que de telles manifestations et dépenses de prestige puissent être valablement considérées comme un exutoire de la frustration sociale" (1).

*O, que renaisse le temps des morts bouffis d'orgueil,
L'époque des m'as-tu-vu-dans-mon-joli-cercueil,
Où, quitte à tout dépenser jusqu'au dernier écu,
Les gens avaient à coeur de mourir plus haut que leur cul.*

Le second souhait révèle, de façon plaisamment voilée, sa hantise de la mort :

*Plutôt qu'd'avoir des obsèqu's manquant de fioritur's,
J'aim'rais mieux, tout compte fait, m'passer de sépultur',
J'aim'rais mieux mourir dans l'eau, dans le feu, n'importe où,
Et même, à la grand' rigueur, ne pas mourir du tout.*

C'est à cela qu'il voulait nous conduire, n'en doutons pas. Cette phrase en dit long sur celui qui confiait à "Frère André" : "Il n'y a personne dans les cercueils et dans les cimetières. Plus personne" (2).

Et comme le professeur Bréhant avait raison de reconnaître en Brassens un "troubadour égaré parmi nous" ! (3).

(1) Ibid., p. 250.

(2) Brassens à André Sève, op. cit., p. 120.

(3) Jacques Bréhant, op. cit., p. 251.

LA BALLADE DES CIMETIERES - 1962 -

Si les psychanalystes prenaient au sérieux la ballade des cimetières, que ne trouveraient-ils à dire sur les goûts morbides du personnage qui nous est présenté !... Fort heureusement, il ne s'agit que d'un "joli conte absurde à la manière des humoristes anglo-saxons" (1), narré sur un rythme guilleret extrêmement syncopé.

C'est pourquoi nous nous y arrêterons moins, laissant à chacun le soin de savourer l'humour noir de Brassens, dans cette oeuvre où tout est superbement "absurde".

Absurde, en effet, ce maniaque qui collectionne - même à l'étranger - des concessions et qui, bien que très riche en ce domaine (le vocabulaire accumule les précisions), demeure hanté par l'idée fixe de trouver un tombeau dans le seul cimetière où il n'en possède pas :

*Au cimetière' du Montparnasse
A quatre pas de ma maison.*

Absurde, cette passion morbide des "tombeaux", "sépultures", "tertres", "mausolées", "pierres tombales", "monuments", "caveaux", "cimetières", "nécropoles"...

Absurdes et macabres, ces promenades du "jour des morts" où notre homme court, vole "de nécropole en nécropole" et de "couronne d'immortelles" en "cyprès".

Absurde encore, alors que les héritiers d'une de ses tantes, "marquise de Carabas", convoitent ses immenses richesses, de convoiter, lui, son futur caveau... à Montparnasse.

(1) René Fallet, Brassens par René Fallet, Denoël, 1972, p. 91.

Absurde, enfin, le coup que lui décoche "La Camarde", puisque les fossoyeurs se trompent de cimetière et l'envoient loin du Montparnasse de ses vœux :

*Mais les croqu'morts, qui étaient de Chartres,
Funeste erreur de livraison,
Menèr'nt sa dépouille à Montmartre,
De l'autr' côté de sa maison.*

Nous ferons simplement deux remarques : la première est que, tout comme dans le "Testament", Dieu est une instance suprême qui décide de la mort de l'homme :

*Et Dieu fit signe à la camarade
De l'expédier Rue Froidevaux...*

La seconde est que l'on pourrait dire du comique dont fait preuve Brassens, qu'"il devient de plus en plus un outil pour faire contrepoint avec le drame" (1).

En effet, le poète, qui se dira "cerné par les enterrements" (2), prend ses distances avec "la mort, la mort toujours recommencée" (3) en imaginant un double qui, loin de fuir cette mort qui l'attend, la contemple, la cajole, la flatte.

"L'humour", écrivait encore Ionesco, "c'est de prendre conscience de l'absurdité, tout en continuant à vivre dans l'absurdité" (4). Brassens a le sens de l'humour tel que le définissait le dramaturge. Il va le pousser jusqu'à l'atroce, dans la farce des "Quat'z'arts".

(1) Eugène Ionesco, Entretiens, Notes et Contrenotes, Idées n° 107, Gallimard, 1966, p. 176.

(2) Supplique pour être enterré à la plage de Sète (1966, disque 9).

(3) Mourir pour des idées (1972, disque 11).

(4) Eugène Ionesco, op. cit., p. 152.

*Ionesco dit
cela pour
lui-même.*

LES QUAT'Z'ARTS - 1965 -

Ici, la mort n'est plus un fantôme contre lequel on se bat. Elle a frappé, et de très près. Les Quat'z'Arts est une oeuvre de désespoir, malgré les gaudrioles ou les impertinences de Brassens utilisant le sacré pour en faire un objet de dérision.

Toute la chanson (mis à part le dernier couplet) nie la réalité de la mort, sa présence, son évidence. Le personnage qui monologue tient à la fois de cet "étranger", décrit par Camus, incapable de réaliser ce qui le concerne, et de ce "clown", peint par Bernard Buffet, dont le maquillage outré fait ressortir la tristesse.

La mort y est traitée comme une représentation dont on serait le spectateur ; représentation comique, puisqu'elle a lieu aux "Quat'z'Arts" (qui fut, de 1893 à 1924, l'un des cabarets montmartrois les plus en vogue de Paris). Chacun, revêtu d'habits d'emprunt (ainsi fait semblant de croire le narrateur), y joue la "farce" macabre d'un enterrement.

Tous les personnages semblent entrer dans le jeu (les "copains", le "mort", les "croque-morts", les "commères choisies pour les cordons du poêle", le "curé", l'"enfant de choeur" de même, les objets, qui ne laissent pas deviner leur trucage (le "goupillon", le "cercueil", le "faire-part") :

*On descendit la bière et je fus bien déçu,
La blague maintenant frisait le mauvais goût,
Car le mort se laissa jeter la terr' dessus
Sans lever le couvercle en s'écriant : "Coucou" !*

A chaque "farce", le héros applaudit, comme à la fin d'une pièce où l'on est satisfait, parce que les acteurs ont bien joué leur rôle : "Bravo !".

*Les Quat'z'Arts avaient fait les choses comme il faut :
L'enterrement paraissait officiel : Bravo !
(...)
Le macchabée semblait tout à fait mort. Bravo !
(...)
Les pleureuses sanglotaient pour de bon. Bravo !*

etc... jusqu'à ce que l'incroyable atteigne le comble :

J'étais le plus proche parent du défunt. Bravo !

A ce moment, la mort est reconnue. Hélas, il ne s'agissait pas d'une "farce" :

*Adieu ! Les faux tibias, les crânes de carton...
(...)
Les vrais enterrements viennent de commencer.*

Même si le langage vert de Brassens a pour fonction, dans les Quat'z'Arts, de briser le tragique, on peut parler d'une "chanson terrible (...) de pluie, de Toussaint, de novembre, et qui vous laisse glacé" (1).

En peu de mots, le poète a su dire à quel point la mort d'un proche peut assombrir tout le paysage intérieur d'un homme et lui donner le sens de ce que Ionesco appelait "l'à quoi bon ?" (2) :

*Quand je suis ressorti de ce champ de navets,
L'ombre de l'ICI-GIT pas à pas me suivait,
Une petite croix de trois fois rien du tout
Faisant, à elle seul', de l'ombre un peu partout.*

(1) René Fallet, Brassens, Denoël, 1972, pp. 103-104.

(2) Eugène Ionesco, Journal en miettes, Mercure de France, 1967, p. 38.

SUPPLIQUE POUR ETRE ENTERRE A LA PLAGE DE SETE - 1966 -

*J'ai cru bon de remettre à jour mon testament,
De me payer un codicille.*

"CODICILLE : Acte postérieur à un testament,
le modifiant,
le complétant
ou l'annulant (1).

Cette définition va nous permettre de comprendre en quoi la "Supplique", qui est l'avant dernière et la plus longue des chansons de Brassens sur la mort (elle ne dure pas moins de sept minutes), prolonge le "Testament", écrit quelque onze ans plus tôt.

1) "Le modifiant"...

Le TON a changé : à la tristesse que nous avons décelée en écoutant l'oeuvre de 1955, a succédé une mélancolie souriante :

*Cette tombe en sandwich, entre le ciel et l'eau,
Ne donnera pas une ombre triste au tableau,
Mais un charme indéfinissable.*

Cette sérénité se traduit dans la VERSIFICATION, où l'octosyllabe, rappelant "le Testament", alterne avec des alexandrins qui se donnent, selon l'expression de René Fallet, "des

(1) Paul Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, 1973.

balancements de voilier" (1).

Le changement est également perceptible au niveau du VOCABULAIRE et, si nous insistons sur ce dernier, c'est que nous savons (Brassens l'a avoué lui-même) que chacune des oeuvres du poète a son point de départ dans quelques mots-images, autour desquels il va tisser son paysage intérieur (2). Nous reprendrons, par conséquent, dans l'ordre où ils se présentent, les mots-clés du "Testament" et nous constaterons que ceux qui leur sont substitués dans la "Supplique", accompagnent fort à propos le changement de ton que nous relevions plus haut :

DEUIL : échos de villanelle, fandango, tarentelle, sardane.

CERCUEIL : sleeping Paris-Méditerranée.

CIMETIERE : grève, plage de la corniche.

TOMBE BUISSONNIERE : tombe en sandwich entre le ciel et l'eau.

AMES DES DAMNES : celles de Gavroche et de Mimi Pinson

CHRYSANTHEME : pin parasol.

FOSSE COMMUNE : petit trou moelleux, bonne petite niche.

Plus de traces, par contre, de "croque-morts", d'"enterrements".

2) "Le complétant"...

Nous avons, dans la Supplique, exprimée de façon extrêmement poétique, une véritable définition théologique de la mort séparation de l'âme et du corps :

(1) René Fallet, op. cit., p. 113.

(2) Cf. entretien de Brassens avec Georges Lafaye, 13 septembre 1963, Archives de l'O.R.T.F.

*Note ce qu'il faudrait qu'il advînt de mon corps
Lorsque mon âme et lui ne seront plus d'accord
Que sur un seul point : la rupture.*

Mais la "théologie" de Brassens s'arrête là : en effet, si L'ÂME prend "son vol vers l'horizon", nous n'en savons pas davantage sur sa destinée et, si le poète s'en débarrasse ainsi avec beaucoup d'élégance, c'est, n'en doutons pas, que la survie de "l'âme" ne l'intéresse guère. LE CORPS, par contre, a une destination (et non une destinée) bien précise :

*Juste au bord de la mer, à deux pas des flots bleus,
Creusez, si c'est possible, un petit trou moelleux,
Une bonne petite niche,
Auprès de mes amis d'enfance, les dauphins,
Le long de cette grève où le sable est si fin,
Sur la plage de la Corniche.*

C'est, en effet, à travers l'image du corps que Brassens évoque la survie et, dans cette imaginaire immortalité, nous retrouvons tous les souhaits exprimés dans "Le vieux Léon" (1) :

LA MUSIQUE, dont le vent parfumé apporte au poète les échos :

*De villanelle un jour, un jour de fandango,
De tarentelle, de sardane...*

L'AMITIE :

*Est-ce trop demander... ! Sur mon petit lopin,
Plantez, je vous en prie, une espèce de pin,
Pin parasol, de préférence,
Qui saura prémunir contre l'insolation
Les bons amis venus fair' sur ma concession
D'affectueuses révérences.*

L'AMOUR, surtout, qui occupe une grande place dans la "Supplique", puisque le poète l'évoque à trois reprises. Le

(1) Cf. p. 36.

lieu où il désire être enterré est celui où il connut "la première amourette" et il espère que sa pierre tombale aura des fonctions bien particulières :

*Les baigneuses s'en serviront de paravent
Pour changer de tenue...*

Enfin, dans une strophe pleine de fraîcheur, il développe, en quelque sorte, les vers du "Testament" ("Encore une fois dire je t'aime, Encore une fois perdre le nord"), en utilisant le "subterfuge" du symbolisme religieux :

*Et quand, prenant ma butte en guise d'oreiller,
Une ondine viendra gentiment sommeiller
Avec moins que rien de costume,
J'en demande pardon par avance à Jésus,
Si l'ombre de ma croix s'y couche un peu dessus
Pour un petit bonheur posthume.*

Toute la chanson respire un profond amour de la vie et baigne dans des images visuelles, olfactives, sonores, mariant l'or du sable au bleu du ciel, l'odeur des pins à celle de la mer et les airs de danse de l'Espagne à ceux de l'Italie.

Rien ne manque, pas même le rappel d'un illustre Sétois, Valéry : le "Cimetière marin" n'était-il pas également une serene méditation sur la vie et sur la mort ? :

(...)

Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement des rives en rumeur (1).

(1) Paul Valéry, *Le Cimetière marin*, Poésies, Gallimard, 1958, p. 101.

Dans la "Supplique", nous retrouvons toute l'imagerie de la survie telle que nous l'avions évoquée dans "Le vieux Léon", un lieu où "L'ETERNEL estivant (...) passe sa mort en vacances", imagerie qui est un prolongement logique de la vie terrestre pour celui qui chante : "La vie est à peu près" le "seul luxe ici-bas" (1).

3) "Ou_l'annulant".

DIEU EST LE GRAND ABSENT DE CE CODICILLE (2). Si, dans le "Testament", il apparaissait pour expédier dans l'autre monde ("Va-t-en voir là-haut si j'y suis"), la rupture entre l'âme et le corps se fait ici de façon naturelle.

Il y a, bien sûr, dans la "Supplique", une discrète allusion à Jésus et à sa croix : nous avons dit qu'il ne s'agissait que d'un "subterfuge".

(1) Mourir pour des idées (1972, disque 11).

(2) Brassens avait tout d'abord pensé donner le titre de "Codicille" à la "Supplique".

TROMPE LA MORT - 1976 -

Il serait intéressant d'établir une comparaison entre "Trompe la Mort", de Georges Brassens, et "Vieillir", de Jacques Brel (1) : on y rencontre le même rejet de la mort, par le refus du temps qui passe. Brel laisse filtrer sa révolte, sa douleur et son angoisse d'une façon tragique, presque insoutenable. Brassens utilise un procédé totalement différent, celui d'une souriante comédie. Il a apprivoisé la mort au point de la berner, de la "tromper", en faisant semblant de porter les griffes de la vieillesse, tandis qu'à "l'envers du décor" il demeure plus vivant que jamais :

*Avec cette neige à foison
Qui coiffe, coiffe ma toison,
On peut me croire à vue de nez
Blanchi sous le harnais.
Eh bien, Mesdames et Messieurs,
C'est rien que de la poudre aux yeux
C'est rien que de la comédie
Que de la parodie,
C'est pour tenter de couper court
A l'avance du temps qui court...*

"Tout embrouiller dans le fatidique sablier", "endormir le temps", au point de lui faire croire que "le coeur bas moins souvent" et n'a plus la même violence dans son désir d'aimer, tel est le but de "Trompe la Mort". Mais, comme l'écrivait un poète du XVIIe siècle :

(1) Vieillir, 1977, Barclay 96010. La limitation de notre travail ne nous permet pas de le faire d'une manière détaillée.

Le temps s'en va, le temps s'en va, ma dame ;
Las ! le temps, non, mais nous nous en allons...
(1)

Dans le dernier couplet (celui qui nous intéresse plus particulièrement), la crainte de la mort est évacuée par une situation dont la mise en scène reprend celle des "Quat'z'Arts". Mais, contrairement à ce qui se passait dans la farce tragique de 1965, ici, le "macchabée" soulève le couvercle : "Trompe la Mort" décoche à "la Camarde" un coup de pied vengeur, en reprenant vie sous les applaudissements de ses amis :

*Et puis, coup de théâtre, quand
Le temps aura levé le camp.
Estimant que la farce est jouée,
Moi tout heureux, tout enjoué,
Je m'exhumerai du caveau
Pour saluer sous les bravos.
C'est pas demain la veille, Bon Dieu !
De mes adieux.*

Au terme de cette brève étude sur la façon dont Brassens envisage la mort - et que le poète nous pardonne d'avoir ainsi disséqué ses textes -, nous ne pouvons nous empêcher de songer à la distinction faite par le philosophe Vladimir Jankelevitch, lorsqu'il parle de "la mort en troisième, en seconde, en première personne" (2). Si nous reprenons ces catégories, nous nous apercevrons que Brassens les a toutes chantées.

(1) Ronsard, Pièces retranchées des Amours, "Je vous envoie un bouquet", XVIIe siècle, Collection "textes et littérature", Bordas, 1965, p. 142.

(2) Vladimir Jankelevitch, La Mort, Champs, Flammarion, 1977, p. 24.

*révisé
Bordas*

1) "La mort en TROISIEME PERSONNE est la mort-en-général la mort abstraite et anonyme, ou bien la mort-propre en tant que celle-ci est impersonnellement et conceptuellement envisagée" (1).

ON meurt... Cette première approche est celle que l'on rencontre dans "Oncle Archibald", "Grand-Père", "Les Funérailles d'antan" et "La ballade des cimetières".

2) "La PREMIERE PERSONNE" est assurément source d'angoisse. Je suis traqué. En première personne, la mort est un mystère qui me concerne intimement (...). C'est de moi qu'il s'agit, moi que la mort appelle personnellement par son nom" (2)

Cette angoisse du "je mourrai" se ressent dans "Le Fossoyeur", "Pauvre Martin", "Le Testament", la "Supplique" et "Trompe la Mort".

3) "Entre l'anonymat de la troisième personne et la subjectivité tragique de la première, il y a le cas intermédiaire (...) de la DEUXIEME PERSONNE (...). Le TOI représente en effet le premier Autre (...). Aussi la mort d'un être cher est-elle presque comme la nôtre, presque aussi déchirante que la nôtre" (3).

Toi, tu meurs !... Tel est le cri qui retentit dans "Bonhomme", "Le vieux Léon" et "Les Quat'z'Arts".

"Il y a, écrivait Ionesco, L'AGE D'OR : c'est l'âge de l'enfance, de l'ignorance ; dès que l'on sait que l'on va mourir, l'enfance est terminée (...). En dehors de l'enfance et de l'oubli, il n'y a que la grâce qui puisse vous consoler d'exister ou qui puisse vous donner la plénitude, le ciel sur la ter-

(1) Vladimir Jankelevitch, La Mort, Champs, Flammarion, 1977, p. 25.

(2) Ibid., p. 26.

(3) Ibid., p. 29.

re et dans le coeur (...) Comment peut-on vivre sans la grâce ? On vit, cependant" (1).

Comme nous le montrerons dans la seconde partie de notre thèse, Brel quètera cette "grâce" avec une âme tourmentée. Il demandera le Paradis à la femme et, quand il aura compris qu'elle ne pouvait lui donner l'infini qu'il mendiait (2), il poursuivra une recherche solitaire dont "L'homme de la Mancha" pourrait bien être le symbole (3).

Brassens, avec une sagesse qui rappelle celle de Montaigne, se contente d'une "grâce" à la mesure de l'homme. Nous voulons dire par là qu'il ignore - du moins dans ses oeuvres - l'élan qui veut "atteindre à s'en écarteler l'inaccessible étoile" (4). Et l'amour qu'il chante, heureux ou malheureux, n'est jamais enveloppé de cette "aura" brélienne.

Redisons-le, notre jugement n'est pas un jugement de valeur. La richesse de l'oeuvre n'est nullement mise en cause. Nous avons simplement constaté, au cours de notre étude, que le poète Bruxellois témoignait d'un désir de transcender la vie que nous n'avons pas rencontré chez le poète Sétois.

Sans doute trouve-t-on, dans l'oeuvre de Brassens, des phrases comme celle-ci :

*(...) j'avais acquis
Cett'conviction qui
Du reste me navre
Que mort ou vivant
Ce n'est pas souvent
Qu'on arrive au Havre (5).*

(1) Eugène Ionesco, Journal en miettes, Mercure de France, 1967, p. 31.

(2) Cf. Ne me quitte pas.

(3) "L'homme de la Mancha", (Don Quichotte), comédie musicale américaine adaptée et jouée par Brel en 1968.

(4) Ibid., "La Quête".

(5) Les Ricochets (1976, disque P 9101092).

Cependant, même avec une majuscule, le Havre (qu'il appellera en d'autres circonstances "L'Auberge du Bon Dieu" (1)) représente une sécurité humaine. Quelle que soit la matière de cette sécurité (amitié ou amour), la forme en demeure identique. Et le but du poète, dans le couplet ci-dessus, est de nous livrer ce qu'il appelle sa "petite philosophie" et sa "morale" (2).

C'EST POURQUOI L'OEUVRE DE BRASSENS EST A LIRE AVEC UN REGARD DE MORALISTE.

Ainsi est-il moraliste dans sa façon d'envisager la mort, parce qu'il ne nous la dépeint que pour nous dire comment l'appriivoiser à travers différentes attitudes :

"Personnellement, je suis prêt. Je peux partir dans les vingt quatre heures ; ça se prépare longtemps à l'avance, la mort...

- Etes-vous moraliste ?

- Si vous entendez par là que chacune de mes chansons comporte, un peu comme les fables, une sorte de morale, oui"... (3).

Le chanteur se pose sans doute des questions métaphysiques, mais le but de son oeuvre n'est pas de nous inquiéter, et d'ailleurs ce genre de problèmes, nous l'avons constaté (4), axe sa réflexion sur l'homme et non sur l'Infini.

Si l'on essaie d'infléchir le sens de sa démarche, il met sagement les choses au point. En février 1979, dans une émission que France Culture lui avait consacrée (5), alors qu'on lui disait, en évoquant la civilisation matérialiste : "Il y a beaucoup plus de points communs entre vous et certaines

(1) Jeanne (1966, disque 7)

(2) Brassens à André Sève, op. cit., p. 47.

(3) Propos recueillis par Georges Béguou, Ciné Magazine, Décembre 1976, p. 58.

(4) Cf. Brassens, l'amour de la musique et de la langue française, Emission de Philippe Nemo, 17 et 19.2.1979, Archives de l'O.R.T.F.

(5) Ibid.

pensées religieuses qu'entre vous et le monde moderne", il répondait : "J'ai pris le parti, une fois pour toutes, de cesser de me mêler de cela. J'essaie de conserver dans mes chansons certaines valeurs auxquelles je suis attaché et auxquelles je crois que certains sont attachés" (1).

L'essai d'intégration au domaine religieux s'est soldé par un échec et le poète a replacé la conversation sur le terrain de la morale.

- "Mais Dieu", insistait-on, "est constamment présent dans vos oeuvres sous la figure de la mort"... -"Parce que je ne peux le remplacer par rien d'autre !" s'étonnait Brassens (...), "parce que je ne sais vraiment pas pourquoi nous sommes là, ni qui nous a faits, ni si ce monde a été fait (...). Pourquoi Dieu existerait-il forcément ? Pourquoi, me direz-vous, n'existerait-il pas non plus, bien sûr. Eh bien ! s'il existe, permettez-moi de vous dire que c'est un drôle d'oiseau !... Quand on voit tout ce qui se passe !..." (2).

Au cours de cette même émission, il affirmait nettement :

" - JE N'AI PAS BESOIN D'UN GRAND FRERE LA-HAUT QUI ME PROTEGE ET QUI ME DICTE SES LOIS" (3).

Il n'en reste pas moins que ses chansons témoignent d'une imprégnation religieuse. Il le reconnaît sans difficulté et l'explique ainsi :

"Ma mère était très pratiquante" (4)... "J'ai tout de même reçu un enseignement catholique" (5).

(1) Cf. Brassens, l'amour de la musique et de la langue française, Emission de Philippe Nemo, 17 et 19.2.1979, Archives de l'O.R.T.F.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Brassens à André Sève, op. cit., p. 116.

(5) Brassens, l'amour de la musique et de la langue française, Emission de Philippe Nemo, 17.2.1979, Archives de l'O.R.T.F.

"La religion nous marque assez profondément dans les années d'enfance, elle restera toujours celle que j'ai connue à ce moment-là. JE N'AI NI LE GOUT NI LE TEMPS DE TOUT REMETTRE SOUS LE MICROSCOPE" (1).

Après cette démythification, nous sommes davantage en mesure d'analyser une thématique qui occupe une place très importante dans l'oeuvre de Brassens : celle de l'AMOUR.

(1) Brassens à André Sève, op. cit., p. 115.

CHAPITRE II

LA PETITE LUEUR DE L'AMOUR

"Aujourd'hui, çà et là, les coeurs
battent encor
Et la règle du jeu de l'amour est la
même,
Mais les dieux ne répondent plus de ceu
qui s'aimen
Vénus s'est faite femme et le grand Pan
est mort".

Qu'il se réfère à la "veine gauloise" ou à la "veine courtoise", le poète chante la femme avec d'infinies nuances allant de la tendresse à l'amour ou, mieux encore, à l'amitié, car "L'amitié c'est plus profond et plus solide que l'amour. Les amours solides sont justement celles où l'homme et la femme ont réussi à devenir des amis" (1).

Nous ne commenterons pas chaque oeuvre, comme nous l'avons fait précédemment. Cette méthode, nécessaire pour approfondir la façon dont Brassens envisageait la mort, ne nous serait ici d'aucune utilité. Nous avons donc choisi de rechercher, à travers la thématique amoureuse, les différentes nuances susceptibles d'éclairer la façon dont le compositeur donne un "sens" à sa "vie", sans nous soucier de l'ordre chronologique des oeuvres que nous citerons.

(1) Brassens à André Sève, op. cit., p. 101.

A) L'imprégnation religieuse de certaines oeuvres.

La culture religieuse de Brassens lui permet d'opérer, avec un rare bonheur quand il s'agit de l'amour, le déplacement d'un vocabulaire "sacré" à un niveau "profane".

Dans une de ses premières compositions, il traduit ainsi l'émoi qu'il ressent, en rencontrant une femme dont la douceur candide éveille en lui des sentiments de tendresse, un désir de protection (symbolisé par le parapluie), des rêves un peu fous que Peynet (1) seul saurait illustrer :

*J'aurais voulu, comme au déluge,
Voir sans arrêt tomber la pluie,
Pour la garder sous mon refuge
Quarante jours, quarante nuits
(...)
Un p'tit coin d'parapluie,
Contre un coin d'paradis,
Elle avait quelque chose d'un ange... (2)*

Il utilise, plus tard, une image similaire qu'il glisse dans un contexte beaucoup plus charnel :

*J'lui ai dit : "Par la Madone,
Reste auprès de moi !" (3)*

Mais la douceur féminine peut se muer en une jalousie tyrannique. "Il y a dans l'amour, dit Brassens, quelque chose d'exclusif, de possessif. Je n'aime pas ce mot, (...) mais j'ai des yeux pour voir" (4). La possessivité tue l'amour ou le réduit en esclavage :

(1) Dessinateur français né à Valence, célèbre par ses couples d'amoureux-poètes et par ses "médaillons d'amour".

(2) Le parapluie (1952, disque 1).

(3) Je suis un voyou (1954, disque 2).

(4) André Sève, op. cit., p. 102.

*Tous les somnambules, tous les mages m'ont
Dit, sans malice,
Qu'en ses bras en croix je subirai mon
Dernier supplice... (1).*

Parallèlement à l'évocation de la crucifixion, on rencontre celle, délicieusement profane, de la résurrection, s'insérant dans une chanson de répertoire folklorique (2) construite sur le thème de la métamorphose, cher aux poètes depuis le XIIe siècle. Un faux noyé reprend vie sous l'ardeur de l'amour :

*Convaincue de m'avoir occis, m'avoir occis,
La voilà qui se radoucit, se radoucit,
Et qui m'embrasse et qui me mord
Pour me ressusciter des morts, citer des morts (3).*

A plusieurs reprises, Brassens utilise le symbolisme du baptême, pour exprimer tantôt la révélation qu'apporte l'amour, considéré comme une sorte de "grâce" accordée à l'homme :

*Toi, qui m'a donné le baptême
D'amour et de septième ciel,
Moi, je te garde, et, moi, je t'aime,
Dernier cadeau du Père Noël ! (4).*

(1) Je me suis fait tout petit (1955, disque 4).

(2) Pour la signification de ce mot, nous nous référons à ce qu'écrit Christian Hermelin : "Nous n'emploierons pas le mot de folklore dans le sens où l'entendent les savants folkloristes (...). Nous voulons parler, en termes généraux et plus vagues, du folklore tel qu'il est présent aujourd'hui à la mémoire collective nationale, avec ses chansons de marins, ses "claires fontaines", ses routes de Dijon et de Louviers, ses brigands, ses pauv' soldats... ; avec, encore, ses comptines enfantines". (Ces chanteurs que l'on dit poètes, Collection "Données actuelles", L'école des loisirs, 1970, p. 39).

(3) Comme une soeur (1958, disque 5).

(4) La première fille (1954, disque 2).

tantôt l'importance de la relation qui s'établit entre deux êtres, l'appellation du nom prenant un relief que n'a peut-être pas entrevu le poète :

*"Toi qu' j'ai payé cent sous, dis-moi quel est ton nom,
Ton p'tit nom de baptême ?
- Je m'appelle Ninette. -Eh bien, pauvre Ninon,
Console-toi, je t'aime" (1).*

L'emploi le plus imprégné de culture évangélique qu'il ait fait de ce sacrement se trouve, paradoxalement, dans une oeuvre de la veine gauloise, sorte de transposition de l'épisode de Marie-Madeleine la pécheresse, dont le Christ disait : "Il lui sera beaucoup pardonné, puisqu'elle a beaucoup aimé" (2).

Après avoir dépeint l'inconstance d'une femme qui se prête à tout le monde sans se donner à personne :

Tu n'es pas de cell's qui meur'nt où ell's s'attachent (3),

Brassens reprend à son compte, dans un jeu de mots comique, l'attitude des fanatiques des guerres de religion, qui obéissaient à l'ordre célèbre : "Tuez-les tous, Dieu reconnaîtra les siens" :

*Passe-les tous par tes armes
Passe-les tous par tes charmes,
Jusqu'à c'que l'un d'eux, les bras en croix,
Tourne de l'oeil dans tes bras,
Des grands aux p'tits, en allant jusqu'aux Lilliputiens,
Embrasse-les tous (bis)
Dieu reconnaîtra le sien ! (4)*

(1) La fille à cent sous (1962, disque 6).

(2) Luc, 7, 47.

(3) Embrasse-les tous (1960, disque 6).

(4) Ibid.

Ce refrain est destiné à mettre en valeur la fin du texte, où le poète décrit les effets de l'amour véritable : sa rencontre entraîne une conversion (dans le sens étymologique du terme) et efface les fautes "comme" le sacrement dont il fait état :

*Alors toutes tes fredaines,
Guilledous et prétentaines,
Tes écarts, tes grands écarts,
Te seront pardonnés, car
Les fill's quand ça dit : "Je t'aime",
C'est comme un second baptême,
Ca leur donne un coeur tout neuf
Comme au sortir de son oeuf (1).*

Nous retrouvons l'idée que l'amour rachète toutes les fautes dans un récit intitulé "L'assassinat" :

*Alors, prise d'un vrai remords
Elle eut chagrin du mort
Et, sur lui, tombant à genoux,
Elle dit : "Pardonne-nous !"
(...)
C'est une larme au fond des yeux
Qui lui valut les cieux
Et le matin qu'on la pendit,
Elle fut en paradis (2).*

Le poète Sétois ignore la face sombre de l'amour, que nous rencontrerons dans l'oeuvre brélienne. Sa culture religieuse ne le conduit pas au dualisme tragique que vécut, sans aucun doute, le poète Belge (3). Que l'on compare, par exemple, tout le symbolisme dont Brel charge l'esprit du mal (4) et les

(1) Embrasse-les tous (1960, disque 6).

(2) L'assassinat (1966, disque 7).

(3) Cf. p. 372.

(4) Cf. La haine, Le diable, Mathilde.

pirouettes amusées de Brassens lorsqu'il parle du "démon" (1), de "Satan" (2) ou du "diable" (3).

Une seule fois, il retrouve son sérieux, dans une oeuvre toute de tendresse, où il formule le souhait que l'amour dure :

*(...) jusqu'à l'heure du trépas
Si le diable s'en mêle pas (4).*

Pas plus que le diable, le péché, pour Brassens, n'est chargé d'une signification traumatisante. Pour ceux qui s'aiment, il n'y a d'autre loi que "l'élan farouche de deux êtres qui se ruent l'un sur l'autre, s'embrassent, s'étreignent, se parlent" (5).

"Vous, les catholiques, reproche-t-il, avec votre enfer, vos culpabilisations continuelles, l'importance exagérée que vous donnez aux choses sexuelles, vous sentez peser sur vous un regard de juge (...). Vous avez donné cette peur aux gens. Ca, je ne peux pas vous le pardonner" (6).

Le poète rassure l'épouse "d'un Ulysse de banlieue" qui berce "de jolies pensées interlopes" :

*N'aie crainte que le Ciel ne t'en tienne rigueur,
Il n'y'a vraiment pas là de quoi fouetter un coeur
Qui bat la campagne et galope !
C'est la faute commune et le péché véniel (7).*

(1) Le Mouton de Panurge (1965, disque 8).

(2) Le Pornographe (1958, disque 5).

(3) L'Epave (1966, disque 9).

(4) Bécassine (1969, disque 10).

(5) Brassens à André Sève, op. cit., p. 130.

(6) Ibid., pp. 119-120.

(7) Pénélope (1960, disque 6).

Quant à lui, il ne s'embarrasse d'aucun scrupule :

*On n'a plus rien à se cacher,
On peut s'aimer comm' bon nous semble,
Et tant mieux si c'est un péché :
Nous irons en enfer ensemble ! (1)*

Ou encore :

*La mignonne allait aux vêpres
Se mettre à genoux
Alors j'ai mordu ses lèvres
Pour savoir leur goût...
(...)
Le Bon Dieu me le pardonne,
Je n'y tenais plus !
Qu'il me le pardonne ou non,
D'ailleurs je m'en fous,
J'ai déjà mon âme en peine :
Je suis un voyou (2).*

B) La "morale" de Brassens.

L'imprégnation religieuse des oeuvres que nous venons d'évoquer n'est pas étrangère au comportement du poète. Elle se prolonge dans ce qu'il appelle "une certaine dignité de gestes et de pensées" (3).

Nous découvrirons cette "dignité" par l'intermédiaire de deux valeurs essentielles à ses yeux : la reconnaissance et la fidélité. Reconnaissance envers des femmes qui ont su le comprendre et l'aider dans ses difficiles débuts ; fidélité envers la femme incarnant la conception qu'il se fait de l'amour.

(1) Il suffit de passer le pont (1953, disque 1).

(2) Je suis un voyou (1954, disque 2).

(3) Brassens à André Sève, op. cit., p. 119.

1) La reconnaissance.

"Il y a un plus grand nombre de bonnes Samaritaines que de bons Samaritains. La femme est (...) en général plus généreuse..., plus altruiste..., plus grande en amour que l'homme" (1).

Brassens a composé trois oeuvres, dans lesquelles nous retrouvons un univers culturel qui rappelle la parabole à laquelle il fait allusion (2).

La première et la plus célèbre, "Chanson pour l'Auvergnat", pourrait passer, s'il ne s'en était défendu, pour une chanson "chrétienne". Un couplet, consacré à la femme, s'inspire directement de l'Évangile du Jugement dernier, rapporté dans Mathieu :

"Car j'ai eu faim et vous m'avez donné à manger" (3).

*Elle est à toi, cette chanson,
Toi, l'Hôtesse qui, sans façon,
M'a donné quatre bouts de pain
Quand, dans ma vie, il faisait faim...
(...)
Ce n'était rien qu'un peu de pain,
Mais il m'avait chauffé le corps
Et dans mon âme il brûle encor
A la manière d'un grand festin...
(...)
Toi, l'Hôtesse, quand tu mourras,
Quand le croqu'-mort t'emportera,
Qu'il te conduise, à travers ciel,
Au Père Eternel (4).*

(1) Brassens à Philippe Nemo, France-Culture, 17.2.1979, Archives de l'O.R.T.F.

(2) Luc 10, 29-38.

(3) Mathieu 25,35.

(4) Chanson pour l'Auvergnat (1954, disque 3).

Nous avons expliqué précédemment (1) que, pour lui, il ne s'agissait pas d'un acte de foi dans l'au-delà, mais d'une manière aimable de remercier ceux et celles qui l'ont soutenu : "Je peux tout de même, ne croyant pas en Dieu, écrire cette chanson à l'Auvergnat (...) Puisqu'il pense qu'il y a un au-delà (...), je parle de Dieu (2).

La seconde oeuvre est intitulée : "La femme d'Hector". Le registre est tout autre : comme il est difficile de chanter la misère sans tomber dans le mélodrame, Brassens a choisi de nous attendrir par le biais d'un humour souriant :

*En notre tour de Babel,
Laquelle est la plus bell',
La plus aimable parmi
Les femm's de nos amis ?
Laquelle est notre vraie nounou,
La p'tit' soeur des pauvres de nous ?... (3)*

Sa "tour de Babel" pourrait bien être une Cour des Miracles où s'est réfugiée toute la "faune" que l'on délaisse ou que l'on traque. Ici, comme dans "La Princesse et le Croque-Notes" (4), une présence féminine vient adoucir la dureté de l'existence.

L'"Hôtesse" de "l'Auvergnat" était animée d'une charité compatissante. La "femme d'Hector" :

*(...) dispense sa tendresse,
Tout's ses économi's d'caresses (5).*

(1) Cf. p. 37.

(2) Brassens à Philippe Nemo, France Culture, 17.2.1979, Archives de l'O.R.T.F.

(3) La femme d'Hector (1958, disque 5).

(4) Cf. La Princesse et le Croque-notes (1972, disque 11).

(5) La femme d'Hector (1958, disque 5).

On retrouve, chez "Jeanne", les qualités des femmes précédentes :

*Par la façon qu'elle le donne,
Son pain ressemble à du gâteau
(...)
Dans son coeur, en s'poussant un peu,
Reste encore une petite place (1)...*

...mais le poète a voulu, vingt trois ans plus tard, faire de celle qui fut son abri et son soutien (2), une sorte de déesse-mère :

*Etre mère de trois pouliquets, à quoi bon !
Quand elle est mère universelle,
Quand tous les enfants de la terre,
De la mer et du ciel sont à elle... (3)*

Notre comparaison se justifie aisément au moyen d'une image saisissante, dans laquelle l'amour est accolé à la mort :

*Son auberge est ouverte aux gens sans feu ni lieu,
On pourrait l'appeler l'auberge du Bon Dieu
S'il n'en existait déjà une,
La dernière où l'on peut entrer
Sans frapper, sans montrer patte blanche... (4)*

On a voulu à tout prix - comme ce fut le cas pour "l'Auvergnat" - faire, des oeuvres dont nous venons de parler, des chansons à résonance métaphysique :

(1) Jeanne (1966, disque 7).

(2) C'est en 1943 que, profitant d'une "permission" pour ne plus retourner au camp de Basdorf où il effectuait le S.T.O. Brassens rencontre celle qui va devenir sa mère adoptive". Jeanne est morte en 1968.

(3) Jeanne (1966, disque 7).

(4) Ibid.

- "Sans le souvenir ou sans l'espérance de quelque chose comme Dieu, sans une pureté absolue comme Dieu, lui disait son interlocuteur, il n'y aurait peut-être pas des "Jeanne" et des "femmes d'Hector" ?

- "Du temps du polythéisme, répondit Brassens, il y avait déjà des "femmes d'Hector". Or, à ce moment là, les dieux étaient encore plus dérisoires que celui qu'on nous a inventé..." (1)

2) La fidélité.

"Je peux comprendre qu'il y ait de l'infidélité, de l'inconstance, et je le chante. Mais moi, personnellement, en amitié ou en amour, je ne me reprends pas" (2).

Certes, Brassens a chanté l'infidélité féminine, mais elle occupe, dans son oeuvre, une place restreinte par rapport à l'émerveillement ressenti pour la femme-princesse (3), la femme-Cendrillon (4), la femme-fleur (5). Il déplore surtout, à travers l'abandon de celle qui est aimée, l'état où se retrouve l'abandonné :

*J'lui en ai bien voulu mais, à présent,
J'ai plus d'rancune et mon coeur lui pardonne
D'avoir mis mon coeur à feu et à sang
Pour qu'il ne puiss' plus servir à personne... (6).*

(1) Brassens à Philippe Nemo, France Culture, 17.2.1979, Archives de l'O.R.T.F.

(2) Brassens à André Sève, op. cit., p. 98.

(3) Cf. La Princesse et le Croque-notes (1972, disque 11).

(4) Cf. La Chasse aux papillons (1952, disque 1).

(5) Cf. Les Lilas (1957, disque 4).

(6) Une jolie fleur (1954, disque 3).

A ses yeux, le grand responsable est d'abord le TEMPS qui use, qui dépoétise, qui "passe et fauche à l'aveuglette" (1), ou fait "s'envoler la fauvette des dimanches" (2). Il y a une sorte de pessimisme craintif dans des chants comme celui-ci :

*Pauvre amour, tiens bon la barre,
Le temps va passer par là
Et le temps est un barbare
Dans le genre d'Attila.*

*Aux coeurs où son cheval passe,
L'amour ne repousse pas,
Aux quatre coins de l'espace
Il fait le désert sous nos pas.
Alors, nos amours sont mortes... (3).*

Mais le poète a su également broser de merveilleux tableaux de femmes fidèles : l'épouse de "Bonhomme" ne craint ni le froid ni la désespérance pour aller ramasser du bois mort et "chauffer (...) celui qu'elle aime et qui va mourir" (4). "J'estime, dit Brassens, que c'est une des meilleures chansons d'amour que j'ai faites. Cette femme est très grande. Il y a, en réalité, quantité d'êtres qui sont capables de cet amour là, invisible" (5).

La "femme d'Hector prend :

*... modèl'
Sur les vertus des chiens fidèl's (6).*

(1) P... de toi (1953, disque 2).

(2) Les Lilas (1957, disque 4).

(3) Ibid.

(4) Bonhomme (1956, disque 5).

(5) Brassens à Angèle Guller, le 9e Art, la chanson française contemporaine, Vokaer, Bruxelles, 1978, p. 90.

(6) La femme d'Hector (1958, disque 5).

La "jolie fée" d'un vilain bistrot :

*Punir d'un flic-flac
Les audaces (1).*

"Attendant le retour d'un Ulysse de banlieue", une Pénélope du XXe siècle se voit offrir ce ravissant hommage :

*Toi, l'épouse modèl', le grillon du foyer,
Toi, qui n'as point d'accroc dans ta rob' de mariée,
Toi, l'intraitable Pénélope,
En suivant ton petit bonhomme de bonheur,
Ne berces-tu jamais, en tout bien tout honneur,
De jol'i's pensées interlopes ? (2)*

Remarquons enfin que les filles "de moeurs légères" qui apparaissent dans ses chansons gaillardes ne sont pas un témoignage de l'infidélité féminine, mais, comme l'a écrit Madame Angèle Guller, un symbole de "l'oppression des faibles par les forts" et un "catalyseur des idées sociales d'un homme épris de justice, ennemi des préjugés et de l'hypocrisie" (3). Brassens devient alors à son tour un "Bon Samaritain" : on le voit défendre toutes celles qu'il considère comme des victimes de la société et qu'il s'interdit de juger :

*Fils de pécore et de minus,
Ris pas de la pauvre Vénus,
La pauvre vieille casserole,
(...)
Il s'en fallait de peu, mon cher,
Que cett' putain ne fût ta mère,
Cette putain dont tu rigoles,
Parole, parole... (4).*

(1) Le Bistrot (1960, disque 6).

(2) Pénélope (1960, disque 6).

(3) Angèle Guller, le 9e Art, la chanson française contemporaine, Vokaer, Bruxelles, 1978, p. 92.

(4) La complainte des Filles de joie (1962, disque 7).

ou encore :

*Ne jetez pas la pierre à la femme adultère,
Je suis derrière... (1)*

La compassion qu'il exprime laisse deviner sa fidélité envers une certaine image de la femme, en même temps que la fidélité de ses sentiments.

a) Fidélité envers une certaine image... (2)

Il y a, chez ce compositeur qui utilise, en certaines circonstances, un langage très vert ("Je me défends d'avoir écrit des chansons malsaines ou déshonnêtes, protestera-t-il... Ronsard, Du Bellay ont une verdeur de langage plus grande que la mienne !" (3)), une valorisation extrêmement délicate et pudique de la femme, qu'il dissimule, la plupart du temps, sous une plaisanterie :

*J'suis pas bien gross', fit-ell', d'une voix qui se nou',
Mais ce n'est pas ma faute...
Alors moi, tout ému, j'la pris sur mes genoux
Pour lui compter les côtes (4).*

Nous retrouvons le même respect, voilé sous une ironie touchante, dans une oeuvre où il met en scène un "croque-notes" que vient tenter une petite Princesse de la "zône" :

(1) A l'ombre des maris (1972, disque 11).

(2) Nous nous permettrons de citer, pour appuyer nos dires, de longs extraits de deux ou trois oeuvres. Cela nous semble indispensable pour la compréhension de l'ensemble de notre étude.

(3) Propos rapportés par Jacques Charpentreau dans : Georges Brassens et la poésie quotidienne de la chanson, Cerf, 1960, p. 70.

(4) La fille à cent sous (1962, disque 6).

*Or, un soir, Dieu du ciel, protégez-nous !
La voilà qui monte sur les genoux
Du croque-note et doucement soupire,
En rougissant quand même un petit peu :
"C'est toi que j'aime et, si tu veux, tu peux
M'embrasser sur la bouche et même pire..." (1).*

Avant de "filer à l'anglaise" pour ne pas succomber à son désir, le croque-notes, plus ému qu'il ne veut le laisser paraître, décourage l'adolescente :

*- N'insiste pas, fit-il d'un ton railleur,
D'abord, tu n'es pas mon genre, et d'ailleurs,
Mon coeur est déjà pris par une grande...
Alors princesse est partie en courant,
Alors princesse est partie en pleurant,
Chagrine qu'on ait boudé son offrande (2).*

En puisant avec beaucoup de bonheur dans notre répertoire folklorique (3), Brassens a créé "Les sabots d'Hélène", "oeuvre qui défend", selon ses propres termes, "la dignité d'un être que des idiots dédaignent à cause des apparences" (4).

*Les sabots d'Hélène
Étaient tout crottés,
Les trois capitaines
L'auraient appelé 'vilaine,
Et la pauvre Hélène*

(1) La Princesse et le Croque-notes (1972, disque 11).

(2) Ibid.

(3) Le thème de notre étude ne nous permet pas, et nous le regrettons, de développer un aspect des oeuvres de Brassens qui prouverait, si besoin était, que "la véritable poésie populaire n'est pas une poésie un peu moins bonne que la poésie savante, c'est une poésie aussi belle, mais qui est simplement plus immédiatement universelle, et plus innocente". (Claude Roy, Trésor de la Poésie populaire, Seghers, 1967, p. 17).

(4) Brassens à André Sève, op. cit., p. 62.

*Etait comme une âme en peine...
Ne cherche plus longtemps de fontaine,
Toi qui as besoin d'eau,
Ne cherche plus : aux larmes d'Hélène
Va-t'-en remplir ton seau.
(...)*

*Moi j'ai pris la peine
De m'y arrêter,
Dans le coeur d'Hélène,
Moi qui ne suis pas capitaine,
Et j'ai vu ma peine
Bien récompensée...
Et, dans le coeur de la pauvre Hélène,
Qui' avait jamais chanté,
Moi j'ai trouvé l'amour d'une reine
Et moi je l'ai gardé (1).*

"Bécassine", au contraire, est convoitée par tous les "Cupidons à particule". Elle se moque cependant des honneurs et de la richesse, pour ne suivre que les élans de son coeur. La délicatesse des mots, la fraîcheur et la richesse des images sont un enchantement :

*Un champ de blé prenait racine
Sous la coiffe de Bécassine,
Ceux qui cherchaient la toison d'or
Ailleurs avaient bigrement tort.
(...)*

*C'est une espèce de robin
N'ayant pas l'ombre d'un lopin
Qu'elle laissa pendre, vainqueur,
Au bout de ses accroche-coeurs.
C'est une sorte de manant,
Un amoureux du tout-venant
Qui pourra chanter la chanson
Des blés d'or en toute saison (2).*

(1) Les sabots d'Hélène (1954, disque 3).

(2) Bécassine (1969, disque 10).

Après cela, il est aisé de comprendre la souffrance que témoigne le poète lorsque la femme ne correspond plus à l'image idéale qu'il s'en fait. Après un tour de France symbolique sur "La route aux quatre chansons", où il a retrouvé une "Marjolaine" vénale, les belles dames du "Pont d'Avignon" cruelles et la fille du geôlier de Nantes dépourvue de pitié, il exprime sa déception :

*Voulant mener à bonne fin
Ma course vagabonde,
Vers mes pénates je revins
Pour dormir auprès de ma blonde,
Mais elle avait changé de ton.
Avec elle, sous l'édredon,
Il y avait du monde
Dormant près de ma blonde.
J'ai pris le coup d'un air blagueur,
Mais, en cachette, dans mon coeur,
La peine était profonde,
L'chagrin lâchait la bonde.
Hélas ! du jardin de mon père
La Colombe s'est fait la paire... (1)*

Nous aurons perçu, une fois encore, la nostalgie d'une époque révolue (2) dans laquelle, selon le poète, on vivait mieux, on mourait mieux et, surtout, on aimait davantage :

*Quand deux imbéciles heureux
S'amusaient à des bagatelles,
Un tas de géni's amoureux
Venaient leur tenir la chandelle.
Du fin fond des Champs Elysées,
Dès qu'ils entendaient un "Je t'aime",
Ils accouraient à l'instant même
Compter les baisers
(...)
L'amour donnait un lustre au pire des minus
Et la moindre amoureuse avait tout de Vénus.
(...)*

(1) La route aux quatre chanson (1965, disque 8).

(2) Cf. p. 39.

*Aujourd'hui, çà et-là, les coeurs battent encor
Et la règle du jeu de l'amour est la même,
Mais les dieux ne répondent plus de ceux qui s'aiment :
Vénus s'est faite femme et le Grand Pan est mort (1).*

b) Fidélité de ses sentiments.

Tout est dit dans la finale d'une chanson de randonnée (2) :

*- Si c'est mon triste lot
De faire un trou dans l'eau,
Racontez à la belle
Que je suis mort fidèle (3).*

Ce quatrain, datant de 1966, est une sorte de charnière entre deux oeuvres majeures ; l'une, écrite l'année précédente : "Saturne", l'autre, l'année suivante : "La non-demande en mariage".

Nous les considérons comme le "Testament" amoureux de Brassens, c'est pourquoi nous nous y arrêterons quelque peu.

L'écrivain René Fallet, ami du poète, considère SATURNE comme "une des oeuvres capitales de la maturité de Brassens" (4) En effet, nous sommes en présence d'un très beau poème, soutenu

(1) Le Grand Pan (1965, disque 8).

(2) Les folkloristes appellent randonnée un "emboîtement des événements les uns dans les autres (...), l'exacte réplique de notre histoire de "Biquette qui veut pas sortir du chou, le chien veut pas mordre Biquette, le loup veut pas manger le chien" etc..." (Christian Hermelin, Ces chanteurs qu'on dit poètes, Ecole des loisirs, 1970, p. 41).

(3) Je rejoindrai ma belle (1966, disque 7).

(4) René Fallet, Brassens, Denoël, 1972, p. 111.

par une mélodie extrêmement mélancolique, dans lequel, détachant un par un ses mots, il nous dit que l'amour et la fidélité sont des valeurs capables de triompher de l'usure du temps.

Le "sens de la vie", pour Brassens, nous paraît reposer, en partie sur cette fidélité amoureuse que "le dieu inquiétant", qui "joue à bousculer les roses" (1), n'a pu mettre en échec. Les traces physiques de l'usure du temps valorisent le visage de la femme, en lui donnant un air de gravité qui émeut le poète, comme l'émouvait, jadis, le doux minois de l'héroïne du "Parapluie" (2) :

*Cette saison, c'est toi, ma belle,
Qui as fait les frais de son jeu,
Toi qui as payé la gabelle
Un grain de sel dans tes cheveux.*

*C'est pas vilain, les fleurs d'automne,
Et tous les poètes l'ont dit.
Je te regarde et je te donne
Mon billet qu'ils n'ont pas menti (3).*

De même qu'il a voulu apprivoiser la mort, ainsi Brassens a désiré apprivoiser le temps. Au lieu de regretter, dans "Saturne", les "jadis" - comme il le fit si souvent -, abandonnant sa réserve coutumière, il exprime, dans un quatrain d'un raffinement exquis, l'éclat d'un amour qui porte encore tant de promesses :

(1) Saturne (1965, disque 8).

(2) Cf. Le Parapluie (1952, disque 1).

(3) Saturne (1965, disque 8).

*Viens encor, viens ma favorite,
Descendons ensemble au jardin,
Viens effeuiller la marguerite
De l'été de la Saint-Martin (1).*

On pourrait penser, comme le fit André Sève, que ce poème chante "une folie capable de rendre supportable la cohabitation à vie", qu'il est une sorte de cantique du : "Nous vieillirons ensemble" (2). Mais Saturne n'est pas une oeuvre sur le mariage. "Je l'ai écrite, nous dit Brassens, dans l'idée de L'ETERNELLE FIANCEE" (3)...

"LA NON-DEMANDE EN MARIAGE" reprend et explicite la phrase quelque peu énigmatique du poète :

*Qu'en éternelle fiancée,
A la dame de mes pensée'
Toujours je pense (4).*

En composant cette chanson, qui complète la précédente, Brassens nous apprend pourquoi l'amour ne s'est pas éteint, pourquoi la fidélité a su résister à l'usure du temps.

A plusieurs reprises, il s'est expliqué sur le sens du refrain, qui a fait pâlir tant de moralistes :

*J'ai l'honneur de
Ne pas te de-
mander ta main,
Ne gravons pas
Nos noms au bas
D'un parchemin (5).*

(1) Saturne (1965, disque 8).

(2) André Sève, op. cit., p. 129.

(3) Brassens à André Sève, ibid.

(4) La non-demande en mariage (1966, disque 9).

(5) Ibid.

Il ne se réserve pas ainsi, comme on pourrait le penser, une "porte de sortie" ; il ne revendique pas davantage une liberté qu'il craindrait de perdre ; il fait cette profession de non-mariage AU NOM D'UNE CERTAINE IDÉE DE L'AMOUR QU'IL A PEUR DE VOIR SE BANALISER : "C'est une prise de position contre la cohabitation (...). Si l'on résume ma chanson : ne vous mariez pas, parce que la femme va être dépoétisée" (1) :

*Vénus se fait vieille souvent
Elle perd son latin devant
La lèche-frite...
A aucun prix, moi, je ne veux
Effeuilleter dans le pot-au-feu
La marguerite.*

*ON LEUR OTE BIEN DES ATTRAITS
EN DEVOILANT TROP LES SECRETS
DE MELUSINE.*

*L'encre des billets doux pâlit
Vite entre les feuillettes des li-
vres de cuisine (2).*

Pessimisme ou réalisme ? Albert Cohen, dans un des romans les plus éblouissants qui aient été écrits sur le thème de la lassitude engendrée par la cohabitation, constatait, avec une tendresse cruelle, qu'il n'y avait d'heureux que les amants séparés, et que le fait de vivre constamment ensemble conduisait à l'enfer, au désespoir ou à la mort (3). Il n'y a pas, il est vrai, chez Brassens, une affirmation aussi désespérée que chez Cohen :

"J'aime, mais je ne cohabite pas" (...). "Parce que c'est cela, finalement, le mariage : faire cohabiter deux corps, deux caractères (...). C'est assez fou" (4).

(1) Brassens à Philippe Nemo, France Culture, 17.2.1979, Archives de l'O.R.T.F.

(2) La non-demande en mariage (1966, disque 9). Nous faisons ressortir les mots-clés.

(3) Albert Cohen, Belle du Seigneur, Gallimard, 1968.

(4) Brassens à André Sève, op. cit., p. 127.

"Brassens, avec "La non-demande en mariage", peut tout de même faire réfléchir un peu (...) sur tout ce qu'il faut de délicatesse pour rendre supportable, à vie, la cohabitation" (1).

On dira que cela est trop facile, que l'amour suppose des difficultés et des luttes communes. Brassens ne le nie pas, mais il se reconnaît incapable de vivre à un niveau où il se heurterait sans cesse à la banalité du quotidien :

"Beaucoup pensent trop vite" que l'amour "permet de tout supporter et que c'est même adorable, par exemple, une femme aimée qui se lave devant vous ou se fait les ongles (...). Eh bien, pour un caractère comme le mien, non !" (2).

"C'est peut être affreux ce que je vais te dire, mais (...) on a besoin d'un peu de diète d'amour (...). Si l'arc en ciel durait trop longtemps, personne ne le regarderait plus" (3) :

*Il peut sembler de tout repos
De mettre à l'ombre, au fond d'un pot
De confiture,
La jolie pomme défendu',
Mais elle est cuite, elle a perdu
Son goût "nature" (4).*

MAIS l'amour dans la non-cohabitation, loin de donner toute licence, exige une fidélité d'autant plus grande que nul "parchemin" (5) ne l'aura légalisé :

(1) Brassens à André Sève, op. cit., p. 128.

(2) Ibid.

(3) Ibid., p. 100.

(4) La non-demande en mariage (1966, disque 9).

(5) Ibid.

*Laissons le champ libre à l'oiseau,
Nous serons tous les deux prisonniers sur parole... (1).*

Cette oeuvre, composée cependant voici plus de treize ans, obtient un vif succès auprès des jeunes... succès dû, également, au fait que Brassens défend l'idée d'une certaine émancipation de la femme :

*Au diable, les maîtresses queux
Qui attachent les coeurs aux queu's
Des casseroles !
(...)
De servante n'ai pas besoin
Et du ménage et de ses soins
Je te dispense (2).*

"Je n'aimerais pas, disait-il, fréquenter un type qui considérerait sa femme comme sa subordonnée, comme un être qui doit uniquement se préoccuper des problèmes domestiques" (3).

Pour terminer, relatons ce fait : on demandait à Brassens "s'il divorcerait, en admettant qu'il fût marié". Il répondit : "Non, je garderais ma femme comme une maladie" ! (4)

3) "JE CROIS EN CERTAINS HOMMES
JE CROIS EN L'AMOUR" (5).

L'amitié étant, en quelque sorte, la fine fleur de l'amour que le poète porte aux êtres, nous commencerons par

(1) La non-demande en mariage (1966, disque 9).

(2) Ibid.

(3) Brassens à André Sève, op. cit., p. 130.

(4) Rapporté par Philippe Chatel, dans : Georges Brassens, Editions Saint Germain des Prés, 1972, p. 158.

(5) Brassens à Philippe Nemo, France Culture, 17.2.1979, Archives de l'O.R.T.F.

expliciter le second terme de son "Credo".

a) JE CROIS EN L'AMOUR.

Nous avons pu vérifier cette assertion ; mais Brassens en élargit le sens. Il tente de nous convaincre que la vie ne peut être supportable que si chacun de nous s'efforce de tendre une main secourable à son prochain :

*Et j'étais là, tout nu, sur le bord du trottoir
(...)
Le r'présentant d'la loi vint, d'un pas débonnaire.
(...)
Le bougre, il me couvrit avec sa pélerine (1).*

"Celui qui a mal tourné" s'attend, à sa sortie de prison, à "voir les humains se détourner de" son "chemin". Mais leur attitude lui redonne foi en l'humanité :

*Y'en a un qui m'a dit : "Salut !
Te revoir, on n'y comptait plus..."
Y'en a un qui m'a demandé
Des nouvelles de ma santé (2).
Lors, j'ai vu qu'il restait encor
Du monde et du beau mond'sur terre
Et j'ai pleuré, le cul par terre,
Toutes les larmes de mon corps (3).*

Et Brassens affirme :

*Qu'au lieu de mettre en jou' quelque vague ennemi,
Mieux vaut attendre un peu qu'on le change en ami (4).*

(1) L'épave (1966, disque 9).

(2) Jeu de mots puisque l'homme était enfermé à la prison de "La Santé".

(3) Celui qui a mal tourné (1957, disque 4).

(4) Les deux oncles (1965, disque 8).

Il a condensé sa MORALE DE FRATERNITE dans une oeuvre à laquelle il attachait beaucoup de prix, mais qui "n'a pas rencontré auprès du public la faveur" qu'il espérait. "Cela me trouble", reconnaissait-il (1) :

*Cette pauvre poignée de mains
Gisait, oubliée, en chemin,
Par deux amis fâchés à mort.
(...)
Je la recueillis sans remords*

*Et je repris ma route avec l'intention
De faire circuler la virile effusion
(...)
Le premier m'a dit : "Fous le camp !
J'aurais peur de salir mes gants".
Le deuxième, d'un air dévot,
Me donna cent sous, d'ailleurs faux.
Si le troisième, ours mal léché,
Dans ma main tendue a craché,
Le quatrièm', c'est plus méchant,
Se mit en quête d'un agent.
Car aujourd'hui, c'est saugrenu,
Sans être louche, on ne peut pas
Serrer la main des inconnus
On est tombé bien bas, bien bas (2).*

Dans son dernier disque, enregistré en 1976, il entonne un hymne à la louange de tous ceux qui se sont efforcés de pratiquer un amour "universel" :

*Gloire à qui freine à mort de peur d'écrabouiller
Le hérisson perdu, le crapaud fourvoyé
Et gloire à don Juan, d'avoir un jour souri
A celle à qui les autres n'attachaient aucun prix.
(...)
Gloire au premier venu qui passe et qui se tait
Quand la canaille crie "haro sur le baudet" (3).*

(1) Brassens à André Sève, op. cit., p. 53.

(2) La rose, la bouteille et la poignée de mains (1969, disque 10).

(3) Don Juan (1976, disque P 9101092).

Avec obstination, il ne cesse, au fond, de nous redire :
"Aimons-nous les uns les autres". Mais, comme toujours, il pré-
vient l'étiquette "chrétienne", que l'on pourrait appliquer à
sa "petite morale", en ayant soin d'ajouter, sous forme de
boutade :

*Gloire à qui n'ayant pas d'idéal sacro-saint
Se borne à ne pas trop emmerder ses voisins (1).*

Aimer, c'est être capable de pardonner. "J'ai, dit
Brassens avec beaucoup de simplicité, une tendance, assez heu-
reuse à mon sens, à pardonner les offenses (2)".

A l'inconnu qui dévalise sa maison (3), il adresse des
stances plaisantes, dans lesquelles il intercale ce joli qua-
train :

*Pour toutes ces raisons, vois-tu, je te pardonne
Sans arrière pensée après mûr examen,
Ce que tu m'as volé, mon vieux, je te le donne,
Ca pouvait pas tomber en de meilleures mains (4).*

Ailleurs, il est beaucoup plus sérieux et, dans une
transposition de la parabole de l'Enfant Prodigue (5), dont les
héros sont quatre "bacheliers" arrêtés pour vol, il dépeint
l'attitude des pères respectifs :

*Les trois premiers pères, les trois,
(...)
En perdirent tout leur sang-froid...
(...)
Comme un seul ils ont déclaré
(...)
Qu'on les avait déshonorés...
(...)*

(1) Don Juan (1976, disque P 9101092).

(2) Brassens à Philippe Nemo, France Culture, 17.2.1979, Archi-
ves de l'O.R.T.F.

(3) Ce fait est authentique.

(4) Stances à un cambrioleur (1972, disque 11).

(5) Cf. Luc 15,11-32.

Comme un seul ont dit : "C'est fini,
(...)
Fils indigne, je te reni'..."

Le quatrième des parents,
(...)
Quand il vint chercher son voleur,
(...)
On s'attendait à un malheur...
Mais il n'a pas déclaré, non,
(...)
Que l'on avait sali son nom.
(...)
Dans le silence, on l'entendit
(...)
Qui lui disait : "Bonjour, petit..."

La conclusion est digne d'un prône :

Et si les chrétiens du pays
(...)
Jugent que cet homme a failli
(...)
Ca laisse à penser que, pour eux,
L'Évangile, c'est de l'hébreu (1).

Elle sous-entend également - et ce point est important -
qu'il n'est pas nécessaire d'être chrétien pour pratiquer la mo-
rale de l'amour. Le poète le dit nettement ailleurs :

C'étaient pas des anges non plus,
L'Évangile, ils l'avaient pas lu,
Mais ils s'aimaient tout's voil's dehors,
(...)
Jean, Pierre, Paul et compagnie,
C'était leur seule litanie,
Leur CREDO leur CONFITEOR... (2).

(1) Les quatre bacheliers (1966, disque 9).

(2) Les copains d'abord (1965, disque 8).

"Brassens, écrit Jacques Charpentreau, paraît être surtout sensible à une certaine morale chrétienne, tout en refusant ce qu'il doit considérer comme une mythologie" (1). Cet aspect de morale sans Dieu (un Dieu dont il se demande toujours cependant s'il existe) se reflète dans toute son oeuvre. Sans doute nous était-elle apparue ça et là, mais de manière assez floue ; elle se précise au fur et à mesure que nous avançons dans notre étude : "J'essaie d'aimer les autres tels qu'ils sont, j'essaie de prendre les choses telles qu'elles sont" (2).

Nous venons d'écrire : "morale sans Dieu". De fait, si on réduit le christianisme à une morale et la figure du Christ à celle d'un Sage, on ne voit plus très bien ce que pourrait être l'essence même de cette religion. L'aspect de Salut et de partage de la vie divine, lorsqu'ils sont escamotés au profit de la seule morale, entraînent des réflexions comme celle-ci :

"Je n'ai plus aucune certitude...

J'ai cru un moment que les hommes pouvaient se sauver...
je n'ai même plus cette certitude...

Je me dis que si Dieu existe, il n'accueillera pas trop mal Brassens...

Je ne vois pas ce qu'il reprocherait à Brassens : je suis un chrétien dans ce qui est essentiel, parce que j'aime vraiment les gens, je suis gentil" (3).

"Si Dieu existe"... mais est-il vraiment nécessaire, dans ce contexte, qu'il existe ? L'hypothèse de l'existence

(1) Jacques Charpentreau, Georges Brassens et la poésie quotidienne de la chanson, Cerf, 1960, p. 61.

(2) Georges Brassens à Philippe Nemo, France Culture, 17.2.1979, Archives de l'O.R.T.F.

(3) Georges Brassens à André Sève en 1966. Reproduit dans : "Elle est pour toi cette chanson", J. Batteux, Cahier ronéotypé, Centre de musique sacrée, Nevers, 2e édition, avril 1967, p. 29.

d'un Absolu, lorsqu'elle a son point de départ dans une recherche morale, est moins vitale que lorsqu'elle s'enracine dans une recherche métaphysique ; elle est moins angoissante aussi :

*Est-il en notre temps rien de plus odieux,
De plus désespérant, que de n'pas croire en Dieu ?*

*J'voudrais avoir la foi, la foi d'mon charbonnier
Qui'est heureux comme un pape et con comme un panier.*

*Mon voisin de dessus, un certain Blais'Pascal,
M'a gentiment donné ce conseil amical :*

*"Mettez-vous à genoux, priez et implorez,
Faites semblant de croire, et bientôt vous croirez" (1).*

On saisit toute l'ambiguïté de cette oeuvre, qui fut considérée par les uns comme "une oeuvre de tolérance" (2), par les autres comme une "farce" accompagnée de la "passion du sacrilège" (3), par certains encore comme "une excellente chanson athée" (4).

Ce qui nous intéresse, dans "le Mécréant", c'est l'identification que Brassens opère insensiblement entre Dieu et la morale :

...
*Mais, su'l'chemin du ciel, je n'ferai plus un pas,
La foi viendra d'ell'même ou ell'ne viendra pas.*

(1) Le Mécréant (1960, disque 6).

(2) René Fallet, Brassens, Denoël, 1972, p. 93.

(3) Alphonse Bonnafé, Georges Brassens, Seghers, 1971, p. 16.

(4) Jean Batteux, Elle est pour toi cette chanson, Cahier ronéo-typé, Centre de musique sacrée, Nevers, 2e édition, avril 1967, p. 30.

*Je n'ai jamais tué, jamais violé non plus,
Y'a déjà quelque temps que je ne vole plus,*

*SI L'ETERNEL EXISTE, EN FIN DE COMPTE, IL VOIT
QU'JE M'CONDUIS GUER' PLUS MAL QUE SI J'AVAIS LA FOI (1).*

Même si Dieu existe, ce n'est pas la foi qui sauve mais
la bonne volonté.

Brassens ne fera pas un drame de cette Absence essen-
tielle et, petit à petit, il cessera de poser, dans ses oeuvres,
ce genre de questions.

1966 :

*Notre Père
Qui, j'espère,
Etes aux cieux (2).*

1972 :

*Mon Dieu, qu'il ferait bon sur la terre des hommes
(...)
Si vous n'aviez tiré du néant ces jobards,
Preuve, peut-être bien, de votre inexistence :
Les imbécil's heureux qui sont nés quelque part (3).*

1976 :

*Nous n'avons rien laissé debout
Flanquant leurs Credo, leurs tabous
Et leurs dieux, cul par dessus tête (4).*

(1) Le Mécréant (1960, disque 6).

(2) La Marguerite (1966, disque 7).

(3) La ballade des gens qui sont nés quelque part (1972, dis-
que 11).

(4) Boulevard du temps qui passe (1976, disque P 9101092).

Nous parlons, répétons-le, de l'oeuvre... Ce pudique n'a cependant pas fini de nous étonner. Voici quelques mois, il disait à Philippe Nemo, au micro de France Culture :

"Bien sûr que je me suis préoccupé de ces choses là ! (...). Maintenant, je m'en préoccupe moins, APPAREMMENT. Parce que (...), voyant que je me butais contre des murs, cela finissait par me faire mal. On devient "dingue" de trop réfléchir à ça : "Si Dieu n'existe pas, il faut bien quand même que..." et ça commence... et ça part... et on se bute... surtout moi, qui n'ai pas les moyens, la culture et la connaissance qui me permettent d'évoluer là-dedans" (1)...

b) "JE CROIS EN CERTAINS HOMMES".

"Je suis plus pudique en matière d'amitié qu'en matière d'amour. Il m'est plus difficile de dire à un homme que je l'aime que de le dire à une femme, bien que les deux soient difficiles et même presque impossibles" (2).

Cette pudeur nous a valu quelques rares et jolies petites fleurs qui, toutes, ont pour nom : partage et fidélité. Le premier disque de Brassens contenait déjà un quatrain fort bien tourné :

*Il pleuvait fort sur la grand-route,
Ell' cheminait sans parapluie.
J'en avais un, volé, sans doute,
Le matin même à un ami (3).*

Dans une oeuvre très imagée, le poète développera, quatre ans plus tard, l'importance, en amitié, du partage des joies :

(1) Brassens à Philippe Nemo, France Culture, 17.2.1979, Archives de l'O.R.T.F.

(2) Brassens à Angèle Guller, le 9e Art, la chanson française contemporaine, Vokaer, Bruxelles, 1978, p. 88.

(3) Le parapluie (1952, disque 1).

*Ils m'accompagn'nt à la mairie
(...)
Chaque fois que je me marie (1).*

comme celui des peines :

*Chaqu' fois qu'je meurs, fidèlement,
(...)
Ils suivent mon enterrement (2).*

Entre chaque couplet, Brassens intercale un tendre petit refrain :

*Au bois d'Clamart y'a des petit's fleurs
Y'a des petites fleurs,
Y'a des copains, au bois d'mon coeur,
Au, au bois d'mon coeur (3).*

"L'amitié, c'est plus profond et plus solide que l'amour" (4). Cette fidélité lui fait chanter "les copains d'abord" :

*Des bateaux, j'en ai pris beaucoup,
Mais le seul qui'ait tenu le coup,
Qui n'ait jamais viré de bord,
(...)
Naviguait en père peinard
Sur la grand-mare des canards
Et s'app'lait LES COPAINS D'ABORD (5).*

On se souvient du "vieux Léon" (6) que regrettaient, bien après qu'il eût fait son "trou au fond des cieux", ses amis "restés du parti des myosotis". Brassens reprend cette image et nous constatons que, s'il nous a dit que l'amour était plus fort que le temps, il affirme que l'amitié est plus forte que la mort :

(1) Au bois de mon coeur (1957, disque 4).

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Brassens à André Sève, op. cit., p. 101.

(5) Les copains d'abord (1965, disque 8).

(6) Cf. p. 34 sq.

*Du rendez-vous des bons copains
Y' avait pas souvent de lapins,
Quand l'un d'entre eux manquait à bord,
C'est qu'il était mort.
Oui, mais jamais, au grand jamais,
Son trou dans l'eau n'se refermait,
Cent ans après, coquin de sort !
Il manquait encor (1).*

Parmi les amis du "Vieux Léon" qui suivaient l'enterrement :

*En rigolant
Pour fair' semblant
De n'pas pleurer (2),*

sans doute y avait-il déjà ce "modeste" qui ressemble, à s'y méprendre, à Brassens :

*Quand on enterre un imbécile
De ses amis, s'il raille, s'il
A l'oeil sec et ne manifeste
Aucun chagrin, t'y fie pas trop :
Sur la patate, il en a gros,
C'est un modeste (3).*

Cependant, si le chanteur éprouve le besoin de s'entourer d'amis, de "faire circuler la virile effusion" (4), il nous dit sa répulsion pour tout ce qui ressemble à de l'embrièvement à l'intérieur d'un groupe :

*Le pluriel ne vaut rien à l'homme et sitôt qu'on
Est plus de quatre on est une bande de cons.
Bande à part, sacrebleu ! c'est ma règle et j'y tiens (5).*

(1) Les copains d'abord (1965, disque 8).

(2) Le vieux Léon (déjà cité, p. 35 .

(3) Le Modeste (1976, disque P 9101092).

(4) La rose, la bouteille et la poignée de mains (1969, disque 1

(5) Le pluriel (1966, disque 9).

Cela peut nous sembler paradoxal, après tout ce qu'il nous a confié sur l'amitié et la fraternité. Mais, quoiqu'il dise, Brassens demeure fondamentalement un solitaire, en proie à des "aspirations contradictoires" (1). Même s'il paraît à l'aise au milieu d'un petit groupe d'amis, on a sans cesse l'impression qu'il écoute en lui on ne sait quelle petite musique nostalgique :

*J'espère être assez grand pour m'en aller tout seul,
Je ne veux pas qu'on m'aide à descendre à la tombe,
Je partage n'importe quoi, pas mon linceul... (2)*

(1) Angèle Guller, *le 9e Art, la chanson française contemporaine*, Vokaer, Bruxelles, 1978, p. 84.

(2) *Le pluriel* (1966, disque 9).

CONCLUSION

Notre brève étude nous aura permis de prendre conscience de l'importance des thèmes véhiculés par "ce troubadour égaré parmi nous" (1)... égaré peut-être aussi en lui-même, en des paradoxes qu'il accepte avec humour : il est fasciné par la mort, mais il possède un profond amour de la vie ; il s'adresse à Dieu, mais en pensant qu'il n'existe pas ; il valorise la femme, mais il chante que l'amitié est plus grande que l'amour ; il recherche la solitude, mais il ne peut vivre qu'entouré d'amis fidèles. "Ma vie intérieure, dit-il lui-même, est un désordre total (...). Je reçois une émotion. Je dois la traduire pour ne pas me perdre" (2).

Ces aller et retour constants sont le propre d'une pensée inquiète : "C'est un cri que je pousse à chaque chanson. Un cri étouffé, un espèce d'appel au secours" (3), et qui ne peut se reposer sur aucune sécurité, parce que "les autres aussi appellent au secours, et nous sommes tous là à nous chercher dans ce monde difficile" (4).

Brassens sème, dans toute son oeuvre, des petites fleurs de morale fraternelle, qui nous parviennent à travers des poèmes ciselés avec une minutie d'orfèvre. Cependant, si elles forcent notre admiration, elles ne nous entraînent guère au-delà de nos horizons terrestres. C'est pourquoi nous allons à présent analyser l'oeuvre d'un compositeur qui a cherché à "atteindre l'inaccessible étoile" (5), et passer insensiblement de la morale à la métaphysique.

(1) Jacques Bréhant, *Thanatos*, Laffont, 1976, p. 251 (déjà cité, p. 44).

(2) Cité par Angèle Guller dans : *Le 9e Art, la chanson française contemporaine*, Vokaer, Bruxelles, 1978, p. 84.

(3) *Ibid.*, p. 85.

(4) *Ibid.*

(5) Brel, *L'homme de la Mancha*, "La Quête".

JACQUES BREL

Né à Bruxelles en 1929.

Mort à Paris en 1978.

Prix de l'Académie Charles Cros en 1957.

"JE PLAIS A CEUX QUI ONT SOIF, QUI CHER-
CHENT, INSATISFAITS, ET QUI CROIENT
QU'IL Y A ENCORE QUELQUE CHOSE A TROU-
VER".

Brel

CHAPITRE I

"AIMER JUSQU'A LA DECHIRURE"

"Jacques Brel, écrivait Alain Bosquet, a la beauté impitoyable de ceux qui ne pardonnent pas au monde de s'accepter" (1). Cette remarque donne la note particulière de l'univers dans lequel nous allons entrer. Brel apparaît d'emblée comme un être épris d'absolu et rien ne l'a mieux défini que le cri de la "Quête" de "L'Homme de la Mancha" :

*Rêver un impossible rêve
Porter le chagrin des départs
(...)
Aimer même trop même mal
(...)
Pour atteindre à s'en écarteler
L'inaccessible étoile (2).*

Toute son oeuvre n'est qu'une tentative de retour à une sorte de Terre Promise où l'homme redeviendrait originellement pur. Et l'amour, tel qu'il l'envisage, aura pour mission redoutable de lui donner le Paradis, de sorte que le sens de l'existence, la vision de la mort, ce qu'il appelle lui-même la "vie spirituelle" (3), ne prendront de relief qu'en fonction de sa foi ou de son scepticisme par rapport à ce sentiment.

Nous "analyserons", par conséquent (avec toutes les nuances que nous avons indiquées dans notre introduction), les quarante quatre chansons que le poète bruxellois lui a consacrées.

(1) Rapporté par Angèle Guller dans "Le 9e Art, la chanson française contemporaine, Vokaer, Bruxelles, 1978, p. 136.

(2) Jacques Brel, L'Homme de la Mancha, "La Quête" (1968).

(3) Lettre à Monsieur Hector Bruyndonckx, 1956, inédit.

PREMIERE PERIODE

1955-1958

*"Quand on n'a que l'amour
Pour tracer un chemin
Et forcer le destin..."*

Si le thème de la mort n'a été abordé qu'en 1959, c'est dès 1955 que Jacques Brel, dans un premier microsillon, nous parle de sa conception de l'amour. Il le fait "gentiment", pourrait-on dire, en utilisant une palette où dominent les teintes roses, malgré un certain accent corrosif, qui perce déjà dans "La haine" et s'accentuera progressivement. Pour caractériser le jeune chanteur, Jean Clouzet n'hésite pas à parler d'une "sorte de naïveté un tantinet... scoute" (1). Le décor n'a pas encore basculé et le monde s'offre dans toute sa richesse - un monde un peu figé, où chacun occupe une place bien déterminée - :

*Près des filles y a les garçons
Les longs les minces et les gros
Qui parlent de leurs bachots
Et des yeux de Louisa
(...)*

*Près des garçons y a les papas
Qui ont l'air graves et sévères
(...)
Ils crient pour n'importe quoi
Et sortent le soir par derrière
Pour jouer au pocker
(...)*

*Dans les cafés y a les copains
Et les verres qu'on boit avide
(...)*

*Près des copains y a la ville
La ville immense et inutile
(...)
La ville avec ses plaisirs vils
(...)*

(1) Jean Clouzet, Jacques Brel, Poésies et chansons, Seghers, 16e édition, 1975, p. 38.

*Près de la ville y a la campagne
Où les filles brunes ou blondes
Dansent à la ronde (1).*

Comment changer l'ordre établi ? Brel ne le voit pas encore très clairement :

*C'est comme ça depuis que le monde tourne
Ya rien à faire pour y changer
C'est comme ça depuis que le monde tourne
Et y vaut mieux pas y toucher (2).*

Dès cette époque, cependant, l'amour apparaît comme une valeur sûre, et il est fréquemment utilisé pour défendre les idées chères au héros brélien. C'est ainsi que l'idéal prend l'aspect d'une jeune fille ("Sur la place") et que, pour transformer la vie des hommes, il existe un moyen plus efficace, à ses yeux, que toutes les révolutions du monde :

*On a détruit la Bastille
Quand il fallait nous aimer (3).*

Petit à petit, l'amour se fera providence (4) :

*Quand on n'a que l'amour
Pour tracer un chemin
Et forcer le destin (5).*

et même religion :

*N'est-il pas vrai Marie que c'est prier pour vous
Que de lui dire je t'aime en tombant à genoux
Que pleurer de bonheur en riant comme un fou (6).*

(1) C'est comme ça. LE MANQUE DE PONCTUATION DANS LA CITATION DES TEXTES DE BREL EST VOLONTAIRE : NOUS LES REPRODUISONS TELS QU'ILS ONT ÉTÉ PUBLIÉS.

(2) C'est comme ça.

(3) La Bastille.

(4) En ce sens qu'il s'opposera au "destin", qu'il comblera les désirs de l'homme.

(5) Quand on n'a que l'amour.

(6) Prière de femme.

Cependant Brel avoue ne pas connaître assez profondément ce qu'il chante avec une telle fougue :

*Tais-toi donc Grand Jacques
Que connais-tu de l'amour
Des yeux bleus des cheveux fous
Tu n'en connais rien du tout (1) .*

"Rien du tout" ?... Pourquoi donc le héros brélien exprime-t-il déjà une idée que nous retrouverons dans ses oeuvres plus existentielles : le temps a raison de l'amour ?

*C'est trop facile quand un amour se meurt
Qu'il craque en deux parce qu'on l'a trop plié
D'aller pleurer comme les hommes pleurent
Comme si l'amour durait l'éternité (2) .*

Le décor est planté. Nous pouvons à présent analyser ces oeuvres de jeunesse, sans perdre de vue le contexte dans lequel elles ont été écrites.

(1) Grand Jacques.

(2) Ibid.

LA HAINE

Il est curieux que la première oeuvre ait pour thème un amour malheureux. En effet, Brel voue à cette époque un véritable culte à la femme. Mais peut-être pressentait-il déjà un désenchantement qui ne viendra que bien plus tard ?

L'intérêt de cette chanson se situe, d'une part au niveau du langage, de l'autre au niveau du contenu. En effet, si elle nous familiarise avec la phrase brélienne, où l'on rencontre de nombreuses structures parallèles et répétitives, elle contient également certains termes-clés, que nous relevons dans l'ordre où le poète les utilise.

"Comme un marin je partirai" :

La mer est le symbole par excellence du voyage intérieur. Brel emploiera très souvent l'image de l'eau, des vagues, du flux et du reflux, pour exprimer ses états d'âme (1).

"Les filles" :

La dénomination ne comporte aucune nuance péjorative. En 1966, Brel l'utilisera dans un parallélisme méprisant : "Les filles et les chiens" (2).

"Le Bon Dieu" :

Le chanteur traduit presque toujours la représentation qu'il se fait de Dieu, quels que soient par ailleurs ses sentiments sur l'au-delà, par cette épithète exprimant une qualité essentielle à ses yeux (3).

(1) Cf. en particulier : Le Plat Pays - Une île - La Fanette - Les Marquises.

(2) Les Filles et les chiens (1966).

(3) Cf. en particulier : Grand Jacques - Fernand - Le Bon Dieu.

"L'amour - éternité" :

Le héros brélien attendra, mais en vain, que l'amour lui ouvre les portes du Paradis (1).

"Comme un ivrogne" :

Fréquemment, le personnage brélien noie son chagrin dans l'alcool (2). Mais, tout comme dans certains tableaux de Jérôme Bosch et de Bruegel, la fête dissimule l'angoisse et la présence de la mort.

"Comme un soldat" :

Brel abhorre la guerre et ne se privera pas de le dire. Il ne faut pas oublier qu'elle a marqué son adolescence : "Je regrette que la guerre ait duré quatre ans (...). Je crois que c'est la seule chose que je regrette dans ma vie" (3).

"Les enfants" :

L'enfance est le thème brélien par excellence, celui qui se lit en filigrane dans toute son oeuvre. Brel l'appellera son "Far West" et tentera, sa vie durant, de retrouver ce domaine perdu.

Le thème proprement dit, annoncé par le titre, est bien défendu : il s'agit de faire souffrir l'autre, parce qu'elle a été incapable de maintenir l'amour à la hauteur où le héros brélien l'avait placé :

*Tu as peint notre amour en gris
Terminé notre éternité*

(1) Comparer, par exemple, "La lumière jaillira" et "J'aimais".

(2) Cf. L'ivrogne - Jef - A jeun.

(3) Radioscopie de Jacques Chancel avec Jacques Brel, 21.05.73, Archives I.N.A.

Dès lors, peu importent les moyens utilisés pour humilier la femme méprisée (se saouler de filles, de prières, de boissons ou de canons, en se faisant tour à tour marin, novice, ivrogne, soldat), pourvu qu'ils atteignent leur but. Chaque fois qu'il fait mouche, le héros brélien jubile. Sa haine atteint son point culminant lorsqu'il chante :

*Comme un soldat je partirais
Mourir comme meurent les enfants
Et si jamais tu en mourais
J'en voudrais revenir vivant*

Elle n'est cependant pas méchante, cette fille que l'on voit prier et pleurer. Sa seule faute est d'avoir dévalorisé ce que le héros brélien considère alors comme une valeur absolue. En effet, s'il est des femmes qui "distillent l'amour", celle-ci a enfermé, dans la médiocrité quotidienne, un être qui a besoin de mouvement pour se sentir exister :

*Tu n'as commis d'autre péché
Que de distiller chaque jour
L'ennui et la banalité*

Brel a le pressentiment qu'un amour n'est jamais tout entier donné, qu'il doit être inventif et actif, sous peine de disparaître :

L'amour est mort vive la haine

d'où les injures, qui ne sont finalement que l'envers d'un grand amour déçu :

*Et toi matériel déclassé
Va-t-en donc accrocher ta peine
Au musée des amours ratées*

Une dernière allusion au démon clôt cette chanson au rythme précipité.

IL PEUT PLEUVOIR

Le ton, ici, est tout autre. Une joyeuse insouciance éclate dans cette courte chanson que l'on croirait échappée d'une comédie musicale américaine (1). L'amour fait déborder un coeur encore adolescent :

*Il peut pleuvoir sur les trottoirs
Les grands boulevards moi j'm'en fiche
J'ai ma mie auprès de moi*

La jeunesse est l'âge de l'enthousiasme. Le héros bré-
lien éprouve le besoin de "crier" sa joie "à pleins poumons" :

*Et aux gens qui s'en viennent
Et aux gens qui s'en vont
Jour et nuit tourner en rond*

L'amour est porteur d'espérance ; le temps ne l'a pas encore figé, détruit. Comme il nous paraît sympathique, ce jeune compositeur qui nous dit :

*Ya plein d'espoir sur les trottoirs
Les grands boulevards et j'en suis RICHE
J'ai ma mie auprès de moi*

et qui conclut fougueusement, comme pour bien se persuader de son bonheur :

*Car ma mie c'est toi
C'est toi*

(1) Nous songeons à "Singin' in the Rain" (1952), de Gene Kelly, dont le rythme et l'entrain ont fait tout le succès.

QUAND ON N'A QUE L'AMOUR

Cette oeuvre, qui valut à Brel le grand prix du disque 1957 de l'Académie Charles Cros (1), nous confirme dans l'idée que nous nous faisons de sa vision du monde. L'amour y est célébré comme on célèbre une divinité ; il est porteur de "joie", de "promesses", de "richesses", de "merveilles", de "soleil". Brel prône, prêche cet amour avec une fougue romantique, entraîné par cette conviction qu'il est à lui seul capable de transformer "le monde entier". D'où le slogan répandu à l'époque : "l'abbé Brel ou la tentation de la chaire" (2).

Jean Clouzet parle de "l'aspect incantatoire" de la chanson. En effet, Brel utilise, pour la première fois, un procédé de crescendo - qu'il reprendra plus tard avec autant de bonheur (3) -, dans lequel on peut constater l'existence d'une harmonie parfaite entre le signifiant et le signifié.

La première strophe évoque l'idée de départ. Aimer c'est se déposséder, aller au-delà de soi, être dans une attitude "oblatrice" :

*Quand on n'a que l'amour
A s'offrir en partage
Au jour du grand voyage
Qu'est notre grand amour*

(1) Cette Académie célèbre la mémoire de Charles Cros (1842-1888) poète et inventeur du "paléophone" (précurseur du phonographe) en décernant, chaque année, des prix aux meilleurs disques.

(2) Cité par Christian Hermelin, *Ces chanteurs qu'on dit poètes*, L'école des loisirs, Paris, 1970, p. 92.

(3) Cf. "La valse à mille temps" - "Seul" - "Ces gens-là" - "Amsterdam" - "Mon enfance" - "Knokke-le-Zoute-tango".

Dans les chansons des périodes suivantes, le héros brélien reviendra de ce "voyage", mais ici, l'idée ne l'effleure même pas. Le couple qui est au centre du poème ("mon amour toi et moi") rayonne de bonheur et magnifie le sentiment qui les a réunis. Leur joie est si forte que chaque heure et chaque jour en "éclatent". Ils se sont juré de s'aimer éternellement et l'amour devient, tout comme Dieu dans l'acte de foi, l'objet en même temps que le garant de leur promesse :

*Quand on n'a que l'amour
Pour vivre nos promesses
Sans nulle autre richesse
Que d'y croire toujours*

La croyance anime la vie et la vie devient croyance, transfigurant la "laideur des faubourgs", qui se meuble de "merveilles" et se couvre de "soleil". L'amour du couple est pris :

*Pour unique raison
Pour unique chanson
Et unique secours*

La strophe suivante montre le rayonnement de cet amour sur tout ce qui est détresse dans le monde, qu'il s'agisse de la détresse physique des "pauvres et malandrins", de la détresse spirituelle de "ceux-là dont l'unique combat est de chercher le jour", ou de la détresse morale. Le sentiment que l'homme et la femme éprouvent l'un pour l'autre est une force capable de "parler aux canons" et de "convaincre un tambour". Le poème s'élève jusqu'à une attitude quasi-mystique :

*Quand on n'a que l'amour
A offrir en prière
Pour les maux de la terre*

Enfin, Finallement, c'est dans cette dépossession de soi que réside le secret de la possession du monde. Le rien débouche

sur le tout. L'amour est l'opposé de la mort ; il est vie, viatique pour le voyage terrestre. C'est ce qu'exprime le chanteur dans ce quatrain, où, selon une symbolique typiquement brélienne, l'espace s'agrandit de façon illimitée :

*Alors sans avoir RIEN
QUE la force d'aimer
Nous aurons dans nos mains
Amis Le MONDE ENTIER*

Le héros brélien - et par conséquent Brel lui-même, puisque Jean Clouzet admet sans difficulté qu'à cette époque il n'y a pas "un seul héros de ses chansons qui ne soit Brel lui-même et rien d'autre que Brel" (1) - entre en amour comme on entre en religion. Comment s'étonner que, plus tard, revenu - pour quelles raisons mystérieuses ? - de ce terrible et magnifique voyage pour lequel il avait accepté de tout perdre, Brel se soit montré aussi amer, sarcastique et cruel qu'il fut tendre ?..

LA BOURREE DU CELIBATAIRE

Nous retrouvons ici, mais décrit dans un style plus populaire (à l'hymne a succédé la bourrée), l'idéal brélien de l'amour et, plus précisément, de la femme qui incarnera cet amour (2). Quelle sera-t-elle, celle que le chanteur appelle "la fille que j'aimera ?" : une espèce d'Eve d'avant la chute, et l'exigence du héros est telle que, comparant l'image qu'il

(1) Jean Clouzet, Pochette du disque P 6325 203 (Jacques Brel, 2

(2) "Idéal" : en effet, toute la chanson est écrite au futur.

se fait de son amour et la réalité, il évince au refrain toutes les figures féminines qui l'entourent :

*Non ce n'est pas toi
La fille que j'aimerons
Non ce n'est pas toi
La fille que j'aimera*

Le premier couplet magnifie celle avec laquelle :

*Entrerons en chantant
Dans les murs de la vie
En offrant nos vingt ans
Pour qu'elle nous soit jolie*

Cette femme devra posséder tout d'abord "UN COEUR SAGE" capable d'apaiser les tumultes et les contradictions du héros brélien :

*Au creux de son rivage
Mon coeur s'arrêtera*

L'eau et le rivage sont des symboles de lumière et de liberté. Quelques années plus tard, cependant, Brel en inversera le sens :

*Je sais déjà que c'est par leur murmure
Que les étangs mettent les fleuves en prison (1) .*

Les qualités physiques ne sont pas méprisées, encore que la "PEAU TENDRE" ne soit sans doute, pour le personnage brélien de l'époque, que le reflet extérieur de cette tendresse dont il parlera plus loin et qu'il ne cessera de quêter. Dans ces conditions, la réciprocité ne peut être que parfaite :

(1) Le prochain amour.

*Et moi je l'aimerons
Et elle m'aimera
Et nos corps brûleront
Du même feu de joie*

Nous retrouvons cette notion d'offrande amoureuse et de fusion lumineuse dans le second couplet, qui reprend les termes mêmes de l'hymne à l'amour :

*Et nous nous offrirons
Tout l'amour que l'on a
Pavoiserons tous deux
Notre vie au soleil*

L'accent est mis sur les qualités qui permettront à l'amour de triompher du temps et au couple de construire un bonheur "avant que d'être vieux". On y trouve - et nous ne disons pas cela dans un sens péjoratif - des accents de premier communiant : PURETE, ETAT D'INNOCENCE PARADISIAQUE :

*La fille que j'aimera
Aura sa maison basse
Blanche et simple à la fois
Comme un état de grâce*

Le dernier couplet nous permet de mesurer la distance qui sépare le héros brélien de 1957 et celui de 1978 ("Vieillir ! oh, vieillir !") (1) :

*La fille que j'aimera
Vieillira sans tristesse*

Brel a cru, un moment, que l'amour pouvait faire oublier cette dure réalité, mais lorsque le thème de la mort se profilera à l'horizon des "vieux" il parlera, plus que de tristesse, de déchirement et d'"enfer" (2).

(1) Vieillir.

(2) Les Vieux.

Dans "la bourrée du célibataire", la femme aura encore la chance de vieillir :

*Entre son feu de bois
Et ma grande tendresse*

Le terme de "tendresse" occupe une place majeure dans l'idéal brélien. Petit à petit il sera dissocié du mot "amour". "L'amour, dira plus tard Brel, est une expression de la passion. La tendresse, c'est autre chose" (1). Mais ici, les deux mots sont synonymes. La chaleur de cette tendresse épanouira la femme, que le poète compare au "bon vin qui se bonifiera un peu chaque matin".

Le passé ne sera pas un temps que l'on regrette mais un temps que l'on magnifie :

*Et ferons des chansons
De nos anciennes joies*

L'amour sera plus fort que la peur de la mort. Que pourraient craindre ceux qu'un tel sentiment a unis ? :

*Et quitterons la terre
Les yeux pleins l'un de l'autre*

Mais, surtout, l'amour sera plus fort que la mort elle-même, et les amants continueront à le semer dans l'au-delà, chez les plus malheureux des malheureux (l'enfer n'est-il pas défini comme l'absence d'amour ?) :

*Pour fleurir tout l'enfer
Du bonheur qui est nôtre*

(1) Brel à Jean Clouzet, Jacques Brel, Poésies et chansons, Seghers, 16e édition, 1975, p. 52.

Ne sourions pas trop vite : il y a, chez le jeune Brel, un pressentiment de vérités beaucoup plus profondes que les apparences.

Si cette chanson devait être illustrée, c'est à Chagall que nous ferions appel, à ses images lumineuses et discontinues, dans lesquelles :

Un couple au-dessus du monde perpétue
La muette chanson d'aimer (1).

HEUREUX

Dans "Heureux", Brel utilise à nouveau un procédé de crescendo et la chanson s'enfle progressivement, pour nous faire percevoir l'élargissement du bonheur que l'amour apporte aux amants. Cette oeuvre nous intéresse particulièrement, parce qu'elle débute avec un regard sur l'enfance et se continue avec un regard sur l'amour, ces deux thèmes étant à l'époque liés dans l'esprit du poète. De fait, l'amour est innocence, ou rend l'innocence. Quand le héros brélien réalisera, ou croira réaliser, que cela est impossible et que son désir s'est trompé d'objet, ce sera l'effondrement de ce qu'il appelle ailleurs son "Far West" : "On nous assure que l'amour est éternel jusqu'au moment où on nous avoue qu'il s'agissait là de farces. Quand j'étais petit, on a oublié de m'avertir que le Far West

(1) Aragon, "L'Apocalypse selon Marc", Chagall, XXe siècle, Cahiers d'art, Milan, 1973, numéro spécial, p. 135.

et l'amour n'étaient que des farces" (1).

Mais le poète de 1957 n'a pas encore connu le désenchantement, et la chanson dont nous parlons est baignée d'un bonheur grave :

*Heureux qui chante pour l'enfant
(...)
Heureux qui sanglote de joie
Pour s'être enfin donné d'amour*

Brel présente trois situations, à travers lesquelles il laisse cependant percer une certaine inquiétude :

- "Séparés", les amants possèdent le bonheur, même s'ils ne le "savent pas encore", car "ils vont demain se retrouver". Le temps passé à travaillé pour leur amour.

- "Epargnés", les amants réalisent que toutes leurs jeunes forces ne peuvent servir "à rien qu'à bien s'aimer". Ainsi, le temps présent n'est pas figé, mais agissant.

- Paradoxalement, "loin l'un de l'autre", les amants possèdent la béatitude. En effet, ils savent avec certitude qu'ils peuvent compter sur le temps futur, où ils se rejoindront dans une fidélité qui apparaît alors comme une valeur d'éternité :

*Heureux les amants que nous sommes
Et qui demain loin de l'autre
S'aimeront s'aimeront
Par dessus les hommes*

Le temps et l'espace, on l'aura remarqué, se sont agrandis indéfiniment.

(1) Brel à Jean Clouzet, Jacques Brel, Poésies et chansons, Seghers, 16e édition, 1975, p. 49.

LES BLES

"Les blés" sont une aimable fantaisie, chantée sur un rythme de marche très rapide, où l'on retrouve l'ingénuité et l'enthousiasme du jeune Brel. Il y avait eu déjà de ces "allegretto" charmants ("C'est comme ça" - "Il peut pleuvoir" - "Qu'avons-nous fait bonnes gens" - "La bourrée du célibataire") il y en aura d'autres ("Au printemps" - "L'aventure") et tous seront au service de la joie. Mais cela ne durera guère et, par la suite, Brel utilisera ce genre de rythme pour parodier le désespoir ("Madeleine" - "Titine").

Avec "les blés", nous sommes en face d'une évidence :

*Les blés sont pour la faucille
Les soleil pour l'horizon
Les garçons sont pour les filles
Et les filles pour les garçons*

La candeur baigne cette oeuvre où le poète valorise la main, les yeux et le coeur de la femme. On y retrouve les images utilisées précédemment pour signifier pureté et clarté : l'eau, le soleil qui accomplit sa révolution, tandis que l'on prépare la moisson, gerbe le blé et glane le bonheur ; ce mot ne surgira qu'au dernier couplet, mais, en réalité, c'est l'impatience même du bonheur qui frémit au détour de chaque vers :

*Le blé nous a trop attendus
Et nous attendons trop de pain*

ou encore :

Venu est le temps de s'aimer

Brel présente une image toute de douceur de la femme, devant laquelle l'amoureux ne peut être que prévenant, ce qui

donne lieu à des vers gracieux tels :

*Ta main sur mon bras
Pleine de douceur
Bien gentiment demandera
De vouloir épargner les fleurs
Ma faucille les évitera
Pour éviter que tu ne pleures*

Avec beaucoup de fraîcheur, le poète évoque la femme dans son aspect plus charnel :

*Et si parfois ton jupon vole
Pardonne-moi de regarder
Les trésors que vient dévoiler
Pour mon plaisir le vent frivole*

La fin de la chanson voit le héros "écrasé d'amour, ébloui de joie" - exactement comme dans "Heureux" - car le bonheur, assimilé au "temps de s'aimer", contient les promesses d'éternité.

DEMAIN L'ON SE MARIE

"Demain l'on se marie" est un dialogue amoureux dans lequel chacun pense en termes de "nous". A chaque question ("Dis-moi ce que nous chanterons (...) verrons (...), dis-moi où nous irons"), le poète répond avec ces tableaux de lumière et d'espérance auxquels les oeuvres précédentes nous ont habitués. L'homme et la femme deviennent les artisans de leur propre félicité :

*Nous forcerons l'amour à bercer notre vie
D'une chanson jolie qu'à deux nous chanterons*

A l'image du berceau, assimilée au bonheur paisible, en succède immédiatement une seconde qui évoque, dans une véritable isomorphie, l'autre face de ce même bonheur :

*Nous forcerons l'amour si tu le veux ma mie
A n'être de nos vies que l'humble forgeron*

"Il faut se laver les yeux entre chaque regard", recommandait le cinéaste Mizoguchi. Brel ne nous dit rien d'autre :

*Nous forcerons nos yeux à ne jamais rien voir
Que la chose jolie qui vit en chaque chose
(...)
Nous forcerons nos yeux à n'être qu'un espoir
Qu'à deux nous offrirons comme on offre une rose*

Parallèlement à cet élan du moi, que l'amour fait éclater hors de ses propres limites, l'espace s'agrandit jusqu'au désir de possession du monde :

*Nous forcerons les portes des pays d'Orient
A s'ouvrir devant nous, devant notre sourire*

Mais il est des conquêtes plus accessibles :

*Nous forcerons ma mie le sourire des gens
A n'être plus jamais une joie qui soupire*

La femme avait ouvert le dialogue. L'homme le clôt, en reprenant les mêmes mots :

*Puisque demain s'ouvre la vie
(...)
Puisque demain l'on se marie
Apprenons la même chanson*

AU PRINTEMPS

Par son inspiration, cette valse rapide rejoint "Les blés". Le printemps réveille le besoin d'aimer, et Brel fait défiler sous nos yeux une foule de couples d'amoureux, semblables à ceux de Brassens qui se "bécotent sur les bancs publics" (1). Mais ici, nul regard scandalisé ou jaloux ne vient troubler la fête universelle, dernier miracle "qui s'offre encore à nous sans avoir à l'appeler".

Il y a un élargissement du regard porté par le poète sur cette montée de sève. Il s'étend, en effet, de "toutes les filles" (dont les coeurs sont comparés à d'aimables artichauts qui "s'offrent" ou à de gentils mégots qui "senflamment") à "tout Paris" (qui, baigné de soleil se change en "pâturages pour troupeaux d'amoureux aux bergères peu sages") puis à "toute la terre" (qui se mue "en baisers qui parleront d'espoir"). Un couple est au centre de ce charmant tableau :

*Au printemps au printemps
Et mon coeur et ton coeur sont repeints au vin blanc
Au printemps au printemps
Les amants vont prier Notre Dam' du bon temps*

(1) Brassens, Les amoureux des Bancs Publics, 1952, disque 2.

Ainsi semble se terminer la "période rose" des chansons de Brel. Si nous voulions la caractériser, nous dirions que l'idéal brélien est un idéal d'irrésistible élan, d'expansion infinie. L'amour livre "le monde entier" (1) et le bonheur est à portée de mains :

*Tous ceux que l'on cherche à pouvoir aimer
Sont auprès de nous et à chaque instant (2).*

La femme est conductrice, médiatrice de cet amour. Elle a pour mission d'en révéler à l'homme la grandeur, d'où l'es-pèce d'adoration fervente que lui voue le héros brélien :

*J'en appelle à ton cri à nul autre pareil
(...)
A la pesante main de notre amour sincère
A nos vingt ans trouvés à tout ce qu'ils espèrent
Pour que monte de nous et plus fort qu'un désir
Le désir incroyable de se vouloir construire
En préférant plutôt que la gloire inutile
Et le bonheur profond et puis la joie tranquille (3).*

Il faudrait, pour nous résumer, citer toutes les paroles de "Voir". Enumérant ses mille "vouloirs", qui sont autant d'élanes généreux qu'il sent monter en lui, le héros reconnaît qu'il doit leur éveil à la rencontre de la femme et conclut :

*Voilà ce que je vois
Voilà ce que je veux
Depuis que je te vois
Depuis que je te veux (4).*

(1) Quand on n'a que l'amour.

(2) L'aventure.

(3) J'en appelle.

(4) Voir.

DEUXIEME PERIODE

1958-1959

*"Je ne sais rien de tout cela
Mais je sais que je t'aime encore..."*

JE NE SAIS PAS

Une nouvelle période s'ouvre pour Brel, qui va désormais nuancer sa palette, avec des oeuvres oscillant entre l'espoir et la désespérance. "Je ne sais pas" est une chanson de "séparation". A travers les quatre très belles strophes de cette élégie, le poète s'achemine vers l'abandon définitif de celle à laquelle il répète inlassablement :

Mais je sais que je t'aime encore

C'est à un paysage de Delvaux (1) que fait songer cette avancée quasi-somnambulique, surréelle : la route "pousse vers la cité", la nuit "force à venir ici", sans que le héros en découvre nettement les causes - d'où le titre -. Mais le génie de Brel est de nous permettre de les deviner à travers l'atmosphère musicale et les images utilisées.

L'amour, nous l'avons dit, était jusqu'alors dépeint à l'aide de mots lumineux : le jour, le soleil, la clarté, la joie, le sourire ; la pluie même faisait "briller" ses flaques. Toute une autre symbolique surgit ici : la "nuit", "le vent", "le brouillard glacé", "l'hiver", la "déroute", la "froideur" et la pluie qui tombe de "nuages gris".

Le début de la chanson est une sorte de balancement entre la détresse présente et la joie passée, qui devient d'autant plus déchirante :

(1) Paul Delvaux, peintre, dessinateur et graveur belge né à Antheit en 1897.

*Je ne sais pas pourquoi le vent
S'amuse dans les matins clairs
A colporter rires d'enfants
Carillons frêles de l'hiver*

Ce n'est pas un hasard si la clarté du passé appelle aussitôt l'image de l'enfance. On aura désormais de plus en plus l'impression que la déception causée par l'amour a fait mourir cette enfance chez le héros brélien et qu'il ne s'en remettra jamais.

Nous trouvons, dans cette première strophe, un excellent exemple de la poésie de Brel lorsqu'il décrit, sur un accompagnement imitant une marche pesante, une chose toute simple, la pluie qui tombe :

*Je ne sais pas pourquoi la pluie
Quitte là-haut ses oripeaux
Que sont les lourds nuages gris
Pour se coucher sur nos côtes*

Dans la strophe suivante, la tristesse se fait plus lourde et nous voyons surgir des images de mort. La marche rythme un véritable enterrement. Un quatrain de Brel, qu'il n'a pas retenu dans son interprétation, en témoigne. Il avait, en effet, initialement ajouté :

*Je ne sais pas pourquoi les gens
Pour mieux célébrer ma défaite
Pour mieux suivre L'ENTERREMENT
Ont le nez collé aux fenêtres (1).*

Dès lors, nous comprenons mieux ce que veut nous signifier le poète quand il nous dit :

(1) Cf. "Je ne sais pas" dans : Brel, Jean Clouzet, Poésie et Chansons, 16e édition, Seghers, 1975, p. 72.

(...) *la route*
A l'odeur fade des déroutés
De peuplier en peuplier

ou encore :

(...) *le voile*
Du brouillard glacé qui m'escorte
Me fait penser aux cathédrales
Où l'on prie pour les amours mortes

La troisième strophe exprime le bouleversement devant l'irréversible. Le héros se sent poussé à venir "pour pleurer devant cette gare". Son cœur est comparé à une guitare que manierait la nuit, donc la solitude et l'abandon. Nous évoquons plus haut Delvaux. Pourrions-nous mieux justifier notre rapprochement qu'en citant le début de ce dizain ? :

Je ne sais pas pourquoi ces rues
S'ouvrent devant moi une à une
Vièges et froides froides et nues
Rien que mes pas et pas de lune

Dans la dernière strophe, les accords plaqués du piano intensifient encore l'impression de désespérance. Le "grand voyage qu'est notre grand amour" (1) sera vécu par un autre ; le train symbolise cet arrachement :

Ce triste train pour Amsterdam
Qu'un couple doit prendre ce soir
Un couple dont tu es la femme

Le rival connaîtra les promesses infinies de l'amour et la joie des grands départs, traduits par des symboles évoquant la mer. Celui qui reste peut dire alors :

(1) Quand on n'a que l'amour.

*Et je ne sais pas pour quel port
Part d'Amsterdam ce grand navire
Qui brise mon corps et mon coeur
Notre amour et mon avenir*

Ce dernier terme est dans la logique du héros brélien : l'amour ouvre à l'espérance, qui est une vertu portant sur l'avenir. Sa mort fige, pour ainsi dire, le temps. Désormais, à de rares exceptions près, tous les voyages auront leur reflux.

Notons encore - et il en sera toujours ainsi chez Brel (1) - que l'infidélité est le fait de la femme : c'est elle qui part. Quand il arrive que l'homme la quitte - comme dans la chanson suivante - c'est de sa faute. Bien plus : ici, elle fuit avec un autre. Nous retrouverons souvent, désormais, ce rival et séparateur. Il y aurait une intéressante étude psychanalytique à faire à ce sujet, car le "complexe d'abandon", chez le héros brélien, ira en s'intensifiant. Mais d'autres s'y sont déjà essayé (2) et, pour notre part, tout en n'éliminant pas l'éclairage que peut apporter ce genre d'analyse sur la connaissance de l'homme, nous nous situerons dans une perspective plus métaphysique, sans pour autant "mettre une étiquette" sur un poète que nous respectons trop pour cela. Mais sa déception envers l'amour qui ne tient pas ses promesses (peut-être, tout simplement, parce que le héros brélien l'a trop idéalisé) nous semble beaucoup plus proche du cri de Claudel :

"Ah, tu n'es pas le bonheur ! tu es cela qui est à la place du bonheur !" (3). Quand on a tout investi dans une valeur et que celle-ci se révèle relative, le monde semble s'é-

(1) Sauf, peut-être, dans "Orly".

(2) Voir à ce sujet les quelques pages fort intéressantes de Bruno Hongre et Paul Lidsky dans "Jacques Brel", Profil d'une oeuvre, Hatier, 1976, pp. 21 à 28.

(3) Claudel, Partage de Midi, Acte III, Gallimard, 1949, Livre de Poche 1508, p. 105.

crouler. Brel a vécu cette tragédie jusqu'au déchirement ; nous allons le découvrir dans les oeuvres qui suivent.

DORS MA MIE

Le titre indique une berceuse. De fait, c'est ainsi que commence la chanson, appuyée par un balancement musical interprété au violoncelle. Mais, petit à petit, l'orchestre s'enfle et nous devinons que la douceur des premières notes cachait une souffrance qui éclate, puis se calme dans les dernières mesures où nous retrouvons le rythme initial.

La structure musicale est accompagnée d'un texte qui fait admirablement corps avec elle. Le poème débute de façon ambiguë ; il s'agit encore d'une séparation, mais on en ignore la cause :

*Dors ma mie bonsoir
Dors ma mie
C'est notre dernier soir*

La solitude de "demain déjà" appelle, comme dans le poème précédent, des images de privation de lumière : "la nuit est noire", les fleurs "ferment leurs paupières", la pluie "pleure", l'oiseau se tait et la femme aimée se trouve enchâssée dans ce décor, qui symbolise déjà la mort.

Mais le ton change et un crescendo dramatique accentue les paroles du personnage, qui reproche à la femme d'avoir voulu l'emprisonner dans les limites d'un amour possessif :

*Et tu m'auras perdu
Rien qu'en me voulant trop*

Or le héros brélien a besoin d'espace intérieur et de mouvement ; il étouffe dans tout ce qui lui semble figé. La femme n'a-t-elle pas, d'ailleurs, cherché davantage sa propre satisfaction que celle de l'être aimé ? :

*Tu m'auras gaspillé
A te vouloir bâtir
Un bonheur éternel
Ennuyeux à périr*

Le dernier grief qu'il fait à celle qui dort (mais aurait-il osé lui dire tout cela si elle avait été éveillée ?) est de ne pas avoir eu une attitude de tendresse à son égard :

*(...)
Au lieu de te pencher
Vers moi tout simplement
Moi qui avais besoin
Si fort de ton printemps*

Alors viennent des réflexions désabusées, non plus sur la femme aimée, mais sur "les filles que l'on aime". Brel semble croire, à l'inverse de tout ce qu'il a cru jusqu'alors, à l'impossibilité de communication et de dialogue dans l'amour :

*Non les filles que l'on aime
Ne comprendront jamais
Qu'elles sont à chaque fois
Notre dernier muguet
Notre dernière chance
Notre dernier sursaut
Notre dernier départ
Notre dernier bateau*

Cependant la femme reste, sinon en fait, du moins en théorie, ce qui permet à l'homme de se garder dans l'état d'enfance. Les images de voyage qui terminent la citation précédente n'ont pas d'autre sens. Bien après lui, un autre chanteur, reprenant la même idée, osera dire que "la femme est l'avenir

de l'homme" (1). Brel pastichera un jour cette parole (2), mais, en 1958, il n'injurie pas sa "mie", il la quitte doucement pendant son sommeil :

Dors ma mie je pars

Ajoutons, pour finir, qu'il ne se reconnaît aucune responsabilité dans cette rupture. Pourtant, quelques années auparavant, il n'en était pas ainsi :

*C'est trop facile quand un amour se meurt
Qu'il craque en deux parce qu'on l'a trop plié
D'aller pleurer comme les hommes pleurent (3).*

ou encore :

*Pardon pour cette fille que l'on a fait pleurer
Pardon pour ce regard que l'on quitte en riant
(...)
Et puis pour tous ces mots que l'on dit mots d'amour
Et que nous employons en guise de monnaie
Et pour tous les serments qui meurent au petit jour
Pardon pour les jamais pardon pour les toujours (4).*

Plus tard, Brel n'accusera plus ni l'homme ni la femme, mais la nature humaine dans ce qu'elle a de limité (5), avant de prendre ses distances envers l'amour et les femmes, dans une attitude de misogynie parfois féroce (6).

(1) Jean Ferrat.

(2) La ville s'endormait (1977).

(3) Grand Jacques (1955).

(4) Pardons (1957).

(5) Cf. "le prochain amour" (1961).

(6) Ainsi, par exemple, dans "Les filles et les chiens" (1966).

COLONEL

Colonel est une fable allégorique, dont l'auteur ne nous livre le sens que dans les dernières lignes. Comme il nous paraît sympathique ce gradé qui, sans négliger les devoirs de sa charge, ne cesse de penser à celle qu'il aime, rêve sa vie réelle et vit sa vie de rêve.

Chaque couplet exprime la fonction sociale du héros, ses qualités d'action ; chaque refrain, ses qualités de coeur, son amour pour une femme. L'orchestration traduit à merveille les deux physionomies de l'homme : une musique martiale, que dominant les clairons, scande les strophes (d'une façon quelque peu dissonante au départ), tandis qu'un accompagnement bien différent infléchit, pendant le refrain, les sévères instruments vers un rythme totalement et ironiquement en désaccord avec ce qui a précédé.

Les trois couplets comportent la même structure :

*Colonel faut-il puisque...
Faire...
Colonel faut-il...
Colonel Colonel...*

Dans cette structure vont s'insérer trois moments importants de la vie militaire du héros

1) Le jour se lève. Faut-il préparer le grand branle-bas d'avant la bataille ? Les mots importants sonnent aussi fort que l'orchestration : "battre les tambours", "réveiller les pandours", "sonner tous les clairons", "rassembler les escadrons". A l'imminente et importante décision qui va suivre :

Colonel Colonel nous attendons...

répond, par un effet volontairement et gentiment moqueur, un souvenir de la vie amoureuse du Colonel :

*Il effeuille une fleur
Et rêve à son amie
Qui lui a pris son coeur
(...)
Son amie est si douce et belle
Dans sa robe au soleil
Que chaque jour passé près d'elle
Se meuble de merveilles*

2) L'ennemi est là. A nouveau émergent les mots sérieux : "tirer notre artillerie", "disposer l'infanterie", "charger comme des fous ou... partir à pas de loup". Un militaire, en règle générale, aime l'action. Mais "le Colonel s'ennuie..." A cette deuxième phase répond un autre souvenir tendre, celui où la douceur des baisers de la belle a conduit :

*A l'état-major de l'amour
Le Colonel ravi*

Cette trouvaille de Brel met l'amour bien au-dessus de la réussite sociale...

3) Le Colonel est blessé et l'on se demande ce qui est le plus important : "trouver un abbé" ou, "puisque est mort l'apothicaire, chercher le vétérinaire", cet effet tragi-comique traduisant l'horreur viscérale de la guerre chez le héros bré-
lien. Mais le Colonel semble insensible à son propre sort. Il "s'ennuie" toujours et la force de son amour est telle que, même à l'approche de la mort, il évoque celle qu'il aime :

*Il la voit et lui tend les bras
Il la voit et l'appelle
Et c'est en lui parlant tout bas
Qu'il entre dans le ciel*

Ici encore, c'est la santé du coeur qui est privilégiée pour ouvrir "le ciel", et non celle du corps ou de l'âme, symbolisées par l'apothicaire et l'abbé.

L'apologue nous fait comprendre que le héros est mort "de chagrin", blessé, non pas d'une balle, mais "d'une fille dans le coeur" et que :

*Ce Colonel
Loin de sa belle
C'est mon coeur loin du tien*

Cette chanson reste dans la logique des précédentes, mais la fin est ambiguë : "mon coeur loin du tien" peut signifier la séparation infligée par la guerre, et le héros s'inscrit dans la lignée des grands romantiques ; mais cela peut également vouloir dire l'abandon de l'homme par la femme : le Colonel devient alors pitoyable. De toute façon, pour Brel, l'amour, qu'il soit ou non partagé, tue celui qu'il a "blessé".

Il serait intéressant de comparer rapidement "Colonel" et son antithèse, "Zangra", écrit quatre ans plus tard (1). Ce lieutenant, lui, ne songe qu'à la gloire et surveille impatiemment, de son fort "qui domine la plaine", l'ennemi qui viendra et le "fera héros" :

En attendant ce jour je m'ennuie quelquefois

Le verbe est le même dans les deux chansons. Mais, dans la première, l'amour est l'essentiel - donc l'objet de l'ennui - la gloire tout à fait secondaire ; dans la seconde, les valeurs sont inversées, l'amour n'est qu'un passe-temps permettant d'oublier l'absence de gloire :

*Alors je vais au bourg voir la jeune Consuela
Mais elle parle d'amour et moi de mes chevaux*

(1) Zangra est inspiré du roman de Dino Buzzati : "Le désert des Tartares".

Ce lieutenant, promu successivement aux grades de capitaine, puis de commandant, conserve toujours la même attitude. Au moment où, devenu colonel, il "parle enfin d'amour", l'ironie du sort veut que la femme n'entende plus ce langage et s'intéresse, mais trop tard, à ses chevaux !... L'évolution des êtres s'est faite en sens inverse, comme si Brel voulait signifier que, dans un amour, on ne se rencontre jamais.

La fin de "Zangra" est aussi triste que celle de "Colonel" : le vieux général, qui vient juste de prendre sa retraite, constate avec amertume :

Et l'ennemi est là !... Je ne serai pas héros

Dans un cas comme dans l'autre, l'idéal est impossible, irréalisable ; la vie humaine se termine par un constat d'échec. C'est d'ailleurs peu après "Colonel" que le thème de la mort va surgir dans l'oeuvre de Brel, et l'on comprend mieux désormais pourquoi celle-ci a pris initialement le visage de la femme.

LA LUMIERE JAILLIRA

Nous disions, plus haut, que Brel allait osciller, dans son attitude vis-à-vis de la femme et de l'amour, entre l'espoir et la désespérance (1). De fait, qui pourrait croire que "la lumière jaillira" ait été écrit exactement à la même époque que "je ne sais pas" et "dors, ma mie" ? Le héros brélien

(1) Cf. p. 122.

se cherche encore, d'où ces apparentes contradictions : elles nous révèlent une imperceptible faille, qui ira sans cesse en s'élargissant.

On sait que cette oeuvre, ainsi que celle qui la précède ("L'homme dans la cité") et celle qui la suit ("Voici"), font partie de ce que Brel appelle lui-même ses "tentations musicales". C'est pourquoi nous avons une orchestration très différente de celles que nous connaissions jusqu'ici. Mais il nous semble difficile, en écoutant "La lumière jaillira", de n'y voir qu'une entreprise esthétique et de ne pas constater que l'accompagnement d'orgue élève le thème amoureux au niveau d'un véritable hymne à caractère "religieux", dans le sens le plus large du terme (1).

En effet, la veine lyrique de Brel exalte la femme jusqu'à en faire l'illumination de sa vie : le titre est répété douze fois dans la chanson et devient une espèce de leitmotiv, sur lequel vont se greffer toutes les images de la symbolique brélienne de l'amour (clarté, blancheur, beauté, feu, joie, espace, voyage, conquête).

On peut parler, sans exagérer, de l'esprit platonicien qui sous-tend toute la première strophe. Pour Platon, nous ne nous sommes jamais remis d'être devenus des hommes, d'avoir "chuté" d'un monde où nous contemplions la Lumière. Le souvenir de celle-ci nous tenaille et, seule, la médiation de l'amour nous permet, par une dialectique admirablement décrite dans "Le Banquet", de reconnaître, puis de rejoindre le monde des "Idées".

Brel, à sa façon, ne nous dit rien d'autre ; l'amour n'est pas seulement moyen de connaissance, mais de reconnaissance :

(1) C'est-à-dire : reliant l'homme à quelque chose qui le dépasse, à une "valeur".

*La lumière jaillira
Et la RECONNAITRAI
Pour l'avoir tant de fois
Chaque jour espérée
La lumière jaillira
Et de la voir si belle
Je connaîtrai pourquoi
J'avais tant besoin d'elle*

Cette idée est reprise dans la dernière strophe :

*La lumière jaillira
Qu'éternel voyageur
Mon coeur en vain chercha
Et qui était dans mon coeur*

Mais, emporté par son élan, le poète identifie la fin et le moyen, la lumière et l'amour (c'est pourquoi nous parlions, non de platonisme, mais d'esprit platonicien) :

*La lumière jaillira
Et portera ton nom*

Remarquons, ici encore, que l'amour est pratiquement déifié par Brel...

La deuxième strophe met l'accent sur la transmutation de l'existence opérée par l'amour (dont nous savons à présent qu'il s'identifie à la lumière) :

*La lumière jaillira
Et je l'inviterai
A venir sous mon toit
Pour y tout transformer
(...)
Et j'aurai un Palais
Tout ne change-t-il pas
Au soleil de juillet*

Cette transmutation atteint le monde intérieur :

*La lumière jaillira
Et déjà modifié
Lui avouerai du doigt
Les meubles du passé*

Le héros brélien éprouve le besoin de faire découvrir
aux autres le bonheur ou la lumière rencontrés :

*La lumière jaillira
Et toute ma maison
Assise au feu de bois
Apprendra ses chansons*

Le dernier couplet est une espèce d'extase amoureuse :

*La lumière jaillira
Parsemant mes silences
De sourires de joie
Qui meurent et recommencent*

Cette joie illimitée fait éclater l'espace d'une manière
fantastique :

*La lumière jaillira
Reculant l'horizon*

tandis que la plongée dans l'infini est ponctuée par une triom-
phale sonnerie de trompettes.

LITANIES POUR UN RETOUR

En général, on n'analyse pas des "litanies", pour la
simple raison que l'essentiel n'est pas dans les mots qu'elles
utilisent, mais dans la ferveur qui les anime. De fait, nous
assistons ici à une véritable emprise amoureuse, qui tourne à
l'adoration. Un mot résume et appuie ce que nous disions dans
nos commentaires précédents (l'amant a tout misé sur l'amour) :
"Mon bien" ; et, dans le contexte, Brel eût pu également l'é-
crire avec une majuscule.

Un essai de classification des images ressemble à une dissection, mais, en les recomposant ensuite dans l'ordre que leur a donné Brel, nous saisirons mieux la richesse du poème.

On est tout d'abord frappé par le fait que la symbolique brélienne concerne l'amour sous son aspect total (corps - coeur - âme) et que le monde évoqué emprunte sa représentation aux quatre éléments (ciel - terre - eau - feu). Que l'on nous pardonne d'avance ce tableau si froid, que nous essaierons ensuite d'animer quelque peu.

1) CORPS - chair - vie - sang

faim - pain - blé.
soif - vin - source - puits.
voix - chant - rire - cri.

2) COEUR - feu - flamme - fièvre

miel - baume - joie - mie.

3) AME - foi - ciel - bien - Graal - jour - aube -
nuit - guide - force.

voile - vague.
val - terre - soc - roc - pierre.

Pour terminer cette énumération, relevons le mot qui témoigne, mieux que tout autre, que l'amant s'est littéralement anéanti en celle qu'il aime, puisque, dans un cri quasi mystique il lui dit : "mon moi".

Si nous reprenons l'écoute des litanies dans l'ordre où Brel les a composées, nous nous rendrons compte qu'il mêle toutes ces images avec un rare bonheur, chacune prenant un relief saisissant par rapport à celles qui la précèdent ou la suivent. Ainsi, par exemple :

<i>Mon blé</i>	<i>mon or</i>	<i>ma terre</i>
<i>Mon sac</i>	<i>mon roc</i>	<i>ma pierre</i>
<i>Ma nuit</i>	<i>ma soif</i>	<i>ma faim</i>

On dirait un de ces bouquets que les peintres flamands savent si bien rendre sur la toile, avec cette manière particulière d'arranger les fleurs, comme si chacune, à la fois était unique à contempler et ne tirait sa beauté que de la présence des autres.

Il faut souligner l'extrême tendresse de l'orchestration, qui débute très discrètement, évoque un balancement de navire pour accompagner les mots :

<i>Ma voile</i>	<i>ma vague</i>	<i>mon guide</i>	<i>ma voix</i>
-----------------	-----------------	------------------	----------------

culmine aux expressions :

<i>Mon aube</i>	<i>mon cri</i>	<i>ma vie</i>	<i>ma foi</i>
-----------------	----------------	---------------	---------------

devient presque douloureuse, comme si l'absence était un arrachement insupportable :

<i>Mon corps</i>	<i>ma chair</i>	<i>mon bien</i>
------------------	-----------------	-----------------

sonne enfin triomphalement :

Voilà que tu reviens

JE T'AIME

Dans ce poème, où frémit l'impatience du retour de la femme aimée, nous nous trouvons en présence de toute une série de métaphores, qui permettent au héros brélien de dire son amour, et le choix de l'alexandrin en prolonge la profondeur, très loin, comme en écho.

Sont valorisés tour à tour le coeur, le chant, le front, le rire et la joie de l'aimée, à l'aide de mots qui, tous, évoquent la douceur féminine ; ainsi les verbes : trembler, jouer, balancer, frémir, denteler ; les noms : rosée, calice, fleurs, pluie, clavecin, étang, lune, aurore, oiseau ; les adjectifs : lumineuse, fragile, légère.

Mêlant harmonieusement ces données, Brel nous offre des images très visuelles, qu'une analyse de texte proprement dite risquerait de dessécher :

*Pour la rosée qui tremble au calice des fleurs
De n'être pas aimée et ressemble à ton coeur
Je t'aime
Pour le doigt de la pluie au clavecin de l'étang
Jouant page de lune et ressemble à ton chant
Je t'aime*

Les strophes suivantes utilisent la même image initiale (l'aube, l'aurore, le jour qui se lève ou qui revient), pour accentuer l'idée que l'amour est véritablement une promesse de lumière qui marche vers son zénith. Ainsi :

*Pour l'aurore légère qu'un oiseau fait frémir
En la battant de l'aile et ressemble à ton rire
Je t'aime*

ou encore :

*Pour le jour qui revient d'une nuit sans amour
Et ressemble déjà ressemble à ton retour
Je t'aime*

La musique, qui semblait au départ ne renvoyer, à chaque "je t'aime", qu'un léger écho, s'est enflée imperceptiblement ; elle éclate, enfin, à la dernière strophe qui célèbre, dans une symbolique d'élargissement de l'espace (la porte qui s'ouvre) et du coeur (le cri qui jaillit) le bonheur de l'unité retrouvée :

*Pour la porte qui s'ouvre pour le cri qui jaillit
Ensemble de deux coeurs et ressemble à ce cri
Je t'aime (ter)*

Avec ce procédé de métaphores, Brel rejoint les poètes symbolistes belges. Toute sa chanson pourrait paraître une illustration de quelques vers de Charles Lerberghe :

Mais pour toi de mes yeux ardents
J'ai regardé dans l'air et l'onde
Dans le feu clair et dans le vent
Dans toutes les splendeurs du monde
Afin d'apprendre à mieux te voir
Dans toutes les ombres du soir (1).

(1) Charles Lerberghe, 1904, "De mon mystérieux voyage" (Georges-Emmanuel Clancier, De Rimbaud au Surréalisme, Seghers, 1961, p. 135).

TROISIEME PERIODE

1959-1962

*"Je sais déjà que le temps des baisers
Pour deux chemins ne dure qu'un carrefour..."*

NE ME QUITTE PAS

L'amour, que le héros brélien avait vécu dans le bonheur et l'émerveillement ("Quand on n'a que l'amour"), puis dans des alternances d'espoir ("Litanies pour un retour") et de désespoir ("Je ne sais pas"), va désormais se vivre dans la douleur, l'échec et la solitude.

Dans ce que l'on pourrait appeler une "troisième période, Brel va présenter toute une série de situations malheureuses, à travers lesquelles il analysera les réactions de ses personnages. "Ne me quitte pas" est le portrait d'un homme qui, sur le point d'être abandonné, mendie l'amour au point d'accepter de s'anéantir totalement en l'aimée :

*Laisse-moi devenir
(...)
L'ombre de ton ombre*

Les strophes sont entièrement construites en vers de cinq pieds, pour donner plus d'intensité au poème et comme si le héros perdait souffle. Le douloureux leitmotiv, qui a donné son titre à la chanson, ne revient pas moins de vingt deux fois.

Le début est une longue plainte, dont les mots progressent de façon parfois irréaliste :

*Il faut oublier
Tout peut s'oublier
Qui s'enfuit déjà
Oublier le temps
Des malentendus
Et le temps perdu
A savoir comment
Oublier... (etc...)*

Ce procédé, voulu par Brel, nous permet de mieux comprendre l'état du personnage qui, à l'idée de la séparation qu'il entrevoit, se sent brisé et veut tenter l'impossible pour obtenir un retournement de situation. Mais nous pressentons qu'il est trop tard. Comment peut-on, en effet :

*Oublier ces heures
Qui tuaient parfois
A coups de pourquoi
Le coeur du bonheur*

Viennent alors trois promesses impossibles, qui sont autant de folies poétiques. La première ressemble à ces contes de fées où, comme dans la Belle et la Bête, l'amour veut réaliser l'incroyable :

*Moi je t'offrirai
Des perles de pluie
Venues de pays
Où il ne pleut pas*

La seconde, guidée par une passion charnelle magnifiquement traduite, défie la mort :

*Je creuserai la terre
Jusqu'après ma mort
Pour couvrir ton corps
D'or et de lumière*

Pour mieux saisir l'anéantissement total dans la volonté de l'autre que signifie la dernière promesse, il faut se souvenir de ce que le héros brélien chantait précédemment :

Il y a toi il y a l'amour il y a moi (1).

(1) La valse à mille temps.

Or ici, curieusement, le troisième terme a disparu :

*Je ferai un domaine
Où l'amour sera roi
Où l'amour sera loi
Où tu seras reine*

On peut avoir deux réactions face à ce dernier serment : trouver notre personnage pitoyable et le plaindre de sa folie, ou bien être frappé, une fois de plus, par le parallélisme qui existe entre l'attitude du héros brélien qui a fait de l'amour son tout, son "dieu" - comme le dit si justement le langage populaire - et l'attitude du mystique :

Qui pour l'amour est en peine
Guérir ne peut...
Qu'en présence du visage de l'Aimé
(...)

Mon âme s'est employée
Avec son domaine entier à son service
(...)

Je n'ai plus d'autre oeuvre que celle d'aimer (1).

Dans la troisième strophe, l'amant essaie de retenir l'aimée, non plus, comme précédemment, par des promesses privilégiant l'action (je t'offrirai... je creuserai... je ferai), mais par des promesses privilégiant le langage : "Je t'inventerai des mots... je te parlerai... je te raconterai". Nous retrouvons, dans le contenu de ce langage, le délire amoureux qui baignait les engagements précédents. La passion, nous laisse

(1) Saint Jean de la Croix, Cantique spirituel XI et XX, Les oeuvres spirituelles, édition nouvelle revue et augmentée par le Père Lucien-Marie de S. Joseph, Desclée de Brouwer, 1949, p. 695 et p. 697.

entendre Brel, ne peut conduire qu'à la folie ou à la mort :

*Je t'inventerai
Des mots INSENSÉS
Que tu comprendras
Je te raconterai
L'histoire de ce roi
MORT de n'avoir pas
Pu te rencontrer*

Entre ces deux extrêmes se glisse l'espoir - insensé,
lui aussi - de voir l'amour, tel le phénix, renaître de ses cen-
dres :

*Je te parlerai
De ces amants là
Qui ont vu DEUX FOIS
Leurs coeurs s'embraser*

Le désir de renaissance anime toute la quatrième stro-
phe, et le poète utilise trois éléments pour nous le faire per-
cevoir.

1) Le FEU

*On a vu souvent
Rejaillir le feu
De l'ancien volcan
Qu'on croyait trop vieux*

2) La TERRE (associée à l'image du blé, lui-même lié
au temps du bonheur) (1) :

*Il est paraît-il
Des terres brûlées
Donnant plus de blé
Qu'un meilleur avril*

(1) Cf. "Les Blés".

3) Le_CIEL :

*Et quand vient le soir
Pour qu'un ciel flamboie
Le rouge et le noir
Ne s'épousent-ils pas*

Les mots prennent un relief d'autant plus saisissant qu'un très léger glissement s'est opéré dans leur symbolique. Le feu jaillit d'un "ancien volcan", "trop vieux". Les terres sont "brûlées". Le ciel ne flambe pas, il "flamboie", et s'y mêlent ("s'épousent") "le rouge" (l'amour) et "le noir" (la mort).

La dernière strophe est une tentative désespérée. L'aimant se rapetisse jusqu'à accepter de se taire :

*Je ne vais plus pleurer
Je ne vais plus parler*

et même de ne plus paraître aux regards de celle qu'il aime, pourvu qu'il continue à la contempler :

*Je me cacherais là
A te regarder
Danser et sourire
Et à t'écouter
Chanter et puis rire*

Se savoir aimé faisait de lui un vivant. Le voici réduit à l'état "d'ombre", mendiant l'amour de la même façon qu'un "chien" rampe aux pieds de son maître pour en recevoir une caresse :

*Laisse moi devenir
L'ombre de ton ombre
L'ombre de ta main
L'ombre de ton chien
Ne me quitte pas*

Cette espèce d'anéantissement passionnel fascine et fait peur à la fois : il fascine, en ce sens qu'il révèle la

grandeur de l'homme capable d'aimer jusqu'à l'oubli total de soi ; il fait peur, parce que l'état auquel conduit une semblable passion le prive de toute dignité. Avoir voulu voler si haut et, tel Icare, s'abîmer à une telle profondeur !... Qu'est-ce donc que l'homme ?

LA TENDRESSE

Ce mot, qui revient si souvent dans les chansons de Brel, suffirait à le définir : car ses violences, ses aigreurs, ses révoltes ne sont que l'envers d'une tendresse qui se cherche ou qui n'a pu s'accomplir en soi et dans les autres. "La passion disparaît un jour ou l'autre, confiait-il à Jean Clouzet, alors que la tendresse est immuable". Mais il ajoutait aussitôt : "Je crois que ce que j'appelle "amour" dans mes chansons est, en réalité, de la tendresse" (1).

Passion - Amour - Tendresse. Il est parfois difficile de s'y reconnaître. Sans vouloir anticiper, disons que lorsqu'on approfondit l'oeuvre brélienne, on se rend compte que la passion est considérée comme destructrice, négative, contrairement à la tendresse qui, elle, est éminemment constructive et positive. Quant à l'amour, il oscillera pendant un certain temps entre ces deux états, pour être finalement nié à travers une "misogynie" dont la responsabilité incombera à la femme.

(1) Op. cit., p. 52. Jean Clouzet, Jacques Brel, Poésie et Chansons, 16e édition, Seghers, 1975, p. 52.

Seule, alors, demeurera la tendresse comme "valeur sûre au marché des sentiments" (1).

Nous pouvons mieux aborder, à présent, cette chanson qui ressemble à une ballade d'un autre âge et dont le rythme, tout empreint de douceur, met en relief l'importance que Brel accorde à l'état de tendresse.

Trois dizains développent une même idée : pour "un peu de tendresse", le héros brélien est prêt à tout abandonner : richesse, puissance, jeunesse.

1) Richesse.

*Pour un peu de tendresse
Je donnerais les diamants
Que le diable caresse
Dans mes coffres d'argent*

Nous saisissons déjà le glissement qui s'est opéré dans l'esprit - ou dans le coeur - de Brel : auparavant, c'était l'amour qui conduisait à cette dépossession ("sans nulle autre richesse que d'y croire toujours") (2) ; à présent, il est supplanté par la tendresse. Le poète a dépassé le temps où il chantait :

*Voir un amour fleurir
Et s'y vouloir brûler (3)*

(1) L'expression est de Jean Clouzet, op. cit., p. 43.

(2) Quand on n'a que l'amour.

(3) Voir.

Dans la tendresse, écrit Clouzet, "on brûle peut-être un peu moins que dans l'amour mais on s'y brûle également moins" (1).

Brel nous donne ici, comme en filigrane, une propriété de la tendresse : elle est, selon lui, au delà de la sexualité ; ou, plus exactement, celle-ci n'est qu'un moyen pour accéder à celle-là :

*Pourquoi crois-tu la belle
Que les marins au port
Vident leurs escarcelles
Pour offrir des trésors
A de fausses princesses
Pour un peu de tendresse*

2) Puissance.

Il s'agit d'une véritable dépossession de soi. Le héros brélien accepterait de se transformer totalement dans sa manière d'être ou de paraître :

*Je changerais de visage
Je changerais d'ivresse
Je changerais de langage*

La tendresse possède une autre propriété : elle établit une certaine égalité entre des hommes que tout semble séparer :

*...Au sommet de leurs chants
Empereurs et ménestrels
Abandonnent souvent
Puissances et richesses
Pour un peu de tendresse*

(1) Jean Clouzet, op. cit., p. 43.

3) Jeunesse.

Faust vendait son âme au diable, pour retrouver la jeunesse. Ici, un autre Faust offre sa jeunesse à la femme, pour rencontrer la tendresse :

*Pour un peu de tendresse
Je t'offrirais le temps
Qu'il reste de jeunesse
A l'été finissant*

Le poème se clôt, dans sa rigoureuse construction, sur la dernière propriété de la tendresse qui se révèle être (et ceci se trouvait déjà dans "Dors, ma mie" (1)) une attitude maternelle :

*Pourquoi crois-tu la belle
Que monte ma chanson
Vers la claire dentelle
Qui danse sur ton front
PENCHE VERS ma détresse
Pour un peu de tendresse*

Telle est la nostalgie du héros brélien, ou plutôt de Brel lui-même, qui disait :

"J'aime la tendresse. J'aime la donner et j'aime la recevoir. Mais, d'une manière générale, nous manquons tous de tendresse, sans doute parce que nous n'osons pas la donner et n'osons pas la recevoir. Sans doute aussi parce que la tendresse aurait dû venir des parents et que la famille n'est plus ce qu'elle était autrefois. La tendresse s'évanouit peu à peu, et le drame, c'est qu'elle n'est remplacée par rien. Les femmes, en particulier, ne sont plus aussi tendres qu'elles l'étaient jadis" (2).

(1) "Au lieu de te pencher vers moi tout simplement".

(2) Jean Clouzet, Jacques Brel, Poésie et Chansons, 16e édition, Seghers, 1975, p. 52.

L'IVROGNE

On saisira l'évolution du chanteur en comparant "Ne me quitte pas" et "L'ivrogne", qui sont des oeuvres ayant toutes deux pour thème un amour malheureux. Brel est passé du mode tragique au mode tragi-comique et les réactions des héros sont totalement différentes. Dans le premier cas, l'homme se traînait aux pieds de la femme ; dans le second, il noie son angoisse dans l'alcool. Là, il témoignait encore d'une haute idée du monde féminin ; ici, la femme est devenue "la putain". Le premier personnage se recroquevillait complètement sur lui-même ; le second, quoique d'une manière artificielle, essaie de s'ouvrir au monde qui l'entoure.

Pour comprendre, "vivre" cette nouvelle chanson qu'est l'ivrogne, il faudrait, non seulement l'écouter attentivement, mais voir Brel lui-même, ce mime fantastique, tituber sur scène et nous faire ressentir avec ses yeux, sa voix, ses mains, ses jambes, son être tout entier, ce qu'il a voulu signifier :

*Ami remplis mon verre
Encore un et je vas
Encore un et je vais
Non je ne pleure pas
Je chante et je suis gai
Mais j'ai mal d'être moi
Ami remplis mon verre
Ami remplis mon verre*

"J'ai mal d'être moi", dit le héros. Boire le fera devenir "autre". La façon dont le poète chante successivement les quatre refrains rend sensible ce passage du désespoir à l'oubli du désespoir, de l'accablement à la fausse gaieté, qui conduit à un monde "sans tristesse" (...), "sans colère" (...), "sans passion", (...) "sans mémoire" et "sans espoir".

Chacun des six couplets (où l'on retrouve une construction symétrique typiquement brélienne) est une sorte de toast porté par l'ivrogne à des personnages différents.

1) Le premier est pour l'ami, dont le nom ouvre la chanson et dont on devine la présence discrète et attentive. Il s'efforce de dé-dramatiser la situation, en disant quelques pieux mensonges :

*Que tout peut s'arranger
Qu'elle va revenir*

Mais l'ivrogne n'a pas encore assez bu pour être dupe de ce manège. Cela viendra quand il sera "saoûl, dans une heure". En attendant, l'autre est traité purement et simplement de "tavernier sans tendresse".

2) La femme, responsable de tout ce drame, a sans doute été très possessive, puisque le second couplet commence ainsi :

*Buvons à la santé
Des amis et des rires
Que je vais retrouver
Qui vont me revenir*

Un doute s'insinue dans l'esprit du personnage : et si les "amis", eux aussi, l'abandonnaient ?... Qu'importe ! Le vin fera oublier toutes les trahisons.

3) L'ivrogne fait alors un retour sur lui-même :

Buvons à ma santé

et invite les gens à danser, à boire avec lui, à partager sa "joie", rejoignant ainsi l'attitude du "Moribond" qui désirait que son enterrement fût une fête.

A nouveau pointe l'angoisse d'être abandonné, vite calmée par la perspective de l'enivrement :

*Tant pis si les danseurs
Me laissent sous la lune
Je serai saoul dans une heure
Je serai sans rancune*

4) Dans le couplet suivant, les termes qui désignent la femme vont se modifier. On passe des "jeunes filles" aux "filles". Les premières représentent un "possible" amour, les autres une "possible" vengeance :

*Buvons aux jeunes filles
Qu'il me reste à aimer
Buvons déjà aux filles
Que je vais faire pleurer
Et tant pis pour les fleurs
Qu'elles me refuseront
Je serai saoul dans une heure
Je serai sans passion*

5) Il peut alors porter un toast à la femme infidèle qui - suprême injure - est devenue "la putain qui m'a tordu le coeur. Ces mots traduisent un amour déçu, que le héros brélien nous livre en raccourcis éclairants :

*Buvons à plein chagrin
Buvons à pleines peurs
Et tant pis pour les pleurs
Qui me pleuvent ce soir (1).*

6) Dans le dernier toast, l'ivrogne a fait le tour de son malheur :

(1) "Pleuvoir" décrit, dans une image rapide de fusion entre la pluie et les larmes, une souffrance plus féminine et moins virile que celle qui s'exprime par le verbe "pleurer". (Cf. "Ne me quitte pas", "Les fenêtres", "J'aimais", et, surtout, "J'arrive" :

Les hommes pleurent les femmes pleuvent).

Buvons rien que pour boire

Il mesure l'étendue de cette solitude qui va l'étreindre "nuit après nuit" et ne croit plus à la possibilité d'être aimé :

...
*Puisque je suis trop laid
Pour la moindre Sylvie
Pour le moindre regret*

"Je serai sans espoir", chante le héros brélien, en prolongeant la sonorité de ce mot. Par là, il nous annonce, comme dans "Marieke", que "tout est fini".

Mais, au dernier refrain, l'alcool a fait son oeuvre. "Je chante et je suis gai", clame l'ivrogne qui, dans un état de surexcitation croissante, demande par trois fois à son ami de remplir son verre. "J'ai un désespoir qui n'est pas triste du tout, disait un jour Brel, parce que je n'attends rien. L'espoir rend méchant parce que tout ce qu'on espère n'arrive pas" (1).

(1) Rapporté dans l'album souvenir sur "Jacques Brel", Supplément "télé-poche", Paris, 1978, n° 661, p. 55.

MARIEKE

C'est encore un personnage désespéré que nous retrouvons dans l'extraordinaire composition de Marieke, où le Flamand et le Français se mêlent de façon si poétique, jusqu'à faire sentir à l'auditeur (et, paradoxalement, peut-être davantage encore s'il ne connaît pas un mot de Flamand) la détresse causée par une rupture. Ca et là, au milieu des sonorités musicales d'un pays que Brel a tant chanté, émergent comme des plages de douleur, que nous repérons parce qu'elles sont dites dans notre propre langue :

C'est fini (...) déjà fini (...) tout est fini

Le héros de Marieke se saoule de mots comme l'ivrogne se saoulait de vin. Mais il n'arrive pas à sortir de l'espèce d'hébétude dans laquelle l'a plongé l'éloignement de celle qu'il aime. Son cœur va à la dérive, comme les eaux du canal reliant Bruges à Gand, villes dont les noms, répétés quinze fois durant la chanson, deviennent une sorte de symbole obsessionnel de l'amour perdu :

*Aye Marieke Marieke je t'aimais tant
Entre les tours de Bruges et Gand
Ay Marieke Marieke il y a longtemps
Entre les tours de Bruges et Gand (1).*

(1) On ne peut s'empêcher de rapprocher le procédé employé par le chanteur de celui qu'utilise Apollinaire : "Sous le Pont Mirabeau Coule la Seine Et nos amours"... (Le Pont Mirabeau, Alcools, Gallimard, 1956, Livre de Poche 771, p. 37).

Le poète associe à sa tristesse le ciel flamand, si bien décrit par Georges Rodenbach dans "Bruges-la-Morte", un ciel "couleur de tours", qui "pleure" avec lui et qui "pesait" sans doute trop sur les vingt ans de cette Marieke qu'il "aimait tant".

"Je serai sans espoir", chantait l'ivrogne.

L'espoir, Brel vient de nous le dire, engendre mensonges et illusions : on fait semblant de croire au bonheur, tout en sachant que "Ni temps passé ni les amours reviennent" (1).

Ainsi, après avoir clamé avec une véritable fièvre :

*Ay Marieke Marieke revienne le temps
Reviennne le temps de Bruges et Gand
Ay Marieke Marieke revienne le temps
Où tu m'aimais de Bruges à Gand*

dans un crescendo orchestré par des carillons déchaînés, prenant conscience de la folie de son désir, le héros crie son désespoir, dans une image de mort qui est répercutée en un écho indéfini :

*... tous les étangs
M'ouvrent leurs bras de Bruges à Gand*

(1) Ibid.

LE PROCHAIN AMOUR

A cette époque, tout semble s'écrouler pour Brel : "Serait-il impossible de "vivre debout" ? demande-t-il, en voyant disparaître ses certitudes (1). Adieu le "vert paradis des amours enfantines", ou plutôt celui du Far West, de l'Amour absolu. Vient le temps des amours successives, qui essaient de faire oublier l'Eden perdu :

*Voilà que l'on se cache
Dans chaque amour naissant
Qui nous dit après l'autre
Je suis la certitude (2).*

"Le prochain amour" développe ce thème de l'impossibilité du bonheur, inscrite au coeur du bonheur même. Le couple semble être le jeu de forces qui dépassent son vouloir :

*Je sais déjà que le temps des baisers
Pour deux chemins ne dure qu'un carrefour*

Il y a là quelque chose de nouveau dans l'univers de Brel. Il avait, jusqu'ici, accusé les autres, particulièrement la femme. Il continuera à le faire, mais l'origine de sa déception semble être liée à la nature humaine en tant que telle. L'amour et la durée se nient ; l'amour et la mort se rejoignent, et nous sommes nous-mêmes "jusqu'au bout notre propre défaite" :

(1) Vivre debout.

(2) Ibid.

*Je sais déjà à l'entrée de la fête
La feuille morte que sera le petit jour*

Le héros brélien porte en lui le pressentiment d'une fêlure originelle, qu'il exprime dans la chanson qui suit immédiatement celle-ci :

*Voilà qu'on s'agenouille
Et déjà retombé
Pour avoir été grand
L'espace d'un miroir (1).*

Alors on rabaisse son idéal, on capitule, on se contente de petites joies illusoires :

*Voilà que l'on se couche
Pour la moindre amourlette
Pour la moindre fleurette
A qui l'on dit toujours (2).*

Mais une inquiétude fondamentale demeure au fond du coeur et "Le prochain amour" aura pour fonction d'apporter l'oubli :

*Voilà que l'on se couche
Pour mieux perdre la tête
Pour mieux brûler l'ennui
A des reflets d'amour (3).*

Les philosophes de la lignée platonicienne auront beau nous répéter qu'"il suffit de bien juger pour bien faire", c'est le poète qui nous paraît le plus proche de la réalité, lorsqu'il nous montre son héros écartelé entre son désir de bonheur et sa lucidité face à la précarité du même bonheur :

(1) Vivre debout.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

*Je sais pourtant (...)
Je sais déjà (...)
Je sais, je sais (...)*

nous dit-il sans arrêt.

Et, malgré tout, cet amoureux de l'amour répète :

*On a beau faire on a beau dire
Ca fait du bien d'être amoureux*

L'amour, tout au long du poème, présente les partenaires (victimes, répétons-le, d'une fatalité qui semble les dépasser) comme deux antagonistes :

*Je sais je sais que ce prochain bonheur
Sera pour moi la prochaine des guerres*

Dans "la chanson des vieux amants", écrite quelque six ans plus tard, Brel nuancera et parlera de "tendre guerre". Mais ici, c'est une lutte sans merci, qui se termine par la capitulation de l'un et par le triomphe de l'autre.

L'homme semble tout d'abord vaincu par la femme :

*Je sais pourtant que ce prochain amour
Sera pour moi la prochaine défaite*

Dans le second couplet, cela devient moins évident :

*Je sais déjà cette affreuse prière
Qu'il faut pleurer quand l'autre est le vainqueur*

Dans le dernier, enfin, chacun des deux semble le captif, l'esclave de "l'autre" :

*Je sais pourtant que ce prochain amour
Sera pour nous de vivre un nouveau règne
Dont nous croirons tous deux porter les chaînes
Dont nous croirons que l'autre a le velours*

Peut-on mieux dire le pessimisme foncier de Brel à l'égard de l'amour ?

Nous retrouvons également l'image de la femme possessive, de la femme "castratrice", déjà rencontrée dans "Dors ma mie" :

*Je sais je sais sans savoir ton prénom
Que je serai ta prochaine capture*

Une toute petite lueur subsiste cependant au fond du coeur du héros brélien, lueur qui prend l'image d'un voyage (mais ce dernier n'a plus l'importance de ce "grand voyage" qu'était "notre grand amour" (1)), où l'on part "ensemble", malgré tout ce qui peut exister, pour essayer d'atteindre, à défaut de l'amour, la tendresse :

*Je sais je sais que ma tendre faiblesse
Fera de nous des navires ennemis
Mais mon coeur sait des navires ennemis
Partant ensemble pour pêcher la tendresse*

Il y a des affinités entre le héros brélien de 1961 et le poète belge Max Elskamp, qui écrivait :

Mais maintenant vient une femme
Et lors voici qu'on va l'aimer,
Mais maintenant vient une femme
Et lors voici qu'on va pleurer,

Et puis qu'on va tout lui donner
De sa maison et de son âme,
Et puis qu'on va tout lui donner
Et lors après qu'on va pleurer
(...)

(1) Quand on n'a que l'amour.

Car maintenant vient une femme
Suivant sa vie pour des baisers,
Car maintenant vient une femme,
Pour s'y complaire et s'en aller (1).

LES PRENOMS DE PARIS

Dans cette oeuvre peu connue, Paris sert de véhicule à l'histoire d'un amour à trois temps : bonheur - rupture - recommencement, et le procédé constant d'appositions, accolées au nom de la capitale, rend sensible les états d'âme du héros.

1er temps : bonheur

L'espace s'élargit à la dimension de Paris, dans lequel nous promène le chanteur (la Seine, l'île Saint Louis, les Tuileries), puis des environs de Paris (Versailles), enfin de la France toute entière. Mais cette avancée dans l'espace n'est que le symbole d'un bonheur où le temps se fait amical, accompagnant la montée imperceptible de l'amour : un sourire, une main qui s'offre, le premier rendez-vous, le premier baiser...

La ville qui, tout au début, n'était vue qu'à travers la montée du jour et la sinueuse avancée de la Seine, devient : "Paris bonjour", "Paris l'amour", "Paris qui commence", "Paris la chance", "Paris romance".

(1) Max Elskamp, "Huit chansons reverdies dont quatre pleurent et quatre rient", le livre d'Or de la poésie française des origines à 1940, Pierre Seghers, Marabout, 1972, p. 260.

Dans la deuxième strophe, la progression du sentiment s'accroît. Après le temps de "Paris ce soir", vient celui de "Paris nous deux", de "Paris si tu veux" et de "Paris merveilleux", pour éclairer la première nuit, le premier don, le premier serment. Les "deux" qui, tout à l'heure, se tournaient vers de vastes horizons, deviennent "un seul", et les yeux de la femme aimée sont le miroir reflétant à l'infini l'amour de l'autre :

*Un regard qui reçoit
La tendresse du monde*

Cependant, au cœur même de cette strophe, surgit une imperceptible fêlure, et l'on ne prête d'abord guère attention à deux vers insérés dans un paysage de joie :

*Une chambre un peu triste
Où s'arrête la ronde*

Or, précisément, le héros brélien a horreur de tout ce qui "s'arrête" ; il lui faut un bonheur qui bouge pour ne pas mourir.

2e temps : rupture

Paris a perdu la fraîcheur des aubes lumineuses, chantées tout au début. Il n'est plus que "Paris tout gris", "Paris la pluie" témoin de :

*(...) la fin du voyage
La fin de la chanson
Dernier jour dernière heure
Première larme aussi*

Les Tuileries deviennent, avec "Paris l'ennui" :

*Ces jardins remontés
Qui n'ont plus leur parure*

et nous retrouvons, comme dans "Je ne sais pas" et dans "La Colombe", l'image du train associée à la séparation, à la mort :

*La gare où s'accomplit
La dernière déchirure
Et c'est Paris fini*

Le jardin de l'Eden a refermé ses portes. Dans un "Paris chagrin", le héros se sent :

Chassé du Paradis

Comme toujours, c'est la femme qui est coupable d'inconstance. C'est elle qui est partie et Brel dresse un constat d'amertume en reprenant une sentence populaire :

Loin des yeux loin du coeur

3e temps : recommencement

Un simple mot va ramener la joie :

*(...) Une lettre de toi
Une lettre qui dit oui*

Dès lors, "Paris demain", "Paris en chemin" et "Paris je reviens", accompagnent, dans la traversée des villes et des villages, ce voyage intérieur à contresens qu'accompliront ceux qui s'étaient quittés. La frénésie d'attente impatiente de l'homme fait que les roues "tremblent de chance", jusqu'à ce que surgisse à nouveau la femme aimée :

*Et toi qui m'attends là
Et tout qui recommence*

La "ronde", dont nous parlait plus haut le poète, a repris. Sans doute ne durera-t-elle pas "jusqu'au prochain été" (1), mais "ça fait du bien d'être amoureux" (2).

CLARA

"Ay Marieke Marieke je t'aimais tant" (3).

"Je t'aimais tant Clara je t'aimais tant".

La similitude entre le début des deux chansons est frappante. Elle se poursuivra dans les situations évoquées, l'état d'esprit des personnages et leur façon de réagir.

Clara - tout comme Marieke - met en scène un être qui ne peut se consoler d'une rupture amoureuse et qui ressasse interminablement ses souvenirs, cette évocation le conduisant peu à peu à une sorte d'état de "transe". Le héros de Marieke, dans son hébétude, mêlait les mots français aux mots flamands ; celui de Clara est emporté par le tourbillon d'une samba, dont le rythme obsédant met en lumière son désordre intérieur.

Un procédé souvent employé par le chanteur - le crescendo - est particulièrement heureux ici, de même que celui qui consiste à prolonger indéfiniment une expression, pour la mettre en relief. Nous en avons un excellent exemple, lorsque le personnage brélien nous dit qu'il est mort :

(1) Le prochain amour.

(2) Ibid.

(3) Marieke.

"Pour un prénom de fille qui m'avait dit toujours"

La prolongation de ce dernier mot nous met dans un état de malaise car, s'il s'accorde très bien avec sa signification, il nous paraît incongru dans une situation où l'amour, précisément, n'a pas su résister à l'érosion du temps.

Clara est un poème de mort, que ne parvient pas à exorciser la fête. "L'ivrogne", à la fin de sa beuverie, pouvait dire : "Tout s'arrange déjà". Ici, au contraire, le Carnaval de Rio a beau "danser", "chanter", "tourner", "bousculer", "crier", "saouler" ou "carnavaler", le héros répète avec désespoir le même leitmotiv :

Carnaval à Rio tu n'y peux rien changer

L'abandon a figé la vie intérieure. Le temps s'est arrêté avec le départ de Clara :

*Je suis mort à Paris il y a mille soirs
Il y a mille nuits il n'y a plus d'espoir*

La femme est présentée comme donneuse de mort :

*Je suis mort à Paris il y a longtemps déjà
Il y a longtemps d'ennui il y a longtemps de toi*

L'amour passé ne fut-il pas une lutte, une "guerre" (image que nous trouvions déjà dans "Le prochain amour"), l'homme cherchant sans cesse à reconquérir la femme volage, pour être finalement vaincu par elle ? :

*Je suis mort à Paris tombé au champ d'amour
(...)
Je suis mort à Paris fusillé par une fleur
Au poteau de son lit de douze rires dans le coeur*

La cruauté, l'insensibilité, l'infidélité sont tout entières du côté de la femme ; l'homme, à l'inverse, apparaît investi de douceur, de tendresse et de confiance :

*Je suis mort à Paris de m'être trop trompé
De m'être trop meurtri de m'être trop donné*

Devant l'échec, il se révèle incapable de réagir autrement qu'en se fermant à tout autre sentiment qu'à celui de sa douleur. Il est dans la logique de cette espèce de rumination masochiste qu'elle débouche, à la fin de la chanson, sur une véritable obsession de la mort liée à celle de l'amour :

*Je suis mort à Paris que la mort me console
La mort est par ici la mort est espagnole
Je t'aimais tant Clara je t'aimais tant
Je t'aimais tant Clara je t'aimais tant*

QUATRIEME PERIODE

1962-1966

*"Elles sont notre premier ennemi
Quand elles s'échappent en riant
Des pâturages de l'ennui..."*

Une quatrième période va s'ouvrir après "Clara". Désormais, l'idéal ne prendra plus la forme de l'amour. Il y aura encore, chez Brel, un dernier sursaut avec "Une île", un dernier compromis avec la très belle "Chanson des vieux amants", mais c'est à son enfance qu'il fera retour, à ce rêve de "l'inaccessible étoile", chanté dans "l'homme de la Mancha" ou dans des oeuvres telles que "Regarde bien petit", "La ville s'endormait".

La femme apparaît désormais comme une irréalité, un mythe, une supercherie. Vont lui succéder les femmes, "Les biches" qui savent si bien tricher, ou "Les filles" qui n'ont même pas la fidélité des chiens.

Brel, au fond, ne pardonnera jamais à la femme de ne pas lui avoir ouvert les portes du paradis. Sa tendresse ira désormais à des personnages comme "Les Vieux", "Les Bergers", à des amis comme "Jef", "Fernand" ou "Jojo", à des sites comme "Le Plat Pays" ou "Les Marquises", tandis que son agressivité pour le monde féminin ne cessera, semble-t-il, de croître.

UNE ÎLE

Nous parlions, plus haut, d'un "dernier sursaut" de Brel, avant sa plongée dans une forme beaucoup plus caricaturale et grinçante de l'amour. Mais, là encore, il faudrait nuancer, car Brel est un personnage complexe et ses oscillations entre l'espoir et le désespoir, l'amour et la haine, la beauté

et la laideur, ne cessent d'étonner celui qui se livre à l'exégèse de ses chansons.

Pol Vandromme nous apporte peut-être un fil conducteur dans ce labyrinthe, lorsqu'il écrit : "Brel sera désormais un orphelin de l'île. Il en portera le deuil dans son oeuvre. Mais de son étreinte avec le songe, le souvenir lui restera doux. Entre cette douceur et ce chagrin, entre cette faim et ces larmes, sa rébellion se fixera mal. Tantôt elle aura des bouffées de vague à l'âme, tantôt des hauts-le-coeur" (1). Ce que l'écrivain dit plus particulièrement de l'idéal brélien est vrai, également, de son rêve de fusion amoureuse, dont "Une île" semble être un des derniers vestiges.

L'île a toujours fait rêver les navigateurs et les poètes. Pour la rejoindre, les premiers embarquent sur un voilier, les seconds suivent le sillage de leur imagination. Brel, avec son insatiable curiosité, aura vécu l'expérience des uns et des autres : "Une île" est le chant du poète ; "Les Marquises", celui du navigateur qui a enfin réalisé le grand désir de son enfance :

*Voici qu'une île est en partance
Et qui sommeillait en nos yeux
Depuis les portes de l'enfance*

On remarquera le pluriel "nos yeux" : en effet, le couple est au centre de la chanson (alors qu'il en aura totalement disparu en 1978, dans l'évocation des "Marquises") :

*Mais qui donc pourrait retenir
Les rêves que l'on rêve à deux*

(1) Pol Vandromme, Jacques Brel, L'exil du Far West, Labor, Bruxelles, 1977, p. 56.

La femme possède des attributs que Brel ne lui reconnaissait plus depuis un certain temps déjà :

*Une île
Une île au large de l'espoir
Où les hommes n'auraient pas peur
Et douce et calme comme ton miroir*

Le poète rejoint sa source d'inspiration de 1956, lorsqu'il parlait du "grand voyage qu'est notre grand amour" (1) et il veut, une fois encore, par delà les déceptions, prendre ce risque :

*Viens mon amour
Car c'est là-bas que tout commence
Je crois à la dernière chance
Et tu es celle que je veux*

La fascination pour un monde autre, qui ne serait pas frelaté, éclate presque à chaque mot. Peu de temps auparavant, Brel avait stigmatisé notre civilisation, celle des singes :

*Avant eux avant les culs pelés
La fleur l'oiseau et nous étions en liberté
Mais ils sont arrivés et la fleur est en pot
Et l'oiseau est en cage et nous en numéro (2).*

Dans notre chanson "les singes" sont devenus "les fous"

*Là-bas ne seraient point ces fous
Qui nous cachent les longues plages
(...)
Qui nous disent d'être sages
Ou que vingt ans est le bel âge*

et l'île est le retour à l'innocence originelle :

(1) Quand on n'a que l'amour.

(2) Les Singes.

*Une île
Claire comme un matin de Pâques
(...)
Chaude comme la tendresse
Espérante comme un désert*

"Voir que l'on va vieillir et vouloir commencer", chantait Brel quatre ans auparavant (1). Il pressent de plus en plus, semble-t-il, la fragilité du bonheur et, pour le préserver, ne trouve d'autre refuge que cet flot de tendresse que chacun peut délivrer en soi, au prix d'ailleurs de mille difficultés :

*Une île qu'il nous reste à bâtir
(...)
Fuyons l'orage
Voici venu le temps d'aimer*

Au fond, seul peut espérer survivre le couple en marge d'un certain type de société : nous ne saurions assez souligner l'actualité des propos bréliens de 1962...

Mais Brel reviendra très vite de son rêve et, dans un tout petit poème récité, intitulé "Chanson sans paroles", il accusera à nouveau la femme de lui avoir fait manquer ce départ pour l'île :

*Je t'aurais dit "amour"
Je t'aurais dit "toujours"
Mais par mille détours
Je t'aurais dit "partons"
Je t'aurais dit "brûlons"
Brûlons de jour en jour
De saisons en saisons
(...)*

*Mais le temps de me dire
Comment vais-je l'écrire
Et le temps est venu
Où tu ne m'aimais plus*

(1) Voir.

MADELEINE

On ne sait si l'on doit s'attendrir sur le héros de Madeleine ou le plaindre. Voir quelqu'un croire, espérer, quand tout, autour de lui, démontre l'inutilité ou l'absurdité de telles attitudes, ce peut être touchant ou irritant. Brel a lui-même avoué à Clouzet que, "après avoir interprété plus de mille fois "Madeleine", il ne savait pas encore si son héros devait être tenu pour un exemple de courage et de résolution ou, au contraire, pour un symbole de bêtise et de faiblesse" (1).

En tout cas, le chanteur semble avoir pris une certaine distance par rapport à ses personnages. Le héros de "Madeleine" ne représente plus qu'un "type" d'espoir insensé, sur lequel Brel porte un regard suraigu, pour nous inviter, implicitement, à ne pas l'imiter.

Il y a une parfaite unité de temps, de lieu et d'action dans cette petite tragédie. Tout se passe en une soirée, en un endroit dont le héros ne bouge pas d'une semelle, parce qu'il attend l'arrivée de quelqu'un qui, d'ailleurs, "ne viendra pas".

Chacune des quatre strophes représente un instant de sa longue attente. Le rythme du début - que la voix de Brel infléchira en fonction de la déception ou de l'espoir renaissant du héros - traduit parfaitement la fièvre qui accompagne cet état particulier, dans lequel le désir part à la rencontre de l'objet convoité, pour en devancer la possession.

(1) Jean Clouzet. Pochette du disque n° 5 P.6325206.

La situation nous paraît d'abord tout à fait normale : un amoureux, attendant avec impatience la femme qu'il aime - il a poussé la délicatesse jusqu'à apporter des lilas - forme des projets pour la soirée :

*On prendra le tram trente-trois
Pour manger des frites chez Eugène
(...)
On ira au cinéma
Je lui dirai des je t'aime
Madeleine elle aime tant ça*

L'admiration pour la femme ("elle est tellement jolie") s'est muée en adoration éperdue. Ne sachant comment exprimer tout ce que représente l'amour pour lui, le héros ne peut que répéter à chaque refrain :

Elle est tellement tout ça

...ce qui laisse un champ infini au rêve et à l'imagination.

Mais - et cela n'est dû qu'à la rigoureuse construction du poème - au fur et à mesure que le temps passe ("ce soir j'attends... j'attendais... j'attendrai Madeleine"), Brel nous fait comprendre que rien n'arrivera de ce que désire le personnage. Prenons l'exemple du bouquet qu'il tient en mains :

*J'ai apporté des lilas
J'en apporte toutes les semaines*

Cela deviendra :

*Mais il pleut sur mes lilas
Il pleut comme toutes les semaines*

puis :

*Mais j'ai jeté mes lilas
Je les ai jetés comme toutes les semaines*

et enfin :

*Je rapporterai du lilas
J'en rapporterai toute la semaine*

de telle sorte que le fait d'apporter des lilas est, plus qu'un geste, une sorte de rite symbolisant une espérance qui se fane et que l'on ressuscite.

Dans les chansons précédentes, devant l'absence ou l'abandon de la femme, le héros brélien se réfugiait dans le passé, ruminant à loisir ses souvenirs. Le personnage de Madeleine, lui, se réfugie dans l'avenir, pour nier un passé d'attentes vaines. Il est probable que, sans cette fuite dans l'imaginaire, il serait incapable de survivre. Ne dit-il pas lui-même :

*Elle est toute ma vie
Madeleine que j'attends là*

Une modification du même genre se produit au niveau de ce que nous appelions plus haut les "projets" : ils vont disparaître les uns après les autres, au fur et à mesure que l'espoir de voir Madeleine s'amenuise, mais ils seront récupérés par la négation de la réalité :

- "C'est trop tard pour le tram trente-trois" (...)
"Tiens le dernier tram s'en va" (...) "On prendra le tram trente-trois".

- "Trop tard pour les frites d'Eugène" (...) "On doit fermer chez Eugène". Mais demain, on pourra "manger des frites chez Eugène"

- "Il me reste le cinéma" (...) "C'est fichu pour le cinéma" (...) "On ira au cinéma"

On voit, par ces coupes à l'intérieur de chacun des couplets, que la situation finale devient à son tour la situation initiale et que la chanson peut recommencer indéfiniment. Le passé a été nié au profit d'un avenir plein de promesses et d'espoir.

Par contre, ce qui demeure un présent perpétuel, c'est l'amour du héros pour Madeleine : "Madeleine c'est mon Noël",

"mon horizon", "mon espoir", "c'est mon Amérique à moi". Traduisons : l'idéal, la naissance, le Far West, l'enfance retrouvés.

Dans "Je ne sais pas", pour la première fois, l'image d'un "tiers" s'interposait entre l'homme et la femme et rendait le bonheur impossible. On le découvre de nouveau, à travers la présence successive des trois cousins Joël, Gaston et Gaspard, qui nourrissent à l'égard de leur jolie cousine d'autres ambitions :

*Même qu'elle est trop bien pour moi
Comme dit son cousin...*

Le héros brélien semble sorti tout droit du théâtre de Beckett. Souvenons-nous de ce dialogue entre Vladimir et Estragon :

- Allons-nous en.
- On ne peut pas.
- Pourquoi ?
- On attend Godot.
- (...)
- Et s'il ne vient pas ?
- Nous reviendrons demain.
- Et puis après-demain.
- Peut-être.
- Et ainsi de suite.
- C'est-à-dire...
- Jusqu'à ce qu'il vienne.
- Tu es impitoyable.
- Nous sommes déjà venus hier (1).

(1) Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Editions de Minuit, 1952, pp. 20, 21.

Le héros de "Madeleine" a tué en lui la voix de son double (celle d'Estragon), qui insinuerait le doute dans son esprit en lui exposant l'inutilité de son attente immobile. De plus, comme dans la tragédie de Beckett, nous savons que la même situation se reproduira le lendemain et que le temps ne modifiera pas l'attitude stéréotypée des personnages. Le malheur des uns comme des autres est d'espérer quelque chose, ou quelqu'un, "qui ne viendra pas".

Brel a très bien réussi, dans Madeleine, à nous faire toucher du doigt l'ambiguïté de l'espoir, voire son absurdité dans une situation extrême comme celle qu'il dépeint ici.

LES BICHES

C'est par cette chanson, écrite en 1962, que débute ce qu'il est courant d'appeler la "misogynie" de Brel. Et pourtant... l'accompagnement est d'une telle douceur que les reproches faits aux femmes apparaissent davantage comme un regret, une désillusion, une incompréhension peut-être, que comme une attaque.

Partant de son expérience de la femme (qu'elle s'appelle Marieke, Clara, Madeleine, Rosa ou Mathilde), le héros bré-
lien va dresser un constat sur les femmes, et la comparaison qu'il utilise pour le faire est celle de ces délicieux animaux, farouches et caressants, gracieux et insaisissables, que l'on appelle "les biches". En quelques minutes, par leur intermédiaire, multipliant les détails incisifs, Brel va dérouler sous nos yeux toute une vie, en nous laissant entendre que les femmes sont essentiellement, quel que soit leur âge, des êtres qui

"trichent", et que, seules, varieront les modalités de cette tricherie.

1) Adolescentes, elles sont le "premier ennemi" de l'homme, qui devrait s'en méfier. Mais comment résister à l'enchantement de qui possède :

*(...) des cils comme des cheveux
Des cheveux en accroche-faon*

La tricherie demeure encore superficielle - "seulement du bout des yeux" - et, sans doute, inconsciente : le charme de la jeunesse opère de lui-même. Si le chasseur s'arrête, les biches sont capables de le chasser "en rougissant".

Une certaine peur de la femme commence à apparaître dans les chansons de Brel. Et, sans aucun doute, une peur de son aspect charnel. Jusqu'à présent, on nous parlait d'un regard, d'un sourire, ce qui demeurerait assez vague. Voici que la déesse s'est incarnée : elle a des "cils", un "corps", des "seins". Les réalités physiques paraissent insupportables au héros bréilien. D'ailleurs Brel ne nous a-t-il pas donné, à la même époque, une oeuvre très révélatrice, dans laquelle il avoue, à travers l'image d'une armée de campagne qui se "déniait", le choc que lui a causé l'écroulement de son rêve et aussi, sans doute, la découverte de sa propre sensualité :

*Moi j'aurais bien aimé un peu plus de tendresse
Ou alors un sourire...*

(...)

*Ce ne fut pas Waterloo mais ce ne fut pas Arcole
Ce fut l'heure où l'on regrette d'avoir manqué l'école (1).*

(1) Au suivant.

Cette peur de la femme - qui est peut-être, en réalité, une peur de soi-même - est encore celle d'une castration psychologique, les "biches" étant capables de déviriliser l'homme en lui retirant ce qu'il considère comme des attributs spécifiquement masculins : la violence, la fougue, l'élan qui est aussi liberté :

*(...) je sais des ouragans
Qu'elles ont changé en poètes*

2) Devenues jeunes filles, les femmes sont "le plus bel ennemi". Leur beauté est rayonnante : semblables au navire qui avance toutes voiles déployées, elles "passent toute vertu dehors", possédant "l'éclat de la fleur et déjà la saveur du fruit".

La peur et le recul du personnage brélien semblent plus nets, puisqu'il accuse les biches de tricher avec "tout leur coeur", avec "tout leur corps" et de détruire l'homme, non seulement dans son être, mais aussi dans son avoir, car elles se révèlent cupides :

*Lorsqu'elles grignotent le mari
Ou lorsqu'elles croquent le diamant*

Usant d'une psychologie assez élémentaire - mais qui, reconnaissons-le, a déjà fait ses preuves -, l'homme en déduit que, pour séduire la femme, il suffit parfois d'être riche - bien que la coquette n'avoue jamais son amour de l'argent qu'elle nomme pudiquement (une tricherie de plus) d'un autre nom - :

*Qu'on les chasse à coups de rubis
Ou qu'elles nous chassent au sentiment
Elles sont notre plus bel ennemi*

3) Aux alentours de la trentaine, les femmes deviennent le "pire ennemi". Elles ne sont plus seulement infidèles, par vénalité, mais par sensualité, considérant en chaque homme une "chance" à ne pas manquer :

*Trompant l'ennui plus que le cerf
Et l'amant avec l'autre amant
Et l'autre amant avec le cerf
Qui biche*

Elles connaissent à la fois leur "pouvoir" et leur "sursis" ; aussi, l'intelligence s'alliant au corps et au coeur, trichent-elles "avec toute leur science", affolant l'homme avec beaucoup d'élégance, "du bout des gants".

Dans cette troisième strophe, Brel a décrit avec talent le comportement d'un certain type féminin, mais sans réaliser, semble-t-il, le fond d'angoisse qui pourrait l'expliquer : certaines de ces "biches" ont tellement peur de "vieillir", de perdre leurs "charmes" - et donc de ne plus être aimées -, qu'elles essaient de se rassurer en utilisant les armes de la coquetterie. Elles ne le font pas d'abord pour détruire l'homme, comme Brel semble le croire, mais pour s'assurer qu'elles peuvent encore être reconnues comme femmes.

4) Même "quand leurs seins tombent de sommeil", c'est-à-dire quand la vieillesse s'est installée, les femmes sont encore le "dernier ennemi" de l'homme. Le temps qu'il leur reste à vivre s'amenuise. Qu'importe ! "C'est avec tout leur passé qu'elles trichent". Elles refont, en sens inverse, des voyages intérieurs, que la symbolique de l'espace nous laisse entrevoir :

*(...) elles ont le pas résigné
Des pèlerins qui s'en reviennent*

L'homme demeure leur dernière chance. Aussi s'y accrochent-elles de toutes leurs forces :

(...) elles trichent
Afin de mieux nous retenir
Nous qui ne servons à ce temps
Qu'à les empêcher de vieillir
(...)
Mais qu'on les chasse de notre vie
Ou qu'elles nous chassent parce qu'il est temps
Elles restent notre dernier ennemi

Le verbe "chasser", qui avait eu dans les deux strophes précédentes le sens de "pourchasser", reprend celui qu'il possédait initialement : "éloigner" ces femmes "de trop longtemps".

Cette dernière strophe semble cruelle. Essayer de "retenir" quelqu'un, avoir "peur de le perdre", Brel le dira lui-même dans "Les Vieux", est aussi une forme d'amour et de tendresse. Si l'homme se sent diminué parce qu'il a l'impression qu'il ne "sert qu'à empêcher de vieillir", il oublie que cette peur de la solitude a pour origine la découverte de la richesse prodigieuse de l'amour :

*La fille que j'aimera
Vieillira sans tristesse
Entre son feu de bois
Et ma grande tendresse (1).*

Que de chemin parcouru par Brel entre "la bourrée du célibataire" et "les Biches" ! Cinq ans ? Non ! Une vie, semble-t-il...

(1) La bourrée du célibataire.

LES BONBONS

Comme dans "Madeleine", nous avons affaire à une chanson de type circulaire, qui peut recommencer indéfiniment. Mais, contrairement à ce qui se passait alors, la quête du personnage n'est pas fixée sur une femme, si bien qu'au lieu de nier son échec en fuyant dans l'imaginaire, il se précipite sur la première proie capable de remplacer celle qui vient de lui échapper, n'hésitant pas, pour la séduire, à la parer de toutes les qualités qu'il lui avait déniées quelques instants auparavant. Brel se plaît, pour décrire cette ronde minable, à accumuler, avec un humour grinçant, des traits de dérision qui sont autant de caricatures de la bêtise et de la méchanceté. La musique, volontairement ridicule, est calquée sur celle de ces petites marionnettes tournant avec des gestes stéréotypés et notre chanteur emploie des intonations doucereuses qui, posées sur un accent bruxellois volontairement appuyé, ne nous laissent aucun doute sur les véritables mobiles de son héros.

Ce petit drame à six temps commence par une offrande : des bonbons ont remplacé les lilas que l'on trouvait dans "Madeleine" et le pitoyable galant en explique la raison, accumulant bévues et maladresses :

*Je vous ai apporté des bonbons
Parce que les fleurs c'est périssable
Puis les bonbons c'est tellement bon
Bien que les fleurs soient plus présentables
Surtout quand elles sont en boutons
Mais je vous ai apporté des bonbons*

Les distractions qu'il propose à son interlocutrice témoignent de sa petitesse d'esprit : l'après-midi, si Madame Mère y consent, sera passionnante. Que l'on en juge plutôt :

*On ira voir passer les trains
A huit heures je vous ramènerai*

Le langage se fait aussi banal que les propositions du héros : "Quel beau dimanche pour la saison !" - ou, plus loin - : "Ca vous avez mille fois raison !".

La belle accepte, tout comme dans "Les Biches", ce "chasseur qui est une chance", tandis qu'une musique guillerette et moqueuse suit la marche de cet étrange couple :

*Les gens me regardent de travers
Y en a même qui rient derrière moi*

Mais comme aucun complexe d'infériorité n'accompagne, en général, la sottise, notre homme conclut :

Le monde est plein de polissons

Tout en nous promenant avec les personnages, nous assistons à un dialogue, que nous devinons par les seuls acquiescements obséquieux de l'homme, la femme restant dans l'ombre, mais n'en paraissant que plus présente. Brel esquisse une satire de la perfidie féminine qui, selon lui, s'ingénie à dénigrer toute rivale en puissance :

*Oh oui Germaine est moins bien que vous
Oh oui Germaine elle est moins belle
C'est vrai que Germaine a des cheveux roux
C'est vrai que Germaine elle est cruelle*

Ce genre de propos sera stigmatisé dans "La Parlote" qui est, par certains côtés, une espèce de prolongement de la méchanceté des personnages des "Bonbons" :

*C'est elle qui remplit les squares
(...)
Si c'est elle qui attire la candeur
Dans les filets d'une promenade
C'est par elle que l'amour en fleur
Souvent se meurt dans les salades
(...)
C'est elle qui dessèche les coeurs
La Parlo-ote, la Parlo-ote*

Mais voici que, dans un décor vaguement esquissé ("la Grand Place", "le kiosque où l'on joue Mozart"), surgit un tiers, Léon - que le chanteur prononce suavement Léion -. Et Brel, une fois de plus, souligne l'inconstance de la femme, qui abandonne le premier compagnon pour rejoindre le second.

Après un instant de déception, notre homme reprend ses bonbons, court les offrir... à cette Germaine dont il venait de rire, en lui disant les mêmes phrases absurdes... et nous nous retrouvons au début de la chanson.

TITINE

Pour écrire "Titine", Brel s'est inspiré de deux chansons que Léo Darniderff (1) avait écrites pour son amie Gaby Montbreuse : "Je cherche après Titine" (1917) et : "J'ai retrouvé Titine" (1926). Il en a gardé le thème et l'a jumelé avec le comique de Chaplin. Bien que possédant le même entrain que "Madeleine", témoignant de la même solitude, du même espoir et du même échec nié par le même refus, "Titine" en diffère cependant en ceci que la caricature et la parodie sont poussées à l'extrême et que le héros n'est plus pitoyable, mais ridicule. Par ailleurs, contrairement à l'amoureux transi de "Madeleine", qui attendait figé dans un espace minuscule, celui-ci parcourt le monde entier pour retrouver la femme qui l'a abandonné :

(1) Léo Darniderff, né à Angers en 1878, mort à Rosny-sous-Bois en 1943.

*Je l'avais cherchée partout
Au Gabon au Tonkin
Je l'avais cherchée en vain
Au Chili au Pérou*

Le cocasse est présent tout au long de la chanson et la farce prend des proportions énormes, qui ne sont pas sans rappeler Ionesco. Ainsi, lorsque le héros retrouve Titine :

*Je l'ai retrouvée par hasard
Qui vendait du buvard
Derrière une vitrine
De la gare Saint-Lazare*

Les reproches qu'il fait à l'inconstante commencent presque à nous émouvoir. On songe à une certaine page de "La femme du Boulanger", de Pagnol :

*Pourquoi m'avoir quitté
Tu es partie comme ça
Sans un geste sans un mot...*

mais la suite, inattendue, bascule dans le ridicule et déclenche le rire, tout comme le film burlesque sur lequel Brel appuie sa parodie :

*...Voir un film de Charlot
Au ciné de l'Olympia
Et il y a trente ans déjà
Que nous te cherchions partout
Mon Hispano et moi*

La seconde strophe est bâtie de la même manière et le comique naît de la distance qui existe entre les truculences bréliennes et l'attitude du personnage :

*Tu as changé je le sais bien
Tu es un peu moins tentante
Puis tu marche comme Chaplin*

Brel ne se prive pas d'égratigner au passage la femme, faiseuse de "parlote" :

Puis tu es devenue parlante

Après quoi, nous voilà repartis pour un autre voyage au pays du burlesque. En effet, à peine commence-t-on à s'apitoyer sur le sort du mari berné, lorsqu'il avoue vivre "depuis trente ans tout seul avec un chien", que tout bascule à nouveau, dans cette chute imprévue :

Et avec douze enfants

Dans la dernière strophe, nous comprenons soudain qu'en réalité "Titine", que nous imaginions présente, était déjà "repartie" au moment où commençait la chanson :

*Mais hier quand je lui ai dit
(...)
Est ce que tu m'aimes encore
Elle est repartie comme ça
Sans un geste sans un mot
Voir un film de Charlot*

Le pauvre héros, comme celui de "Madeleine", refuse de reconnaître son échec et se réfugie dans un avenir où l'espoir est encore possible :

*Mais je retrouverai Titine
(...)
Et tout s'arrangera*

En attendant, la poursuite éperdue recommence et la chanson reprend depuis le début, comme si rien ne s'était passé.

On peut suivre l'évolution de Brel à travers la façon dont il peint l'échec amoureux. Nous avons quitté l'univers de la tragédie (Marieke, Clara) pour entrer dans celui de la parodie, car "Titine" n'est rien d'autre, en fait, que le pastiche de "Ne me quitte pas".

La veine tragique et la veine comique se retrouvent tout au long de l'oeuvre brélienne, mais il est frappant de

constater qu'à partir de 1962, si Brel semble privilégier le tragique dans son approche de la mort, il privilégie sans aucun doute le comique et le burlesque dans le regard qu'il porte sur l'amour, privilège qui n'entraîne aucune exclusion, puisque la chanson suivante nous plonge à nouveau dans la description d'un désespoir tragique.

LA FANETTE

Sur un rythme de flux et de reflux, Brel nous dit, dans "La Fanette", à la fois son amour pour une femme doublement perdue et son amour pour cette Mer du Nord qui l'a toujours envoûté.

Il y a une espèce de fusion poétique, qui court tout au long du poème, entre la femme et l'eau, la magie du verbe brélien nous faisant participer presque visuellement à des images se poursuivant à l'infini et que le chanteur décrit dans une série anaphorique :

*Faut dire
Faut dire qu'elle était belle
Comme une perle d'eau*

Tout le drame se situe entre la phrase du début :

Nous étions deux amis et Fanette m'aimait

et la toute petite modification finale :

Nous étions deux amis et Fanette l'aimait

La femme, disions-nous, est en quelque sorte assimilée à l'eau, à ce point qu'elle mourra emportée par les vagues.

Mais il y a également une osmose romantique entre le paysage et l'âme du héros brélien. Les vagues sont comme l'écho de ses joies, de ses déceptions ou de ses colères :

*Si elles s'en souviennent les vagues vous diront
Combien pour la Fanette j'ai chanté de chansons*

C'est par leur intermédiaire que l'amoureux évoque son amour. C'est encore par elles qu'il évoque la rupture :

*Si elles s'en souviennent les vagues vous diront
Comment pour la Fanette s'arrêta la chanson*

C'est par elles enfin que Fanette lui demeure présente :

*Et le soir quelquefois
Quand les vagues s'arrêtent
J'entends comme une voix
J'entends... c'est la Fanette*

La plage semble participer également au drame : elle "dort", "ment" et "pleure sous juillet".

C'est dans ce très beau contexte que s'enchaîne l'histoire d'amour et de mort que nous dépeint Brel. L'infidélité de la femme trouve peut-être, à ses yeux, une légère excuse ; il le dit au tout début de la chanson :

*Faut dire qu'elle était belle
Et je ne suis pas beau*

L'auto-portrait est net : on sait que Brel a maintes fois exprimé la hantise de ce qu'il appelait sa "laideur" (1). Mais, sous ce physique ingrat, l'amoureux de Fanette cache un amour émerveillé :

(1) Cf. radioscopie Jacques Chancel - Jacques Brel, 21.05.73, Archives de l'I.N.A.

*Faut dire qu'elle était brune
Tant la dune était blonde*

Est-il encore besoin de signaler - nous l'avons déjà fait à plusieurs reprises - à quel point l'espace s'agrandit pour celui qui aime ? :

*Et tenant l'autre et l'une
Moi je tenais le monde*

Cette phrase est une exacte réplique de ce qu'écrivait Brel quelque sept ans plus tôt :

*Alors sans avoir rien
Que la force d'aimer
Nous aurons dans nos mains
Amis le monde entier (1).*

A peine le héros brélien a-t-il esquissé le portrait de son amour, qu'il nous dit son amertume et sa déception en des termes très denses :

*Faut dire que j'étais fou
De croire à tout cela
Je le croyais à nous
Je la croyais à moi*

Il en tire une leçon de pessimisme, qui n'est pas sans rappeler Plaute (2) :

*Faut dire
Qu'on ne nous apprend pas
A nous méfier de tout*

Le second couplet évoque les circonstances de l'infidélité de la femme et, plus précisément, le lieu où le personnage brélien a perdu ses illusions, l'image de la mer symbolisant en

(1) Quand on n'a que l'amour. Déjà cité p. 110.

(2) "Homo homini lupus".

même temps la prise de conscience de la mort de l'amour et la mort qui guette "La Fanette" :

*Faut dire qu'en sortant
D'une vague mourante
Je les vis s'en allant
Comme amant et amante*

On retrouve, dans la phrase brélienne, l'opposition, fréquente, entre le bonheur et le malheur :

*Faut dire qu'ils ont ri
Quand ils m'ont vu pleurer
Faut dire qu'ils ont chanté
Quand je les ai maudits*

Brel semble faire parler son héros avec une certaine réticence, comme si celui-ci ne voulait pas affronter sa douleur. Chaque début de strophe évoque cette difficulté, à travers les deux premières syllabes, qui ne charrient les souvenirs qu'après un temps d'arrêt et de reprise, exactement comme le reflux de la mer quand elle laisse enfin entrevoir ce qu'elle cache :

*Faut dire
Faut dire que...*

A la fin, le souvenir devient insupportable :

*Faut dire
Qu'on ne nous apprend pas...
Mais parlons d'autre chose*

Cette "autre chose", en réalité, est la même chose, le héros brélien ne pouvant que ressasser indéfiniment sa déception face à l'amour et aussi, n'en doutons pas, face à l'amitié.

C'est, en effet, un ami qui joue ici le rôle de la "tierce" personne que nous avons plusieurs fois évoquée dans ce qui précède. Ce fait unique entraîne un certain nombre de re-

marques. Tout d'abord, c'est toujours contre la femme que Brel chante l'amitié. C'était très net dans "L'Ivrogne", "Le Moribond" ou "Fernand". Ce le sera plus encore dans "Jef" et dans "Voir un ami pleurer". Si bien que, replaçant les trois personnages de "La Fanette" dans le contexte général, on peut se demander si Brel n'accuse pas tout autant la femme d'avoir brisé son amitié que l'ami d'avoir brisé son amour. Dans ce cas, la seule solution possible était de les faire périr l'un et l'autre :

*Faut dire
Que c'est bien ce jour là
Qu'ils ont nagé si loin
Qu'ils ont nagé si bien
Qu'on ne les revit pas*

Le renversement de situation est clair ; on finit avec l'opposition : eux-moi, alors qu'on avait commencé avec l'opposition : nous-elle. Il est vrai que Brel nous entraîne dans un dédale presque mathématique de changements de sens, que l'on peut retrouver dans cet ordre :

- nous-elle (premier refrain).
- elle-moi (début du premier couplet).
- nous-lui (fin du premier couplet).
- eux-moi (deuxième couplet).
- nous-elle, enfin, pour fermer le cercle, mais avec la nuance que nous avons signalée.

Toute cette ambiguïté de la chanson, qui n'est guère décelable à une première audition, nous explique mieux peut-être le "mais parlons d'autre chose". La trahison d'une amitié n'entraîne pas la même réaction (passionnelle) que celle d'un amour. Remarquons cependant que l'exemple rencontré dans "La Fanette" est unique dans toute l'oeuvre brélieenne.

J'AIMAIS

Cette chanson est comme l'adieu nostalgique à un idéal féminin, qui n'existe plus dans l'esprit du héros brélien. Elle récapitule un rêve de jeunesse inaccessible, dans une espèce d'atmosphère brumeuse qui rejoint, mais sur un mode mineur, les grandes chansons de 1968.

Nous avons ici le portrait du drame de la femme attendue, découverte, adorée et rejetée par un homme assoiffé de tendresse, de grands horizons, déçu par la réalité et peut-être incapable d'y ajuster son rêve. Le début de l'oeuvre est significatif à cet égard :

*J'aimais les fées et les princesses
Qu'on me disait n'exister pas
J'aimais le feu et la tendresse
Tu vois je vous rêvais déjà*

Ce besoin d'amour, comme toujours, ne peut se séparer du besoin d'espace : la strophe suivante semble récapituler ce que nous avons dit à ce sujet :

*J'aimais les tours hautes et larges
Pour voir au large venir l'amour
J'aimais les tours de coeur de garde
Tu vois je vous guettais déjà*

Inversement, la mort de l'idéal s'exprimera, plus loin, dans une image d'espace réduit aux dimensions d'un corps humain, les "fleuves profonds" n'appelant plus alors qu'"au lit".

La chanson se poursuit par une évocation de la beauté féminine vue à travers le "col ondoyant des vagues" et "la ligne tournante des algues". Sans doute s'agit-il, à cette époque, d'un hommage semblable à celui d'André Breton dans son admirable poème de "l'Union libre" :

Ma femme

(...)

Aux bras d'écume de mer et d'écluse

(...)

Ma femme aux hanches de nacelle (1)...

Par contre, reprenant les mêmes symboles dans "Knokke-le-Zoute-tango", Brel en inversera les valeurs : désirant des "lianes qui auraient ce teint de femme" et qu'il voudrait "onduleuses", il les associera, non plus à la douceur féminine, mais à la grâce "féline" et se plaira à imaginer ces créature "cerclees de serpents" : au fil des années, l'admiration s'est muée en ressentiment, sans doute parce qu'alors "la" femme s'est incarnée ; elle compense ses maladroites "à coups de poitrine et de fesses" (2), et nous avons dit, à propos des "Biches", le choc que semble avoir été, pour Brel, le passage du rêve à la réalité.

Il y a, dans le tempérament brélien, une recherche de la démesure, de l'excès. L'amour lui-même sera fou ou ne sera pas. Lorsqu'on aime "courir jusqu'à tomber" et "la nuit jusqu'au matin", il est dans la logique des choses que l'on avoue finalement :

*Je n'aimais rien, non j'ai adoré
Tu vois je vous aimais déjà*

L'été du sentiment n'entraîne d'ailleurs que des images d'orage, de foudre, d'éclair, qui se concluent sur une remarque désabusée :

Je vous brûlais déjà

(1) André Breton, *L'union Libre*, 1931 (G.E. Clancier, *De Rimbaud au Surréalisme*, Seghers, 1959, p. 341).

(2) *Knokke-le-Zoute-tango*.

C'est qu'après la douceur du rêve et la flambée des sens, le héros brélien a retrouvé le quotidien. Incapable de vivre un amour qui serait "ordinaire", il préfère y renoncer. La douleur des liens qui se brisent s'exprime en images de "pluie noyant l'espace", de "brume que le vent chasse", transformant tout le paysage intérieur du poète en un "pays plat".

La finale est intéressante, parce qu'elle décrit une attitude typiquement brélienne : le héros, ayant placé son idéal féminin trop haut - et, par conséquent, ne pouvant rencontrer aucune créature capable de répondre à ce "rêve" -, se jette dans les bas fonds des "laidies de nuit" :

Tu vois je vous oubliais déjà

Tout comme chez Baudelaire qui, lui aussi, comparait la femme à un "serpent qui danse" (1) et son corps à ces "longs réseaux de la houle des mers" (2), il ne semble y avoir de place, chez Brel, que pour l'ange ou la prostituée. Pol Vandromme le dit tout crûment :

"A un bout de la chaîne, la Vierge Mère, à l'autre la putain". Et il ajoute : "A ces deux points extrêmes, Brel, au fil des alternances de la vie, continuera à se blesser" (3).

(1) Baudelaire, Les fleurs du mal, "Le serpent qui danse", Garnier, 1961, p. 33.

(2) Ibid. "Sed non satiata", p. 32.

(3) Pol Vandromme, Jacques Brel, L'exil du Far West, Labor, Bruxelles, 1977, p. 90.

LES FILLES ET LES CHIENS

Les femmes comparées aux biches ont fait place aux filles comparées aux chiens. La "misogynie" de Brel n'est plus nuancée de tendresse, elle éclate dans une sorte de fureur, qui se déchaîne sur un accompagnement de musique de foire, celle des anciens manèges de chevaux de bois.

On pourrait dire que cette chanson pastiche celle de 1962 (1), en insistant lourdement sur les défauts féminins, qui étaient alors dépeints avec beaucoup plus de délicatesse. Allumeuses et coquettes, capricieuses et intéressées, tricheuses et menteuses, telles sont les filles - ni plus, ni moins -. A côté d'elles, les chiens font figure de modèle !...

1) On se souvient de la beauté des "biches", décrite en termes élégants et racés, dans des octosyllabes de luxe : dans la première strophe de notre chanson, cette beauté est peinte à l'aide de lambeaux de phrase précipités, hachés, qui sont comme autant de reproches, chaque comparaison sous-entendant, chez la femme, beaucoup de coquetterie ("beau comme un jeu (...) comme un retard"), de cruauté ("beau comme un renard (...) comme l'adieu") et, chez l'homme, beaucoup de naïveté ("beau comme un feu (...) comme un fruit"). Tout cela est insupportable au héros qui, dans sa fièvre, accumule des effets de style inattendus :

Les filles
(...)
C'est beau comme la nuit
C'est beaucoup d'ennuis
(...)

(1) Il s'agit des "Biches", bien entendu.

*C'est beau comme un renard
C'est beaucoup trop tard*

2) Les "biches" étaient possessives. L'homme acceptait, pour elles, de changer sa violence en douceur. Ici, cette possessivité l'exaspère :

*Les filles
Ca vous pend au nez
Ca vous prend au thé
Ca vous prend les dés*

Des "filles", Brel ne nous dit plus, élégamment, qu'elles "croquent le diamant" mais, reprenant le même démonstratif méprisant ("ça"), il désigne ainsi leur cupidité :

*Ca dépend de tout
Ca dépend surtout
Ca dépend des sous*

Leur attitude semble, parfois, totalement incompréhensible au héros brélien, qui a l'impression, en étant livré à leurs humeurs changeantes, de perdre toute liberté :

*Ca vous pend au cou
Ca vous pend au clou
Ca dépend de vous
Les filles
Ca vous pend au coeur
Ca vous pend aux fleurs
Ca dépend des heures*

3) Les "biches" savaient tricher "avec toute leur science" et le "chasseur" s'y laissait prendre. L'homme, désormais, est devenu trop lucide :

*Les filles
Ca joue l'amadou
Ca joue contre joue
Ca se joue de vous*

Brel enchaîne aussitôt, comme si la femme était incapable d'aimer pour d'autres raisons que des motifs d'intérêt

égoïste ou de méchant triomphe :

*Ca joue à jouer
Ca joue à aimer
Ca joue pour gagner*

C'est ce qu'il appellera, plus loin, le jeu du "drame".

4) Les "biches" n'étaient infidèles que pour tromper leur "ennui". Les "filles" le sont par une logique assez curieuse :

*Ca donne de l'amour
A chacun son tour
Ca donne sur la cour*

Avec une sorte d'inconscience, elles font souffrir l'homme, en lui donnant "congé" le plus naturellement du monde. "Ca se donne pourtant", médite le héros brélien, qui ajoute immédiatement :

*Ca se donne un temps
Ca donnant donnant*

Nous sommes loin de l'époque où Brel faisait rimer amour et toujours. Mais nous pouvons nous demander s'il ne projette pas sur la femme cette espèce d'impossibilité d'aimer "l'autre" dans sa réalité totale (corps et âme), que nous avons cru déceler en différentes circonstances. Il ajoute, d'ailleurs, une nuance significative vers la fin de la chanson :

*Les filles
Ca vous donne son corps
Ca se donne si fort
Que ça donne des remords*

Le héros brélien ne semble pas assumer cet aspect de l'amour, préférant inconsciemment "rêver un impossible rêve" (1)

(1) L'homme de la Mancha : "La Quête".

et croire que la femme fait seulement semblant de se donner, ce qui lui évite de se remettre en question. Comment s'étonner, dès lors, que la comparaison la plus immédiate qui lui soit venue à l'esprit ait été celle des chiens, même si c'est sur leur fidélité qu'il s'appuie tout d'abord ? Ne dit-on pas, dans le langage populaire : "elle a du chien", en parlant d'une femme qui fascine les hommes ?... (1).

Mais, en clair, ce n'est pas ce qui nous est présenté : les chiens sont d'abord beaux parce qu'ils l'ignorent et que leur amitié est à la fois silencieuse et fidèle ; ils aiment sans rien attendre en retour, gratuitement ; ils ne savent ni tricher, ni faire semblant de donner. "C'est peut-être pour cela", ajoute Brel après chaque couplet, "qu'on croit les aimer".

La fin de la chanson comporte, cependant, un retournement inattendu, comme si la "misogynie" du héros brélien n'était que la face cachée de sa tendresse (nous retrouverons le même procédé dans "Knokke-le-Zoute-tango"). Malgré toute la bassesse dont la femme est coupable à ses yeux, il ne peut s'empêcher de la préférer à ces animaux même dont il n'a cessé de vanter la fidélité affectueuse :

*Et c'est pourtant pour les filles
Qu'au moindre matin
Qu'au moindre chagrin
On renie ses chiens*

(1) Cf. encore : "C'est bassement que je te séduirai", dit avec mépris un personnage d'Albert Cohen (...). "En attendant, reste avec ton Deume jusqu'à ce qu'il me plaise de te siffler comme une chienne !". (Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, Gallimard, 1968, p. 41).

JEF

"Jef" expose, une fois de plus, la situation d'un homme abandonné et incapable de réagir en face de son échec amoureux. Nous ne l'entendons pas. Il est littéralement muet et figé. Mais nous saisissons le drame qu'il vit à travers les exhortations de son double, un ami "poivrot", qui a sans doute connu jadis la même déception. Celui-ci s'efforce de le tirer de son marasme et de son désespoir, en utilisant des arguments faisant appel au passé de "Jef" (1ère strophe), à son présent (2e strophe), à une fuite dans l'imaginaire (les refrains), qui, d'ailleurs, ne fera que replonger les deux ivrognes dans le temps où ils possédaient jeunesse, argent, bref dans le temps :

D'avant qu'on soit poivrôts

La musique suit pas à pas cette durée circulaire : s'enflant jusqu'à la démesure, quand le rêve se substitue à la réalité, elle redescend brusquement, lorsque cette dernière impose sa loi à la grande "carcasse" de "cent kilogs", qui demeure hébétée. A la fin, cependant, Jef esquisse un mouvement et son ami l'encourage presque en hurlant :

*Allez viens Jef viens viens viens
Ouais ouais Jef ouais viens*

"L'ivrogne", le personnage de "Madeleine", étaient insensibles à l'opinion d'autrui. Le héros brélien, ici, a un sursaut de dignité au milieu de sa déchéance. Tous ces gens transformés en voyeurs l'exaspèrent et il voudrait que son ami en prenne conscience :

*Tu sais que tu me fais honte
A sangloter comme ça
Bêtement devant tout le monde
(...)
Les gens se paient notre tête
Foutons le camp de ce trottoir*

Dans cette première strophe, le héros porte un jugement plein de rancoeur sur la femme volage, qui a "relaissé tomber" l'homme et qui ne mérite certes pas l'étalage d'un tel chagrin, n'étant qu'une "trois-quarts putain", une "demi-vieille", une "fausse blonde", c'est-à-dire une tricheuse méprisable à tous points de vue.

L'évasion proposée se situe au niveau du réel : "manger des moules et puis des frites, des frites et puis des moules" (mais entend-t-il, ce malheureux Jef, ce qu'on lui répète à deux reprises ?), boire "du vin de Moselle" et s'offrir des "filles" (les filles faisant oublier la femme).

Dans la deuxième strophe, l'ami a renoncé à l'évocation du passé. Seul compte le présent, ce temps insupportable, où la foule s'accumule et commence à se moquer des deux poivrots. Il faut fuir, vite, malgré le chagrin ("Je sais que t'as le coeur gros") et le désespoir ("Arrête de répéter que t'es bon à te foutre à l'eau, que t'es bon à te pendre").

Toutes ces "grimaces" entraînent un nouveau sursaut de dignité :

*Mais c'est plus un trottoir
Ca devient un cinéma
Où les gens viennent te voir*

Ici, l'évasion proposée se situe au niveau de l'imaginaire qui, partant du présent (jouer de la guitare, raconter une histoire) entraînera une fuite soit dans le passé :

*On sera Espagnols
Comme quand on était mômes*

soit dans un futur plus qu'improbable :

*On parlera de l'Amérique
Où c'est qu'on va aller
Quand on aura du fric
(...)
Je te raconterai comment
Tu deviendras Rockefeller*

Dans Jef, Brel a voulu, semble-t-il, à la fois stigmatiser l'inconstance de la femme et magnifier l'amitié à travers les six déclarations touchantes de son héros :

Non Jef t'es pas tout seul

Mais pour ressentir cela, il ne suffit pas d'analyser. Il faut écouter le merveilleux interprète qu'est Brel, lorsqu'il laisse percevoir, à travers le ton qu'il donne au moindre balbutiement, sa déception ou son espoir. Il faut voir le mime Brel devenir tellement son personnage, que nous sommes à notre tour, malgré nous, participants du drame qu'il décrit.

Seul un grand chanteur peut nous provoquer ainsi.

MATHILDE

Dans "Mathilde", Brel nous a donné une parfaite peinture de l'état passionnel. Le rythme haletant exprime à merveille l'émotivité exacerbée du héros brélien et, lorsque l'orchestre éclate, à la fin, couvrant presque ses cris, on devine qu'il n'est plus maître de lui : sa passion a cristallisé toutes ses énergies, au service d'un amour qui le laissera, sans doute, aussi désemparé que le personnage de "Clara" ou de "Marieke".

C'est l'image d'une femme perfide et fatale que laisse entrevoir la chanson. Connaissant son pouvoir, elle se prépare

de nouveau à déchirer l'homme dont elle a fait son esclave. Le héros brélien en a conscience et lance une sorte d'appel à ceux qui l'entourent (la mère, le bougnat, la servante et les amis), pour qu'ils l'aident à ne pas se laisser reprendre par Mathilde.

1) La mère

Elle représente la "tendresse". N'était-ce pas une attitude toute maternelle qui était déjà réclamée dans la chanson portant ce nom ? La lutte que va mener le héros brélien sera une lutte entre les deux seules formes d'amour qu'il est capable de connaître et que nous signalait Pol Vandromme (1). Coeur et esprit ont beau lutter contre la chair :

*Ma mère voici le temps venu
D'aller prier pour mon salut
Mathilde est revenue*

La chair, finalement, prendra le pas sur tout le reste :

*Ma mère arrête tes prières
Ton Jacques retourne en enfer*

Ce dernier mot montre que l'amour est considéré comme une passion quasi démoniaque. L'évolution de la pensée brélienne est très nette à ce sujet. Au début, la femme était une es-
pèce d'ange venu sur terre, dont le chant s'identifiait à un "hymne d'amour et de bonté" (2). Plus tard, elle est assimilée à la mort, tantôt porteuse de clarté - "princesse" -, tantôt donneuse de nuit - "Carabosse" - (3). A présent, seul reste

(1) Cf. p. 192.

(2) Sur la place (1955).

(3) La Mort (1959).

l'aspect négatif et destructeur de l'amour, qui n'est plus qu'un "enfer", c'est-à-dire un état où l'on brûle sans espoir, la femme devenant une espèce de suppôt de Satan. Le héros brélien n'avouait-il pas, quelques années auparavant, n'avoir prié Satan que lorsqu'il était amoureux ? (1). Dans "Mathilde", se jetant à corps perdu dans sa passion, il s'écrie : "je crache au ciel encore une fois".

On pourrait dire, plus généralement encore, que le passionné se définit comme "possédé par une force qui le dépasse". "Cette force toute puissante et fatale, écrit Dugas, lui inspire une sorte d'horreur sacrée ; il l'appelle divine : "sua cuique deus fit dira cupido" ; toute passion est regardée comme une emprise de la divinité sur l'homme (...) Quoiqu'il la trouve en soi, l'homme la juge étrangère à soi, transcendante" (2).

2) Le bougnat.

Il lui est tout d'abord demandé de garder son vin, puis d'apporter "celui des noces et des festins". Le passionné oscille sans cesse entre des désirs contradictoires, selon la coloration de sa passion ; le bougnat est le véhicule de cette logique spéciale à toute déraison.

3) La servante.

Son aide est implorée avec une certaine hésitation : "vaudrait peut-être mieux...", puis l'ordre se fait péremptoi-

(1) La Statue (1962).

(2) Rapporté dans le "Nouveau court traité de Philosophie", Denis Huisman et André Vergez, Nathan, 1974, tome 1, p. 125.

re : "va tendre mon grand lit de draps".

4) Les amis.

On décèle, vis-à-vis d'eux, la même inconséquence. Après les avoir suppliés de ne pas le laisser dans le "combat" qui se livre en lui, le héros les abandonne :

Amis ne comptez plus sur moi

Entre le point de départ et le point d'arrivée de la chanson, s'intercale toute la lutte entre la chair et l'esprit, dont nous parlions plus haut et que Brel décrit à travers un état d'émotivité incontrôlable :

*Mon coeur mon coeur ne t'emballa pas
Fais comme si tu ne savais pas
Que la Mathilde est revenue*

Le coeur "bringuebale" entre le présent - qui fait voir Mathilde "plus belle qu'avant l'été" et donc encore plus désirable - et le passé - qui tient un autre langage : "Souviens-toi qu'elle t'a déchiré". Mais on devine déjà, à l'égarement du héros, l'issue de ce combat :

Dites-moi dites-moi qu'il ne faut pas

La passion est source d'émotions nombreuses et variées, et toute émotion intense est une crise, qui comporte des manifestations physiologiques. Le coeur, qui bat de façon incontrôlée, est trahi par les mains, qui se mettent à trembler. L'esprit a beau s'essayer à calmer le corps, rien n'y fait :

*Et vous mes amis restez tranquilles
C'est un chien qui nous revient de la ville
(...)
Et vous mes mains ne tremblez plus
Souvenez-vous quand je vous pleurais dessus*

Alors le héros va s'efforcer, par un processus inverse, de commander à ses membres d'agir sur sa raison, mais en vain :

*Vous mes mains ne vous ouvrez pas
Vous mes mains ne vous tendez pas*

La lucidité, qui possédait encore le passionné avant la crise, l'a progressivement abandonné. "Mathilde", tout d'abord injuriée à deux reprises, "maudite", devient "sacrée", puis adorée : "Ma belle Mathilde". Passer de l'injure à l'adoration en si peu de temps est également symptomatique de cette crise passionnelle que subit le malheureux héros brélien : l'amour et la haine sont les deux pôles de la vie affective et les grands passionnés oscillent facilement de l'un à l'autre.

Nous nous sommes quelque peu étendue sur cette oeuvre, parce que Brel a fait un aveu précieux à son sujet :

"La chanson qui me représente le mieux ? Pour l'amour, ce serait Mathilde". Et il ajoutait : "Mais pour la tendresse, dans mon esprit, ce serait "les Vieux" (1). Et Raymond Devos, qui le connaissait bien, portait sur lui ce jugement : "Je l'appelais "l'aventurier de l'esprit", parce qu'il semblait qu'il digérait mal l'aventure humaine. La dualité chair-esprit chez lui était à vif" (2).

(1) Album souvenir, Supplément hors série à Télé poche n° 661, 1978, p. 32.

(2) Rapporté dans "Jacques Brel", Philippe Dampénon, Editions Gérard Cottleau, 1978, p. 17.

CINQUIEME PERIODE

1966-1968

*"Je n'étais qu'un cheval, mais tu m'as couillonné
Par amour pour toi je me suis derriérisé..."*

GRAND-MERE

Avec Grand-mère, le cycle brélien va prendre un nouvel aspect - ce qui ne signifie pas une rupture totale avec l'ancien : la "Chanson des vieux amants" et "Orly" en témoignent. Mais, à part ces deux oeuvres, toutes les chansons d'amour vont devenir des descriptions de personnages insérés dans un certain type de société et réagissant en fonction de leur milieu social. "On est passé du drame métaphysique au drame bourgeois" (1).

"Grand-mère" est une femme castratrice. Menant ses affaires tambour battant, pieuse par intérêt, elle laisse loin derrière elle son malheureux mari, dont elle a étouffé toute initiative et qui ne peut pas ne pas la tromper avec la bonne.

En même temps, Brel dresse une satire féroce du milieu "bourgeois" et de son hypocrisie, thème qu'il avait abordé dès 1962 (2) ; la conclusion de son regard aigu sur ce couple pitoyable est qu'il est impossible, pour ceux qui ne possèdent ni fortune, ni galon, ni foi, ni prestige social, ni expérience "d'avoir le sens des valeurs", puisque les deux représentants d'un milieu censé les incarner ne cessent de s'opposer à elles.

(1) Bruno Hongre et Paul Lidsky, Chansons, Jacques Brel, Profil d'une oeuvre, Hatier, 1976, p. 72.

(2) Les Bourgeois. Cf. p. 208.

Les trois premières strophes ont pour héroïne la femme ("faut voir Grand-mère") ; la dernière, par opposition, met en valeur l'homme ("mais faut voir Grand-père").

La femme

Elle est devenue la caricature de celles qui l'ont précédée. Elle n'a même plus ce côté attendrissant des "biches" vieillissantes, dont "les seins tombent de sommeil". Au contraire, sa fière opulence s'étale au physique comme au moral :

*Faut voir Grand-mère
Grand-mère et sa poitrine (1)
Grand-mère et ses usines
Et ses vingt secrétaires*

De même, sa sécheresse de coeur s'exprime par un autre symbole, d'où toute douceur a disparu :

*Quand elle compte son magot
Ca fait des tas de zéros
Pointés comme son derrière*

L'anti-féminisme brélien trouve, dans le couplet suivant, des accents savoureux pour nous présenter ce type de femmes "tramontane", tellement masculinisées qu'elles en ont adopté le style. Et Brel, pour les stigmatiser, ne trouve pas de comparaison plus méprisante que celle de la vie militaire qu'il excècre. Grand-mère (qui "fume le havane", s'entoure de généraux au point d'"être culotte de peau", joue à la "guéguerre") est un vrai désastre ! :

(1) Cf. "Les Paumés du petit matin" : "Elles, elles ont l'arrogance des filles qui ont de la poitrine".

*C'est Waterloo
Où n's'rait pas v'nu Blucher*

Supputant ses intérêts, la femme va mettre la religion même à son service. Comme dans "les dames patronnesses" ou dans "les bigotes", la foi, liée aux valeurs bourgeoises, est réduite à la petite dimension d'un rite, destiné à "s'assurer sur la mort" :

*Faut voir Grand-mère
Quand elle se croit pécheresse
Un grand verre de Grand messe
Et un doigt de couvent (1).*

L'homme

Il se fait tout petit et tient un rôle très effacé dans les trois premières strophes de la chanson, où Brel nous le montre en opposition complète avec les idées de sa femme. Délaissé par celle-ci, il trouve refuge chez la bonne et c'est à elle qu'il se confie en lui disant :

*Que l'argent ne fait pas le bonheur
(...)
Que l'armée elle bat le beurre
(...)
Que les curés sont farceurs*

Mais ce personnage falot prend soudain, dans la dernière strophe, une dimension extraordinaire : s'il n'avait aucun relief tant qu'il n'apparaissait que dans l'ombre de la femme castratrice, il suffit qu'il la quitte et se retrouve dans "les bistrots bavards où claquent les billards et les chopes de

(1) Nous reviendrons sur cette attitude dans notre étude sur la vie spirituelle de Brel.

bière", pour que nous découvriions sa valeur profonde : Grand-père est, en réalité, un poète qui n'a pas rencontré la douceur féminine dont il avait rêvé et qui a gardé le coeur assez pur pour se retrouver "honteux et regrettant d'avoir trompé grand-mère" :

*Faut voir Grand-père
Caresser les roseaux
Effeuilleer les étangs
Et pleurer du Rimbaud*

Est-ce pour venger cet homme humilié et incompris que Brel décoche sa flèche la plus perfide contre la responsable de tout son malheur ? :

*Mais pendant ce temps là
Grand-mère se tape la bonne
En lui disant
Que les hommes sont menteurs*

On le voit, les "bonnes manières" n'ont guère changé depuis "les Bourgeois" et la chanson, outre une "misogynie" féroce, développe le distique de 1962 :

*Les Bourgeois c'est comme les cochons
Plus ça devient vieux plus ça devient c... (1).*

(1) Les Bourgeois. Ce terme désigne ceux qui sont satisfaits d'eux-mêmes, les "repus", et non un statut social, que Brel utilise pour véhiculer ses idées (Cf. Jean Clouzet : Jacques Brel, Poésie et Chansons, Seghers, 16e édition, 1975, p. 29)

LE CHEVAL

Cette chanson est dans le prolongement de la précédente. On y retrouve, avec un vocabulaire désormais beaucoup plus réaliste, la même "misogynie", la même rage, la même fougue. L'image de la femme n'y est guère flatteuse : elle semble ramasser, condenser en elle toute cette possessivité que redoutait tant le jeune Brel (1). En effet, notre "jolie Madame" n'a de cesse qu'elle ait étouffé le héros. Celui-là semble avoir été un jouet entre ses mains. Par amour pour elle, il a accepté toutes ses exigences, jusqu'au jour où il s'est rendu compte (ne s'enfuit-elle pas avec un "zèbre mal rayé") qu'il avait été dupé.

La dépersonnalisation de l'homme s'exprime par des images réalistes et violentes de castration, la plus marquante étant, sans aucun doute, celle-ci :

*Je n'étais qu'un cheval mais tu m'as couillonné
Par amour pour toi je me suis derriérisé*

Hervé Bazin parlait de "la mort du petit cheval", en analysant l'extinction de sa haine vis-à-vis d'une mère castratrice. Chez Brel, "le cheval" est loin d'être mort et la prise de conscience tardive de sa castration - puisqu'il se voit "refuser l'amour par les femmes et par les juments" - engendre une révolte, soeur de celle du héros de "Vipère au poing" (2) :

(1) Cf. Dors ma mie.

(2) Cf. Hervé Bazin : "Vipère au poing", Grasset, 1948 (Livre de Poche 58) et "La mort du petit cheval", Grasset, 1950 (Livre de Poche 112).

*Tu ne m'auras laissé que mes dents
Et voilà pourquoi je cours je cours
Je cours le monde en hennissant*

Dans cette fable grinçante où le héros ne cesse de regretter le passé, il faut lire, en filigrane, le drame d'un homme en lequel la femme a tué trois valeurs essentielles. Chaque strophe développe la mort de l'une d'elles : une certaine idée de l'amour, la liberté, l'enfance.

1) Une certaine idée de l'amour.

"Tu as voulu que je quitte ma jument". Il y a loin du rêve amoureux à la réalité. Nous nous trouvons une fois de plus en présence de l'idéal du héros brélien, capable d'adorer les princesses lointaines (symboliquement, le cheval se contente alors de traîner leur landau, ce qui laisse le champ libre à son imagination), mais que la vie réelle étouffe ou déçoit. Devenu l'amant de "Madame", il doit se contenter d'un amour capitoné et sans tendresse :

*Et depuis toutes les nuits
Dans ton lit de satin blanc
Je regrette mon écurie
Mon écurie et ma jument*

2) La liberté.

Elle est, pour Brel, une valeur fondamentale - ce qui explique que nous trouvions à son propos la plus forte des images castratrices que nous avons citée plus haut -. C'est surtout à partir d'elle que le début des strophes prend tout son sens :

*J'étais vraiment j'étais bien plus heureux
Bien plus heureux avant quand j'étais cheval*

Brel accentue le processus de va-et-vient entre un passé heureux et un présent sans bonheur. Jadis, la femme n'avait pas encore réduit l'homme à sa merci ; il était maître de la situation et suivait, avec un amusement complice, les échecs sentimentaux de "Madame" :

*(...) tu te foutais Madame la gueule par terre
Jolie Madame quand tu forçais le cerf*

L'image du cerf, succédant à celle du cheval, est parlante : on traque un cerf, on l'épuise, jusqu'à ce qu'on en vienne à bout. L'arme va se retourner contre le cheval-homme. Il va progressivement perdre toute sa personnalité, pour être dressé selon les normes de l'autre. Passé du statut de personne à celui de personnage (le cheval apprend, sur les instigations féminines, "les bonnes manières", et se dénature en "marchant sur les pattes de derrière"), il voit toute sa fougue et sa vitalité brisées, domestiquées : le rythme de ses courses folles s'est ralenti, au point de devenir une mesure de lenteur langoureuse :

*Et depuis toutes les nuits
Quand nous dansons le tango
Je regrette mon écurie
Mon écurie et mon galop*

3) L'enfance.

A l'enfance, pays du rêve, où toutes les évasions sont possibles (le cheval se promène dans la forêt de Fontainebleau), s'oppose l'âge adulte, caractérisé par la réussite sociale, la cupidité, le reniement de la simplicité et de la gratuité qui sont l'apanage de l'enfant :

*Mais tu as voulu que je sois ton banquier
Tu as même voulu que je me mette à chanter*

Pour bien comprendre à quel point le regret final est un regret du paradis brélien perdu :

*Je regrette mon écurie
Et mes silences d'autrefois*

il faut se souvenir que Brel a explicité ailleurs cette image :

*Un enfant avec un peu de chance
Ça entend le silence
Et ça pleure des diamants (1)*

D'ailleurs, si nous en doutions, l'allusion à la chanson de 1959 (2) - dont celle-ci n'est qu'une parodie - suffirait à nous en convaincre.

La femme (elle seule) est responsable de cet échec. "Tu en as profité (...) tu en as abusé", répète le héros brélien qui, devant l'infidélité de sa "jolie Madame", ne se traîne plus à ses pieds, rapetissé et suppliant comme dans "Ne me quitte pas", mais hennit en lui lançant une dernière rade pour liquider son passé :

Quand j'étais cheval et quand tu étais chameau

(1) Un enfant.

(2) Ne me quitte pas.

LES BONBONS 67

Pastiche de la chanson portant le même titre et qui avait été écrite cinq ans auparavant, "les bonbons 67" nous permettent de mesurer, à travers la dégradation du personnage, l'évolution de la pensée et du style de Brel. La bêtise et la méchanceté ont mis des gants et le ridicule a fait place à l'absurde et au dérisoire.

L'amour - ou plutôt le manque d'amour - n'est plus vécu comme quelque chose de dramatique ; le temps et le renoncement aux exigences de la jeunesse ont passé par là et, si Brel habille depuis quelques temps ses personnages en bourgeois, c'est pour mieux nous faire toucher du doigt, derrière ce symbolisme, l'usure de leur coeur :

*Maintenant je suis un autre garçon
J'habite à l'hôtel Georges V*

(que le chanteur prononce, pour accentuer l'imbécillité snobinarde de son héros, et comme si ce sigle désignait une lettre et non un chiffre, Georges "Vé").

C'est l'homme qui désire se libérer de la femme ; mais il le fait de façon "bête et brutale", à partir d'un prétexte qui paraît tout d'abord absurde :

*Je viens rechercher mes bonbons
Vois-tu Germaine j'ai eu trop mal
Quand tu m'as fais cette réflexion
Au sujet de mes cheveux longs*

Mais nous comprendrons, plus loin, que ses cheveux sont le signe extérieur de ce qu'il croit être un changement intérieur, mutation qu'il observe avec un intérêt tout narcissique :

*Et tous les samedis soirs que je peux
Germaine j'écoute pousser mes cheveux*

En réalité, sa sottise n'a fait que revêtir d'autres oripeaux à la mode du jour. Les propos tenus en témoignent :

*Quand père m'agace, moi j'lui fais Zop
Je traite ma mère de névropathe
Faut dire que père est vachement bath
Alors que mère est un peu snob*

Son propre snobisme, dont il n'a même pas conscience, ne peut s'exprimer qu'à travers de puérides onomatopées témoignant de son désir de vivre à ras de terre :

Je fais "glouglou" je fais "miammiam"

Il est vrai que, pour se donner bonne conscience et remonter encore dans sa propre estime - et dans sa bêtise -, il enchaîne immédiatement :

*Je défile criant Paix au Vietnam
Parce qu'enfin j'ai mes opinions*

Le personnage, fortement typé, fait partie de ce "troupeau" et de ces gens "repus" dont Brel nous dit, dans "Mon enfance", qu'ils sont déjà morts !

L'auteur dramatique Ionesco, analysant le comportement des personnages de "La Cantatrice chauve", tenait des propos qui pourraient s'appliquer parfaitement au héros minable des "bonbons 67" :

"Il ne s'agit pas, dans mon esprit, d'une satire de la mentalité petite bourgeoise liée à telle ou telle société. Il s'agit surtout d'une sorte de petite bourgeoisie universelle, le petit bourgeois étant l'homme des idées reçues, des SLOGANS, le conformiste de partout".

Et le dramaturge donnait les caractéristiques du "petit bourgeois" :

"Le parler parce qu'il n'y a rien à dire de personnel, l'absence de vie intérieure, la mécanique du quotidien, l'homme baignant dans son milieu social, ne s'en distinguant plus" (1).

Cependant le thème de l'amour, esquissé au début de ce pastiche, reprend ses droits, et d'une manière inattendue, dans les dernières lignes, lorsque surgit le frère de cette "Germaine" (dont on ne perçoit, durant toute la chanson, que les rires sots ou les applaudissements, sans discerner s'ils sont plus admiratifs que moqueurs ou plus bêtes que méchants) : le héros semble fasciné par le jeune garçon et une note aiguë et stridente, longuement tenue pendant qu'il réfléchit, nous fait sentir un rebondissement. De fait, il reprend soudain une attitude de minet poli :

*Oh mais c'est ça votre jeune frère mademoiselle Germaine
mm... mm...*

avant d'aller offrir (à Germaine ? à son frère ?) les bonbons qu'il venait de reprendre et de rejoindre, en reprenant les paroles qui ouvraient "les bonbons" cinq ans auparavant, le personnage falot qu'il n'a jamais cessé d'être.

La sottise a toujours déchaîné Brel. Peut-être est-ce afin d'exorciser la peur de vieillir en ressemblant à ces fantoches qu'il se pastiche lui-même, dans sa chanson, en faisant dire à son monument de bêtise :

*J'ai perdu l'accent bruxellois
D'ailleurs plus personne n'a cet accent là
Sauf Brel à la télévision*

(1) Eugène Ionesco, Notes et contre notes, Début d'une causerie prononcée aux Instituts français d'Italie, 1958, "Idées", Gallimard. Livre de Poche n° 107, p. 253.

LA CHANSON DES VIEUX AMANTS

Insérée entre "les Bonbons 67" et "A jeun", la "Chanson des vieux amants" a de quoi surprendre. Mais Brel ne cessera jamais de nous étonner et le répit qu'il nous donne avec cette oeuvre ne peut que nous enchanter. Aucune chanson "d'amour", depuis cinq ans, n'avait atteint une telle maturité, une telle profondeur, et, peut-être aussi - malgré les apparences de sérénité -, une telle mélancolie, car le héros brélien n'attend plus de la femme qu'elle lui ouvre les portes du paradis. Lorsqu'il dit :

Vingt ans d'amour c'est l'amour fol

il ne s'agit pas d'un amour fou, comme celui qu'il chantait dans l'éblouissement des premières découvertes, mais d'un amour qui risque, si les amants n'y prennent garde, de s'enliser dans l'habitude, de devenir quelque chose d'absurde, d'irrationnel. D'où la lutte constante, la "tendre guerre", dans laquelle chacun s'efforce de maintenir le lien qui l'unit à l'autre et justifie ainsi cette espèce de parade amoureuse :

*Mais n'est-ce pas le pire piège
De vivre en paix pour des amants (1).*

La tendresse a succédé à la passion, une tendresse faite de compréhension et de concessions mutuelles. C'est ce

(1) Albert Cohen a brillamment justifié l'idée de ce distique !
(Cf. Belle du Seigneur, Gallimard, 1968).

qu'expriment à la fois les paroles, la musique et l'interprétation bouleversante de ferveur de Brel, quand il répète ce leitmotiv :

*O mon amour
Mon doux mon tendre mon merveilleux amour
De l'aube claire jusqu'à la fin du jour
Je t'aime encore tu sais je t'aime*

La structure de l'oeuvre reflète ces moments où les amants bréliens se prennent, se déprennent, s'aiment, se déchirent, se retrouvent. A l'intérieur de chacune des strophes, en effet, on remarque, d'une part les oppositions : tu...je, ou : tu...moi, évoquant les séparations qui existent dans le couple, de l'autre l'emploi du : "nous", où les amants s'unissent contre ce qui menace leur amour (leur propre tempérament, source d'incompréhensions, et le temps, qui ne cesse de travailler contre eux).

Par ailleurs revient toujours la nostalgie d'un idéal amoureux impossible, en même temps qu'une espèce de stupeur émerveillée devant ce qui subsiste contre vents et marées, exprimées par l'expression : "Bien sûr". Evidemment, dit en substance le héros, nous avons connu des défaites, qui ont terni notre union mais, malgré cela, "je t'aime encore".

La première strophe évoque les difficultés passées. L'hier semble avoir été le temps de constants déchirements, de heurts, d'oppositions exprimées par des images de lutte entre les éléments, d'"orages", de "vieilles tempêtes" ; la femme ne possédait plus la clarté rêvée, elle n'était plus une source à laquelle on désirait boire :

*Tu avais perdu le goût de l'eau
Et moi celui de la conquête*

On remarquera que, pour la première fois, les torts sont partagés. Plus haut, également, Brel disait :

*Mille fois tu pris ton bagage
Mille fois je pris mon envol*

Chez lui, l'image fait toujours sens ; personnifiant les objets familiers, il les rend, par la mémoire qu'il leur attribue, témoins des combats passés :

*Et chaque meuble se souvient
Dans cette chambre sans berceau
Des éclats des vieilles tempêtes*

La vie quotidienne a tué l'amour. L'idéal a fait naufrage, il ne reste plus que l'île de la tendresse. Pour exprimer l'écroulement de ses rêves, le changement radical du paysage intérieur qu'entraîne toute grande désillusion, Brel a trouvé un octosyllabe très expressif dans sa concision :

Plus rien ne ressemblait à rien

Les deux autres strophes dépeignent, avec une douceur feutrée, les désenchantements présents. L'habitude a supprimé l'éclat de la nouveauté des rencontres, l'étonnement heureux :

*Moi je sais tous tes sortilèges
Tu sais tous mes envoûtements*

Elle a supprimé également le jaillissement des émotions, atténuant par conséquent les souffrances causées par l'être cher

*Bien sûr tu pleures un peu moins tôt
Je me déchire un peu plus tard*

Ainsi lorsque la femme, voulant goûter d'autres plaisirs, trompe l'homme, l'extrême indulgence dont il fait preuve à son égard nous fait comprendre que quelque chose s'est brisé. Car peut-on vraiment aimer sans ressentir, dans une telle situation, les morsures de la jalousie ?

*Bien sûr tu pris quelques amants
Il fallait bien passer le temps
Il faut bien que le corps exulte*

Il serait intéressant de rapprocher cette vision pessimiste de ce qu'écrivait Brel, à la même époque, dans un poème qui n'a jamais été enregistré et qui s'intitulait "les amants" :

*Ils s'aiment s'aiment en pleurant
Chaque jour un peu moins amants
Quand ils ont bu tout leur mystère
Deviennent comme soeur et frère
Brûlent leurs ailes d'inquiétude
Redeviennent deux habitudes
Alors changent de partenaire (1).*

Dans la "chanson des vieux amants", "redevenir deux habitudes" est une vengeance du temps :

*Et plus le temps nous fait cortège
Et plus le temps nous fait tourment*

Si le temps a usé l'amour, il n'a cependant pu le tuer :

*Finalement finalement
Il nous fallut bien du talent
Pour être vieux sans être adultes*

Devenir "adulte", c'eût été accepter la mort de l'amour. Or, nous l'avons dit, la "tendre guerre" a eu raison de ce "piège", si bien que la fin de l'oeuvre évoque une certaine maturité qui peut être interprétée, soit comme un "embourgeoisement", soit comme un approfondissement de l'amour :

(1) Les amants, Texte reproduit par Jean Clouzet dans : Jacques Brel, Poésie et chansons, 16e édition, Seghers, 1975, pp. 183 et 184.

*Nous protégeons moins nos mystères
On laisse moins faire le hasard
On se méfie du fil de l'eau
Mais c'est toujours la tendre guerre*

Brel semble oublier qu'il existe des "vieux amants" qui ne cessent de naître chaque jour l'un à l'autre, et que l'on pourrait dire de leur amour ce que Paul Eluard disait du sien :

Même quand nous dormons nous veillons l'un sur
l'autre
Et cet amour plus lourd que le fruit mûr d'un
lac
Sans rire et sans pleurer dure depuis toujours
Un jour après un jour une nuit après nous (1).

A JEUN

Dans "à jeun", Brel pastiche toutes les chansons pour lesquelles la présence d'un "tiers" brisait la vie du couple. Cette situation, évoquée tantôt sous une forme dramatique ("Jef"), tantôt sous une forme élégiaque ("Je ne sais pas" - "La Fanette"), tantôt sous une forme tragi-comique ("Le moribond" "Le tango funèbre"), l'est ici sous une forme parodique.

Comme d'autres oeuvres, commencée sur un ton joyeux, la chanson bascule soudain dans le tragique qui, accouplé à un burlesque que n'eût pas renié Ionesco et à un effet final inattendu, lui confère, après coup, une dimension totalement autre que celle que nous lui prêtions jusque là.

(1) Paul Eluard, *Le dur désir de durer*, Les derniers poèmes d'amour, Seghers, 1966, p. 23.

La première strophe semble une réhabilitation délirante de la fête. La voix ivre du héros, ses propos, sa démarche (il faut voir Brel mimer à la perfection l'ivresse) nous font rire aux éclats et nous nous imaginons avoir en face de nous quelqu'un qui a dû "faire la noce", comme le dit le jargon populaire :

*Parfaitement à jeun
Vous me voyez surpris
De n'pas trouver mon lit ici*

Lorsque l'homme, pris de boisson, appelle son lit comme si celui-ci pouvait se déplacer (mais, dans la logique d'un buveur, c'est parfaitement possible, et d'ailleurs ne voit-il pas ce lit animé d'un mouvement de recul et de bascule ?), lorsqu'il le flatte pour qu'il lui obéisse, lorsqu'il use de chantage avec lui et lorsqu'enfin, d'une voix pâteuse, il tire de son échec une leçon de morale inattendue, venue du fin fond de son cerveau qu'embrument les vapeurs alcooliques, le burlesque devient délirant :

*Quilli quilli quilli
Viens là mon petit lit
Si tu n'viens pas t'à moi
C'est pas moi qui irai t'a toi
Mais qui n'avance pas recule
Comme dit Monsieur Dupneu
Un mec qui articule
Et qui est chef du contentieux*

Nous acquiesçons d'emblée au début de la deuxième strophe, quand le héros nous confie qu'il revient "d'une belle fête"... mais notre rire se fige, car il enchaîne aussitôt :

J'ai enterré Huguette ce matin

Dès lors, l'amusement fait place à la compassion. L'homme a beau nous dire : "j'ai fait semblant d'pleurer", son ivresse nous montre l'étendue de son chagrin. Brel nous interdit de nous apitoyer davantage et nous relance très vite dans le burlesque :

*Z'étaient tous en noir
Les voisins les amis
Y avait qu'moi qui étais gris
Dans cette foire*

Lorsque notre héros, hoquetant, nous désigne, parmi la foule venue assister à l'enterrement, outre la présence de ce mystérieux Monsieur Dupneu deux fois cité, "beau maman, belle papa", nous réalisons qu'il vient d'enterrer sa propre femme en la personne d'Huguette.

Dans la dernière strophe, la vérité se dévoile enfin et le puzzle prend forme : le matin des obsèques, le malheureux mari a appris l'inconstance de cette femme qu'il avait cru fidèle :

*En enterrant ma femme
J'ai surtout enterré la maîtresse d'André*

"Il me reste deux solutions", dit l'ivrogne - qui en propose trois, aussi dérisoires et inutiles les unes que les autres -. La première atteindrait son rival ("ou bien frapper André") ; la seconde, la femme de son rival ("ou bien gnougnougnaffer la femme d'André sur son balcon") ; la troisième, sa propre femme ("ou bien rester chez moi feu cocu mais joyeux") ... Il fallait y penser ! Et, comme si tout cela ne suffisait pas, Brel nous livre la dernière pièce du puzzle : André et Monsieur Dupneu, son chef de contentieux, ne sont qu'une seule et même personne.

"Même un enterrement, disait un jour Brel, c'est une fête. On est tous là. "Cette toile de fond, que nous trouvions déjà dans "Le Moribond" et dans "Le dernier repas", est devenue ici une peinture beaucoup plus incisive, cruelle même, faisant ressortir la culpabilité de la femme infidèle.

LE GAZ

La femme, que chante ici le héros brélien, est la soeur prolétaire de ces "Biches", qui savaient si bien tricher avec "tout leur corps", brouter "le diamant", tromper "l'aimant avec l'autre amant", mais aussi de ces "Filles", qui donnaient de l'amour "à chacun son tour". En effet, elle "reçoit" tous ceux qui viennent, sans discrimination ; "plombier", "bedeau", "facteur", "docteur", "notaire", "poète", "flics" sont accueillis au même titre que des personnages plus douteux, tels ce "demi-artilleur" et la soeur du personnage principal (qui, lui, vient "pour le gaz"). Brel ironise :

C'est pas grand non mais y'a d'la place

Parallèlement à ce persiflage, la chanson recèle une quête érotique, que l'on perçoit à travers la progression des termes : la maison... l'escalier... le boudoir... les photos... le divan... le porto... le phono... les seins.

1) Cette quête débute par la description de la maison où habite la femme : personnification perfide, dans laquelle, outre d'excellentes trouvailles poétiques, nous rencontrons des symboles tortueux, comme si le contenant reflétait déjà le contenu :

*Une maison qui se déhanche
Une maison qui se tire bouchonne
Et qui pleure à grosses planches
L'escalier colimaçon*

Ironie suprême : cette courtisane - et, pour Brel, à cette époque, une femme n'est rien d'autre - habite "rue de la Madone" !...

2) Avec le héros, nous pénétrons dans le "boudoir". C'est alors une description des plus visuelles, agrémentée de mots qui déconcertent, s'appellent les uns les autres, se heurtent, dans la clarté des bougies et dans le ruissellement du taffetas, tandis que l'orchestration suit pas à pas ce baroque étrange :

*Tu as un boudoir plein de Bouddhas
Les bougies dansent dans leurs bougeoirs
Ca sent bon c'est sans histoires
(...)*

*Tu as un vrai divan de roi
Un vrai divan de diva
Du porto qu'tu rapportas
De la porte des Lilas
Tu as un p'tit chien et un grand chat
Un phono qui joue du jazz*

Un détail souligne l'égoïsme et la futilité de cette femme vénale, incapable de s'attacher à d'autres qu'à soi, narcissique à l'extrême :

*C'est rempli d'photos de toi
Qui sourient devant la glace*

3) Vient enfin la description des seins, qui symbolise tout ce que le héros brélien semblait attendre de la femme tant qu'il l'idéalisait : clarté, éblouissement, douceur, extase :

*Tu as des seins comme des soleils
Comme des fruits comme des reposoirs
Tu as des seins comme des miroirs
Comme des fruits comme du miel*

Ils symbolisent également cette part plus sombre de lui, qu'il n'a peut-être jamais acceptée sans déchirement tragique :

*Tu les découvres tout devient noir
Tu les découvres et je deviens Pégase
Tu as des seins comme des trottoirs*

La conclusion est une invitation, que l'on pourrait croire empreinte d'amertume, sans le ton méprisant qui l'accompagne :

*Allez-y donc tous rue de la Madone
Et dites bien que c'est pour le gaz*

VESOUL

Vesoul est dans la lignée de "Madeleine" et des "Bons". Le temps redevient circulaire et l'homme, entraîné dans ce tourbillon par une femme aussi fantasque que capricieuse, ne trouve même plus la force d'échapper à cet enfer. Le rythme époustouflant, l'accompagnement d'un accordéon qui ne souffle pas une seconde, le ton de Brel, tout nous laisse entendre que la musique est beaucoup plus importante que les paroles pour traduire l'oppression du héros.

Jeu gratuit, brillant, qui ne doit pas nous faire oublier l'asphyxie et la mort lente que cache cette instabilité permanente. Le désir de l'homme se heurte sans cesse à celui de la femme, qui ne fait jamais de concessions. Il s'agit d'une guerre absurde, dans laquelle l'opposition ("tu as voulu (...) j'ai voulu") cesserait très vite, si le héros brélien, après des velléités de révolte, ne reprenait place dans ce circuit burlesque :

*Mais je te le dis
Je n'irai pas plus loin
Mais je te préviens
J'irai pas à Paris
(...)*

*T'as voulu voir Paris
Et on a vu Paris
T'as voulu voir Dutronc
Et on a vu Dutronc
J'ai voulu voir ta soeur
J'ai vu l'mont Valérien
(...)
Je voulais voir Byzance
Et on a vu Pigalle*

L'image de la femme capricieuse, toujours insatisfaite, se traduit par de subites et imprévisibles volte-face :

*T'as pu aimé Paris
On a quitté Paris
T'as pu aimé Dutronc
On a quitté Dutronc (etc...)*

Brel ironise à plaisir sur la faiblesse de son héros, mené "par le bout du nez" et qui a beau répéter, en essayant de se suggestionner lui-même :

*Je te le re-redis
Je n'irai pas plus loin*

il n'en fait rien. La chanson-course reprend alors, avec une perspective d'avenir qui donne le vertige, parce qu'on ne peut l'imaginer que comme un perpétuel présent ("comme toujours"), et donc une tension sans fin, dans une vie transformée en enfer.

Semblables à Lucky et à Pozzo (1), les deux héros, malgré tout ce qui les sépare, sont liés à jamais l'un à l'autre par des rapports sado-masochistes assez complexes, que symbolise parfaitement, dans la pièce de Beckett, la corde qui va de la

(1) Deux personnages du théâtre de Beckett : "En attendant Godot", Editions de Minuit, 1952.

main de Pozzo au cou de Lucky, et, dans la chanson de Brel, la course absurde du héros derrière celle qu'il ne cesse de critiquer. Et, de même que le dramaturge nous invitait à réfléchir sur le scandale de faits courants, qui nous paraissent normaux sous prétexte qu'ils sont habituels, ainsi Brel nous invite à réfléchir sur la misère et l'esclavage d'un homme, incapable de se libérer d'un amour qui n'en a plus que le nom.

COMMENT TUER L'AMANT DE SA FEMME

Le thème de l'esclavage, poussé jusqu'au masochisme, se continue dans ce pastiche burlesque, où la parenté avec le personnage de Titine est évidente :

*Pour un homme qui a mon âge
Qui n'a plus de femme et onze enfants*

Le pauvre héros est hanté par une idée fixe : se débarrasser de l'amant de sa femme. Il imagine mille solutions pour y parvenir, mais, aussi velléitaire que le personnage de "Vesoul", il n'a jamais le courage de passer à l'exécution de ses desseins (1). Si bien qu'à la question initiale : "Comment faire pour tuer" ? il en substitue une autre, à la fin de la chanson : "Pourquoi vouloir tuer ?" L'accompagnement, de style "New-Orleans", est destiné à faire ressortir l'aspect falot et ridicule d'un mari bafoué, mais qui l'accepte.

Le début donne le ton de l'oeuvre :

(1) Heureusement pour l'amant ! Quand nous disons "courage", la moralité est ici hors de question ! : c'est le processus psychologique qui nous intéresse.

*Comment tuer l'amant de sa femme
Quand on a été comme moi
Elevé dans les traditions
Comment tuer l'amant de sa femme
Quand on a été comme moi
Elevé dans la religion*

Ce premier type d'excuse, selon laquelle le personnage veut garder de lui-même une certaine image donnée par le milieu social et religieux, revient à plusieurs reprises. Il se-rait dommage de salir sa "réputation", surtout lorsqu'on a re-çu "la croix d'honneur chez les bonnes soeurs" !

Un deuxième type d'excuse vient de la faiblesse du hé-ros lui-même : "Et même si j'étais lâche" ... "Comme je n'ai pas le courage de...". Mais ces aveux débouchent sur un burles-que encore plus délirant que celui que nous rencontrions dans "Titine" ; on voit ainsi notre homme transformé en valet, en bonne à tout faire :

*Bien sûr je dors dans le garage
Bien sûr ils dorment dans mon lit
Bien sûr c'est moi qui fais le ménage
(...)
Bien sûr je leur fais la cuisine
Je bats les chiens et les tapis
Le soir je leur chante "Nuits de Chine"*

"Pauvre type", disons-nous en riant, d'autant qu'il ajoute : "mais qui n'a pas ses petits soucis" (!) et que nous le voyons accepter, sans broncher, les provocations et les ros-sées de l'amant.

Un troisième type d'excuse vient des circonstances ex-térieures : du temps, tout d'abord, qui dévore notre homme et l'empêche de préparer une vengeance convenable :

*Mais du temps j'en ai pas
Pour elle je travaille tout le temps
La nuit je veille de nuit
Le jour je veille de jour
Le dimanche je fais des extras*

puis des objets qui pourraient mettre fin à cette situation :

*Ya l'arsenic, oui c'est trop long
Ya l'révolver mais c'est trop court*

Un tel circuit mental a probablement fatigué notre héros qui fait un retour sur lui-même, pour imaginer des attitudes qu'il se reconnaît, pour diverses raisons que nous appellerons "paresseuses", incapable de prendre dans la vie réelle :

*Ya l'amitié c'est trop cher
Ya le mépris c'est un péché*

Tous les "comment" ont avorté dans son esprit. Nous voici revenus à notre point de départ. La chanson a besoin d'une petite impulsion pour repartir. Une idée traverse alors le cerveau du pantin ; elle le déculpabilise, en même temps qu'elle lui fournit une vague satisfaction de vengeance :

*Pourquoi tuer l'amant de sa femme
Puisque c'est à cause de moi
Qu'il est un peu vérolé
(...)
Qu'il est pénicilliné*

Avouons que la férocité de Brel n'a pas de limites, quand il s'agit de dénoncer la faiblesse de l'homme et la noirceur de la femme...

SIXIEME PERIODE

1977

*"Je la veux folle comme un travelot
Et cependant... évanescence..."*

Non seulement Brel a consacré, dans son dernier disque, quatre chansons à l'amour et aux femmes, mais ce thème revient dans presque toutes les oeuvres de cet enregistrement, tantôt fugitivement, tantôt longuement. Le rêve de l'adolescent y côtoie la tendresse déçue de l'homme mûr, si bien que l'on ne saurait s'étonner, après avoir suivi le cheminement et l'évolution du chanteur, de rencontrer parfois des accents bouleversants, comme ceux de "Orly", parfois un mépris cuisant, comme celui des "Remparts de Varsovie", quand ces deux pôles de la vision brélienne de l'amour ne se retrouvent pas dans la même chanson, - c'est le cas de "Knokke-le-Zoute tango" -.

1) Le rêve de l'adolescent.

Le thème de la jeune fille insaisissable, que Brel abordait en 1955, à l'époque où son idéal prenait la forme de l'amour, continue à le hanter malgré lui :

*Et vous êtes passée
Demoiselle inconnue
A deux doigts d'être nue
Sous le lin qui dansait (1).*

Cette vision fugitive rejoint celle de sa jeunesse :

*Sur la place chauffée au soleil
Une fille s'est mise à danser
Elle tourne toujours pareille
Aux danseuses d'antiquité (2).*

(1) La ville s'endormait.

(2) Sur la place (1955).

Ailleurs, Brel trace une esquisse de la femme, toute de douceur et de rêve :

*Et si aux jeunes filles on ose un chant flamand
Elles s'envolent en rêvant aux oiseaux roses et blancs (1).*

Ici encore, il retrouve la clef des symboles anciens, lorsque la tendresse appelait des images d'envol :

*Pour l'aurore légère qu'un oiseau fait frémir
En la battant de l'aile et ressemble à ton rire (2).*

La femme, l'amour, l'enfance, tous ces thèmes étaient alors liés dans l'esprit du poète :

*Quand Isabelle chante au berceau de sa joie
Sais-tu qu'elle vole la dentelle
Tissée au coeur de rossignol
Et les baisers que les ombrelles
Empêchent de prendre leur vol (3).*

Enfin, dans la dernière chanson qui nous reste de lui, Brel nous parle de "cocotiers qui écrivent des chants d'amour" (4), mots qu'il n'avait plus prononcés depuis fort longtemps ou qu'il avait tournés en dérision...

2) La tendresse déçue.

*Bien sûr les femmes infidèles
Et les oiseaux assassinés (5).*

(1) Les F...

(2) Je t'aime (1959). Déjà cité, p. 138.

(3) Isabelle (1959).

(4) Les Marquises.

(5) Voir un ami pleurer.

Nous soulignons, à l'instant, l'union symbolique de la tendresse et de l'envol. Ici, nous avons le pôle négatif de cette union, la déception causée par la trahison de la femme entraînant aussitôt, dans l'esprit du poète, l'image d'oiseaux qu'on a fait mourir. D'ailleurs, ces lignes étaient précédées de celles-ci :

*Bien sûr tout se manque de tendre
(...)
Bien sûr on marche sur les fleurs (1).*

ce qui est très signifiant par rapport à toute la thématique brélieuse amoureuse que nous avons analysée. Il ne faut cependant pas oublier que ces mots sont insérés dans la plus belle chanson d'amitié que Brel ait écrite où, énumérant toutes les laideurs de la vie, celles qui nous atteignent collectivement ou individuellement - comme l'infidélité en amour, dont il est ici question -, le poète les estime moins insupportables que la souffrance causée par la vue d'un ami qui souffre : l'amitié n'a pas déçu Brel, alors que l'amour n'a cessé de le blesser (2)

Ailleurs, le chanteur dissocie les symboles dont nous parlons ; quand l'homme perd ses illusions, la vie, la mort, la joie, la peine se mêlent. Les oiseaux eux-mêmes prennent d'autres apparences :

*Il est vrai que parfois près du soir les oiseaux
Ressemblent à des vagues et les vagues aux oiseaux
Et les hommes aux rires et les rires aux sanglots
Il est vrai que souvent la mer se désenchante
Je veux dire en cela qu'elle chante d'autres chants
Que ceux que la mer chante dans les livres d'enfants (3).*

(1) Voir un ami pleurer.

(2) C'est pourquoi, estimant la femme incapable de lui apporter cette "tendresse", il en fera une vertu virile (Cf. p. 357).

(3) La ville s'endormait.

Seules, les femmes demeurent toujours aussi méprisables :

*Mais les femmes toujours ne ressemblent aux femmes
Et d'entre elles les connes ne ressemblent qu'aux connes (1)*

Bien plus, alors que Jean Ferrat vient de sortir sa célèbre chanson "La femme est l'avenir de l'homme", Brel prend le contrepied de cette idée, allant jusqu'à imiter la voix du chanteur engagé pour nous dire :

*Et je ne suis pas bien sûr comme chante un certain
Qu'elles soient "l'avenir de l'homme" (2).*

Sa hargne éclate davantage encore dans les rêves qu'il fait :

*Mourir baiseur intègre
Entre les seins d'une grosse
Contre les os d'une maigre
Dans un cul de basse fosse (3).*

Brel semble avoir rejoint ce qu'il disait, sans le comprendre alors, dans sa toute première oeuvre :

L'amour est mort vive la haine (4).

Et pourtant... pourtant... il nous a laissé ORLY.

(1) La ville s'endormait.

(2) Ibid., cf. pp. 127-128.

(3) Vieillir.

(4) La haine (1955).

ORLY

Dans cette mini tragédie, nous retrouvons le "Brel" passionné et déchiré de l'année 1959. Cependant, contrairement à ce qu'il faisait, il ne s'implique pas directement dans la chanson - sinon à la fin, très discrètement - et se contente de décrire ce qu'il voit. Mais on peut penser qu'un auteur se révèle davantage dans les oeuvres où il ne parle pas de lui et laisse agir ses personnages : il peut, alors, se projeter en eux, sans redouter (de façon d'ailleurs plus ou moins consciente) la censure du public ou la sienne propre.

Orly est la description d'une séparation, infiniment douloureuse, entre deux êtres qui s'aiment et ne peuvent, sans doute pour des raisons d'ordre social, demeurer ensemble. Celle-ci s'accomplit, non plus "sur le quai d'une gare" (1), mais dans un gigantesque aéroport, à "Orly". La foule qui s'y presse fait ressortir la situation dramatique des personnages, leur solitude et leur tendresse :

Ils sont plus de deux mille et je ne vois qu'eux deux

On pourrait parler, en langage cinématographique, d'une prise de vue au télé-objectif. De fait, Brel agit à la façon d'un cinéaste qui fixerait une même scène sous différents angles. Braquant sa caméra tantôt sur le couple, tantôt sur l'homme, tantôt sur la femme, il nous fait participer à la richesse des sentiments qui animent ses héros, en cadrant leurs attitudes, leurs gestes, leurs regards ou leurs larmes. Entre chaque plan, le poète nous donne une vision assez désabusée de l'existence :

(1) Cf. : Je ne sais pas - La Colombe.

*La vie ne fait pas de cadeau
Et nom de Dieu c'est triste Orly le dimanche
Avec ou sans Bécaud (1).*

1) LE COUPLE.

Il était logique que, ne voyant "qu'eux deux", Brel reprenne cette expression initiale pour désigner le couple : "Ces deux là" ... "ces deux déchirés" ... "tous les deux" ... "ces deux corps".

Le plus souvent, le chanteur emploie le "ils" : "ils sont en train de" ... "tout entourés qu'ils sont" ... "ils pleurent" ... "ils se reprennent" ... "ils consomment l'adieu" ... "ils bavent quelques mots".

Mais les deux modes de dénomination se rejoignent dans l'esprit de Brel. Il nous dépeint l'unité de ce couple, en privilégiant tantôt l'individualité de chacun ("tous les deux"), tantôt ce qui les joint ("ils") :

Et maintenant ils pleurent je veux dire tous les deux

La jonction entre "les deux" et "ils" s'opère parfois par l'intermédiaire de l'expression "l'un, l'autre", et nous avons alors des images très denses de fusion amoureuse :

*La pluie les a soudés semble-t-il l'un à l'autre
(...)
Tout encastrés qu'ils sont ils n'entendent plus rien
Que les sanglots de l'autre...*

Notons que la séparation a lieu sous la pluie (associée, comme toujours, aux larmes). Mais, à cette image de nuit, suc-

(1) Pourquoi cette allusion à Bécaud ? Brel a-t-il voulu rendre un hommage discret à celui qu'on appelle "Monsieur 100 000 Volts", ou l'égratigner au passage, ou encore, plus simplement, a-t-il trouvé une rime qui lui convenait ? A chacun de choisir l'hypothèse qui le séduit !

cède celle du Feu, qui unit et fond les partenaires l'un dans l'autre. Nous nous devons de citer en entier l'extrait central, dans lequel les amants passent de l'union à la séparation, dans une émouvante symbolique de flux et de reflux :

*Et puis... et puis infiniment comme deux corps qui prient
Infiniment et lentement ces deux corps se séparent
Et en se séparant ces deux corps se déchirent
Et je vous jure qu'ils crient
Et puis ils se reprennent
Redeviennent un seul redeviennent le Feu
Et puis se redéchirent se tiennent par les yeux
Et puis en reculant comme la mer se retire
Ils consomment l'adieu Ils bavent quelques mots
Agitent une vague main...*

Ce déchirement, cette mort, impliquent une sorte de mystique du couple que Denis de Rougemont a très bien analysée dans "l'Amour et l'Occident" (1), lorsqu'il écrit par exemple :

"L'amour heureux n'a pas d'histoire. Il n'est de roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire de l'amour menacé et condamné par la vie même. Ce qui exalte le lyrisme occidental, ce n'est pas le plaisir des sens, ni la paix féconde du couple. C'est moins l'amour comblé que la passion d'amour. Et passion signifie souffrance" (2)...

et, plus subtilement encore :

"Attirés par la mort loin de la vie qui les pousse, proies voluptueuses de forces contradictoires mais qui les précipitent au même vertige, les amants ne pourront se rejoindre qu'à l'instant qui les prive à jamais de tout espoir humain, de tout amour possible, au sein de l'obstacle absolu et d'une suprême exaltation qui se détruit par son accomplissement" (3).

Pour le héros brélien, en effet, l'amour doit brûler sans cesse, sous peine de mourir dans l'extinction du désir.

(1) Denis de Rougemont, L'Amour et l'Occident, Plon, 1939, 10-18, n° 34-35.

(2) Op. cit., pp. 11-12.

(3) Ibid., pp. 43-44.

Mais en même temps, il lui dénie cette possibilité :

*Il doit lui dire je t'aime elle doit lui dire je t'aime
Je crois qu'ils sont en train de ne rien se promettre
Ces deux-là sont trop maigres pour être malhonnêtes*

D'où la création d'un obstacle, qui va renforcer la passion. Ainsi, et paradoxalement, séparant à jamais ses personnages, brisant ce qui les faisait vivre (leur rapprochement), il sauve leur amour. Cette attitude demeure incompréhensible à la majorité des gens, désignés comme des "bouffeurs d'espoir", des "chiens", dont l'opinion n'importe pas :

*Mais ces deux déchirés superbes de chagrin
Abandonnent aux chiens l'exploit de les juger*

Analysons à présent chaque individualité présente dans le couple. Brel fait preuve d'une psychologie remarquable lorsqu'il décrit - très discrètement pour l'homme, beaucoup plus longuement pour la femme - la façon dont chacun vit sa douleur.

2) L'HOMME.

"L'homme est, en effet, vite au bout de ses forces de résistance. Il ne peut supporter longtemps (...) les pleurs, les gémissements des êtres qui lui sont chers. Un moment concentré en lui-même, il éprouve des bouffées de violence ; il se retourne alors avec impatience contre la cause qui le fait atrocement souffrir ou, s'il le peut, s'en éloigne (...). L'homme ne supporte ses difficultés douloureuses qu'en s'isolant" (1).

On voit, dans Orly, le héros manifester le premier sa douleur, et de façon spectaculaire :

(1) Louis J.M. SAHUC, *Homme et Femme*, Bloud et Gay, Nouvelle édition, 1977, pp. 69 et 95.

Et maintenant il pleure il pleure à gros bouillons

Puis, trait fondamental de la psychologie masculine (comme le souligne si bien le Docteur Sahuc que nous venons de citer), la souffrance de l'autre lui devenant aussi insupportable que la sienne propre, il ne peut que fuir dans un arrachement brutal :

*Et brusquement il fuit il fuit sans se retourner
Et puis il disparaît bouffé par l'escalier*

3) LA FEMME.

"Quand la femme souffre, elle se sent poussée à venir auprès de celui qu'elle aime ; elle voudrait se blottir dans ses bras (...). Tandis que l'homme fuit les occasions, les personnes qui l'ont meurtri, la femme ne craint pas d'assister à des scènes douloureuses ; elle désire regarder en face ceux qui lui ont porté préjudice. Bien plus, elle conserve fidèlement dans sa mémoire des souvenirs qui la font pleurer" (1).

Cette différence de réaction est soulignée par Brel au début du dernier couplet, entièrement consacré à la femme :

*Et elle elle reste là coeur en croix bouche ouverte
Sans un cri sans un mot
Elle connaît sa mort elle vient de la croiser
Voilà qu'elle se retourne et se retourne encore
Ses bras vont jusqu'à terre ça y est elle a mille ans
La porte est refermée la voilà sans lumière*

Une fois encore, l'amour et la mort se sont rejoints et, aux images de nuit, succède une symbolique du cercle, comme si, privée de son centre, tout équilibre rompu, la femme ne pouvait que tourner indéfiniment :

(1) Louis J.M. SAHUC, *Homme et femme*, Bloud et Gay, Nouvelle édition, 1977, p. 95 et pp. 78-79.

*Elle tourne sur elle-même et déjà elle sait
Qu'elle tournera toujours
Elle a perdu des hommes mais là elle perd l'Amour
L'Amour le lui a dit revoilà l'inutile*

Brel plaint son héroïne qui, se refusant à admettre la réalité, imaginera d'impossibles bonheurs à venir, afin de se maintenir en vie :

Elle vivra de projets qui ne feront qu'attendre

Mais, pas plus qu'à l'amour éternel, le héros brélien ne croit à la fidélité :

La revoilà fragile avant que d'être à vendre

Il y a cependant, sous cette remarque, une foi implicite en l'amour, qui a été capable, un instant, de sortir "l'autre" de son originelle "fragilité" et de l'ouvrir à une dimension qu'elle n'eût jamais eue sans lui.

Par ailleurs, pour la première et la dernière fois dans toute l'oeuvre brélienne, c'est la femme qui est l'abandonnée, la victime, et elle inspire au poète un sentiment de pitié et de compassion :

*Je suis là je la suis je n'ose rien pour elle
Que la foule grignote comme un quelconque fruit*

LES REMPARTS DE VARSOVIE

Comme s'il avait honte de sa dernière "chanson d'amour", Brel, dans une de ces oppositions qui déconcertent, en même temps qu'elles font son charme, enchaine : "Les remparts de Varsovie". Tout sépare ces deux oeuvres : amour, déchirement, tendresse de l'interprétation, gravité et lenteur du rythme dans la première ; misogynie, rage, férocité, hargne et cadence de plus en plus accélérée dans la seconde.

Cependant, dans un cas comme dans l'autre, c'est la dramatique pulsation du Temps, allié de la mort, que nous fait percevoir le poète : la femme abandonnée de "Orly" voit ses bras traîner "jusqu'à terre" et semble avoir "mille ans", le héros des "Remparts de Varsovie" est livré au cycle infernal d'une temporalité dont il n'a plus la maîtrise. "Au lieu de la crise des tragédies classiques, on a un drame du mouvement perpétuel", écrivent finement Bruno Hongre et Paul Lidsky (1), qui définissent ce drame comme un état contradictoire : "continuer à espérer alors que l'espoir est vain et faire appel à cela même (le Temps) qui rend les espoirs illusoire" (2).

"Les Remparts de Varsovie" se situent dans le prolongement de "Vesoul". On y trouve, il est vrai, un accent parodique beaucoup plus poussé, ainsi qu'une violence et une liberté de langage traduisant l'état sado-masochiste d'un homme incapable de se libérer d'une femme coquette, capricieuse et vénale, à laquelle il demeure lié comme malgré lui (3).

(1) Bruno Hongre et Paul Lidsky, Chansons, Jacques Brel, Profil d'une oeuvre, Hatier, 1976, pp. 66-67.

(2) Ibid., p. 66.

(3) Cf. ce que nous disions à ce propos pp. 226-227.

Dans une construction rigoureusement symétrique et anaphorique, Brel lance ses anathèmes contre "Madame", en n'épargnant ni ses attributs physiques, ni ses attributs moraux, ni ses attributs sociaux, mêlant le tout avec brio pour nous donner un succulent cocktail verbal.

1) Ses attributs physiques :

Citons, dans l'ordre, "son cul, son ombre, les preuves de ses insomnies, ses seins, son accent, son cheveu, son regard, son rire, ses mains", sans oublier "ses cuites" et "les gênes" de ses amants.

2) Ses attributs moraux :

"Ses états d'âme, ses lubies, son spleen, son enfance".

3) Ses attributs sociaux :

"Son chien (un boudin noir nommé Byzance), ses sous, carosse, banco, bijoux, Rolls, l'été dans le midi de la France".

Lorsqu'on a repéré ces différents registres d'expression, on se retrouve avec deux mots inclassables : "son coeur" (mais on s'aperçoit que Brel, férocement, a mis celui-ci en parallèle avec "son cul") et : "un con" (l'homme, bien entendu ! Pour que Madame puisse "vivre sa vie", il devient aussi rampant que lorsqu'il rêvait de "tuer l'amant de sa femme" (1) et se fait engager comme "vestiaire" ou comme "barman" à l'Alcazar.

(1) Cf. : Comment tuer l'amant de sa femme.

Parfois, il doit se contenter d'une place de plongeur ou, pis encore, d'un rôle d'homosexuel dans le spectacle !).

A présent, goûtons la saveur de quelques unes des gouttes de ce cocktail fracassant, et admirons une fois de plus le génie brélien, lorsqu'il décrit :

- la coquetterie de la femme :

*Madame promène un con qui assure que Madame est jolie
(...)
Madame promène son rire comme d'autres promènent leur va-
seline*

- sa sexualité provocante :

*Madame promène son cul sur les Remparts de Varsovie
(...)
Madame promène ses seins jusque dans le midi de la chance
(1)*

- sa vie dissolue et son inconstance :

*Madame promène à l'aube les preuves de ses insomnies
(...)
Madame promène ses cuites de verre en verre de fine en fine
Madame promène les gènes de vingt mille officiers de marine
(...)
Madame promène ses mains dans les différents corps d'armée
(2)
Madame promène mes sous chez des demi-sels de bas quartiers*

- sa duplicité et sa fausse ingénuité :

*Madame traîne son enfance qui change selon les circonstances
Madame promène partout son accent russe avec aisance
C'est vrai que Madame est de Valence*

(1) Cf. : Les biches.

(2) Cf. : Grand Mère.

- sa vénalité :

*Madame promène son regard sur tous les vieux qui ont des
usines*

(...)

*Madame promène carrosse qu'elle voudrait bien me voir tirer
(1)*

Je trouve que Madame est gonflée

Madame promène banco qu'elle veut bien me laisser régler

Madame promène bijoux qu'elle veut bien me faire facturer

Madame promène ma Rolls que poursuivent quelques huissiers

- et, pour finir, sa façon méprisante de traiter celui
sans lequel elle ne serait rien :

Madame raconte partout que l'on m'appelle tata Jacqueline

Je trouve Madame mauvaise copine

Tandis que moi comme tous les soirs

Je suis chanteuse légère à l'Alcazar

Nous avons souvent parlé de la "misogynie brélienne".
Et, cependant, nous ne pouvons nous empêcher de nous demander si
ce terme s'applique vraiment aux sentiments du chanteur vis-à-
vis de la femme. De quelle blessure secrète Brel a-t-il été at-
teint, pour qu'il ne cesse de vouloir la guérir et l'exorciser
durant tant d'années ? ... Quel amour est devenu cette haine ?
Ne dit-on pas qu'on ne brûle vraiment que ce qu'on a adoré ?
La "misogynie" brélienne ne serait-elle pas une adoration re-
tournée, un reproche amoureux fait à la femme, idéalisée, il
est vrai, et qui l'a tant déçu ?...

(1) Cf. : Le Cheval.

KNOKKE-LE-ZOUTE TANGO

Avant d'aborder cette chanson, beaucoup plus ambiguë qu'il n'y paraît, et pour en faciliter la compréhension, nous nous permettons de renvoyer à ce que nous avons dit dans notre analyse de "j'aimais", ainsi qu'à la fin de notre étude sur "les filles et les chiens", lorsque, faisant d'ailleurs référence à "Knokke-le-Zoute tango", nous évoquions les deux pôles entre lesquels oscillaient les sentiments du héros brélien vis-à-vis de la femme : tendresse-misogynie.

Nous remarquerons d'abord que ces deux tendances, apparemment contradictoires, se rejoignent ici dans la même oeuvre. Seuls le ton de Brel et l'accompagnement musical font ressortir ce fait surprenant, puisque les mots du quatrième couplet reprennent ceux des deux premiers (1) : application intéressante de ce que les psychologues appellent la "Gestalt", parce qu'elle nous permet d'envisager la re-création indéfinie d'une chanson (comme celle d'un poème, d'une pièce de théâtre, d'une oeuvre d'art) par des personnages qui ne modifient en rien sa structure principale, mais se contentent de l'intégrer dans un ensemble lui donnant une "forme" différente, "prégnante".

Le tango est utilisé - c'est souvent le cas chez Brel - (2) comme genre parodique. De fait, "Knokke-le-Zoute tango" caricature l'attente du héros de "Madeleine", attente différente,

(1) On objectera que le temps des verbes varie, passant du présent au futur. Mais ceci n'intéresse pas le fait que nous signalons et renvoie à la conception de l'imaginaire brélien telle que nous la trouvons dans "Madeleine".

(2) Cf. Le tango funèbre - Rosa - Les Toros.

cependant, dans son objet et dans ses nuances, puisqu'il s'agit du rêve impossible de LA femme qui, tout à la fois, attire et répugne :

*Elle m'attendrait depuis toujours
Cerclée de serpents et de plantes*

1) "Cerclée de serpents et de plantes".

A travers les fantasmes du personnage, nous découvrons une femme "liane... féline... onduleuse... folle comme un travelot". Elle affole l'homme, qui ne peut voir en elle qu'un objet sexuel et la désire avec violence, quitte à ne la posséder qu'à travers les prostituées "des jolis quartiers d'Amsterdam", ou celles des quartiers moins nobles de Hambourg ("des carmencitas de faubourg qui nous reviennent de vérole").

A ce niveau, cependant, le héros brélien méprise ce qui l'attire. Le chasseur des "Biches" n'a plus la même élégance ni la même classe lorsqu'il est à la recherche de ce genre de gibier, ou que, l'ayant trouvé, il s'en repaît ; les termes employés parlent d'eux-mêmes :

*Je glisse de Palace en Palace
Pour y dénicher le Gros Lot
Qui n'attend que mon coup de grâce
(...)*

*Je suis le plus beau, je pars en chasse (1)
(...)*

*Je m'offre quelques argentines
(...)*

(1) Terme argotique signifiant : "je drague".

*Elles passent toutes à la casserole (1)
(...)*

*De ces femelles qu'on gestapote (2)
Parce qu'elles ne savent pas encor
Que Franco est tout à fait mort*

Mais n'est-ce pas l'homme lui-même qui exige des femmes qu'elles répondent à ce premier type d'attente purement érotique ?

*Ce soir là je les veux félines
Avec un rien de brillantine
Collé aux "ceveux" de la langue*

ou encore :

Je me les veux (...) mi andalouses mi onduleuses

et enfin :

Je la veux folle comme un travelot (3).

La psychologie du héros brélien, dans ses éclats de misogynie, est intéressante en ce sens qu'elle révèle une guerre subtile entre les deux partenaires : l'homme puise dans la provocation venant de la femme la justification de sa misogynie ; mais en même temps il exige d'elle ("je la veux"...) cette attitude, sans reconnaître que sa propre sensualité rend l'autre à son tour victime, si bien que chacun se retrouve au bout du compte à la fois vaincu et vainqueur, proie et tourmenteur.

-
- (1) Expression argotique signifiant : "posséder avec brutalité, déflorer".
- (2) On remarquera au passage, à travers ce néologisme et d'autres encore ("je panama, je partagasse") le génie de l'écriture brélienne qui lui donne un impact et une force difficilement égalés dans le monde de la chanson.
- (3) Terme argotique signifiant : "homosexuel travesti en femme".

Notons enfin que ces "prouesses" masculines, que Brel décrit dans un langage d'une violence superbe, ne sont, en fait, que des fruits de son imagination ; les refrains en témoignent :

*Mais ce soir y a pas d'argentines
Y a pas d'espoir y a pas de doute
Non ce soir il pleut sur Knokke le Zoute
Ce soir comme tous les soirs je me rentre chez moi
Coeur en dérouté et la bite sous le bras (1).*

2) "Elle m'attendrait depuis toujours".

La tendresse brélienne se donne libre cours dans la deuxième partie de la chanson, celle où le poète reprend ce qu'il venait de dire, non plus à l'intérieur d'un présent de fantasmes sexuels, mais dans un futur qui compensera toutes ses désillusions. Un accordéon nostalgique, que rejoint doucement l'orchestre en arrière-plan sonore, accompagne le désir, l'attente d'une femme "princesse" (2), succédant à la femme "fille" (3). Brel retrouve, pour un instant, les intonations ferventes de l'époque où l'amour donnait sens à la vie. Alors émergent, comme venant de plages d'attente distraitement survolées, des mots limpides et reposants, auxquels nous n'avions guère pris garde tout d'abord :

*Elles seront fraîches comme des mangues
(...)
Je les voudrai fraîches et joyeuses
Bonnes travailleuses sans parlote
(...)*

(1) Expression argotique signifiant : "rentrer bredouille".

(2) Cf. J'aimais.

(3) Cf. Les filles et les chiens.

Et voici que les expressions qui, précédemment, nous paraissaient sulfureuses et méprisantes, recouvertes par le velours d'une voix tendre, prennent un aspect naïf, touchant, implorant. Ces "lianes qui auront ce teint de femme avec ce rien de brillantine collé aux cheveux (1) de la langue", qui "compenseront leurs maladresses à coups de poitrine et de fesses", n'ont plus rien de commun avec les créatures provocantes du début.

Cependant, Brel ne veut pas terminer sa chanson (qui, en réalité, continuera indéfiniment son circuit, comme celle de "Madeleine") en laissant son héros au pôle de la tendresse. Il l'arrache du rêve de douceur dans lequel il l'avait placé durant un instant et le projette à nouveau dans la férocité.

Un court passage résume parfaitement les polarités que nous venons de découvrir dans le désir ambigu du personnage (femme fatale - ange) et dans la contradiction de ses sentiments (misogynie - tendresse) :

*Je la veux folle comme un travelot
Et couverte de vieux rideaux
Et cependant évanescence*

"Comment, a-t-on écrit, la femme peut-elle se situer en face du héros brélien, répondre à sa double attente, sinon en ayant l'air elle-même inconstante et contradictoire ?" (2) Pas plus que la femme, pourrions-nous ajouter, l'homme ne parvient à trouver l'équilibre de ses élans de sensualité et de ses désirs de tendresse. N'aurions-nous pas ici une clé de la "misogynie" brélienne : la projection, sur la femme ou sur "les"

(1) Prononcé "cheveux" et non "singé" comme précédemment, lorsque le chanteur disait "ceveux".

(2) Bruno Hongre et Paul Lidsky, Chansons, Jacques Brel, Profil d'une oeuvre, Hatier, 1976, p. 20.

femmes, d'une ambiguïté propre au poète ?... Et n'est-il pas dramatique de le voir se déchirer entre la chair et l'esprit, sans parvenir à les réconcilier ?

La teneur de notre étude ne nous permet pas d'élargir une analyse portant sur un héritage socio-culturel que Brel a eu, sans le vouloir, le mérite de mettre en lumière. Qu'il nous suffise, en terminant, de rappeler quelques lignes pénétrantes d'un livre dont on a beaucoup parlé :

"L'attitude masculine à l'égard du "deuxième sexe" a toujours été contradictoire, oscillant de l'attraction à la répulsion, de l'émerveillement à l'hostilité (...) Cette vénération de l'homme pour la femme a été contrebalancée au long des âges par la peur qu'il a éprouvée pour l'autre sexe (...) une peur que l'on a longtemps négligé d'étudier et que la psychanalyse elle-même a sous-estimée jusqu'à une époque récente" (1). Et l'auteur, explicitant un peu plus loin l'inquiétude suscitée par la femme dans l'inconscient de l'homme, ajoute ce que Brel semble avoir illustré par toute une partie de son oeuvre :

"De toute façon, l'homme n'est jamais gagnant dans le duel sexuel. La femme lui est "fatale". Elle l'empêche d'être lui-même, de réaliser sa spiritualité, de trouver le chemin de son salut. Epouse ou amante, elle est geôlière de l'homme. A tout le moins, celui-ci doit-il, à la veille ou sur le chemin de grandes entreprises, résister aux séductions féminines (...) Succomber à la fascination de Circé, c'est perdre son identité" (2).

(1) Jean Delumeau, *La Peur en Occident*, Fayard, 1978, pp. 305-306.

(2) *Ibid.*, p. 308.

LE LION

On n'a guère diffusé sur les ondes cette petite fable grinçante, dont la moralité est l'inverse de ce que l'on attendrait logiquement. Brel, dans un pied de nez final, semble se moquer de ses propres contradictions. La musique est clownesque, le ton tour à tour tendre et féroce, pour exprimer les sentiments d'un lion, tiraillé entre sa sensibilité qui le porte vers une lionne, et sa raison qui lui souffle, par la voix d'un tiers - Brel lui-même -, de s'en méfier. Finalement, la première l'emportera et causera sa perte :

*Ca fait une heure et vingt minutes
Que dans le fleuve qui bouillonne
Un lion est mort pour une lionne*

"Oeuvre la plus faible du disque" : ainsi juge-t-on ordinairement "Le lion". Vraiment ? N'y retrouve-t-on pas tout Brel ? ... L'attitude du couple est désormais stéréotypée pour le chanteur. Durant les trois couplets presque identiques (seul varie le temps, qui semble avoir une vie propre, irréductible), la lionne-femme rêve d'emprisonner le lion-homme dans les filets de sa possessivité cruelle :

*Appelle appelle la lionne
(...)*

Répond le lion à la lionne

"C'est comme cela depuis que le monde tourne" semble nous dire Brel (1) ; et il intervient dans les trois refrains

(1) Qu'il y a loin de ce regard désabusé sur le couple au regard innocent du jeune Brel sur les filles et les garçons dans "C'est comme ça" (1955) !

qui tranchent, par leur virulence, sur la grisaille des couplets, pour exprimer tour à tour le refus de l'amour, les ruses de l'homme, puis celles de la femme. Après ce que nous avons écrit, tout commentaire détaillé serait superflu.

1) Refus de l'amour :

*Vas-y pas Gaston
(...)
Même si elle ose te dire
Qu'elle t'aime pour la vie*

Cet amour romantique, éternel, sera pastiché plus loin à travers l'évocation d'un couple d'amoureux célèbres :

*Elle sera ta Manon
Tu seras son des Grioux
Vous serez deux imbéciles*

2) Ruses de l'homme :

*Il faut qu'elle soit patiente
Fais celui qui a le temps
Celui qui est débordé
Mets-la en liste d'attente*

3) Ruses de la femme :

On retrouve, une dernière fois, le "tiers" s'interposant entre le héros brélien et l'objet de son amour :

*Vas-y pas Gaston
Même si elle te signale
Qu'y en a un autre en vue
Un qui est jeune qui est beau
Qui danse comme un dieu*

*Qui a de la tenue
Un qui a de la crinière
Qui est très intelligent
Et qui va faire fortune
Un qui est généreux
Un qui que quand elle veut
Lui offrira la lune*

Mais, par une pirouette toute brélienne, la leçon de l'apologue est diamétralement opposée à ce que nous attendrions. Brel s'y implique directement en se caricaturant, comme s'il voulait nous montrer, avec beaucoup de pudeur, que, malgré son pessimisme en ce qui concerne les relations de l'homme et de la femme, son côté tendre se surprend encore à espérer l'amour ou. à tomber dans le piège : "- Jacques, Jacques", susurre une tendre voix féminine "- C'est moi qu'on appelle ?" demande Brel - "Oui, je suis là..." et l'on devine que le poète est prêt, comme le lion, à mourir pour l'amour ; que sa présence dans la fable était à la fois celle du roi des animaux et celle de l'ami, mettant le lion en garde contre son futur malheur.

Jacques Brel semble avoir terminé ses "chansons d'amour" rejoignant le temps de sa jeunesse, où il se plaisait à faire le clown pour amuser les autres et pour affirmer son originalité, en faisant la nique à ce qu'il appelait injustement sa laideur.

Notre conclusion sera double. Nous laisserons d'abord parler Brel lui-même, en ses propres contradictions. Ensuite, reprenant notre thèse énoncée page 125, la croyant désormais justifiée par toute notre analyse, nous méditerons sur la quête de cet homme "guettant dans les miroirs on ne sait quel passage", selon les mots de Georges Rodenbach.

I - BREL LUI-MEME EN SES PROPRES CONTRADICTIONS (1)

Après avoir écouté l'oeuvre, il nous sera bénéfique d'écouter l'auteur. Quel rapport Brel entretient-il avec ses personnages ? (2)

"La chanson me permet d'exprimer mes indignations. Mais je ne m'en prends pas à des personnes précises : il ne s'agit jamais d'une femme mais d'un type de femme" a-t-il dit ; mais aussi : "Mes chansons sont inspirées par ce qui m'arrive, ou par ce qui m'est arrivé il y a longtemps. J'ai des sensations qui reviennent avec dix ans de retard". De toute manière, il existe toujours des liens étroits entre un homme et son oeuvre, ne serait-ce qu'au niveau d'un certain univers intérieur, d'une façon d'appréhender le monde, de poser des questions. Et si

(1) On pourra retrouver tous les propos que nous citerons dans : les Archives de l'O.R.T.F. et de l'I.N.A. (Hommage à Brel : 9.10.1978 ; Radioscopie de Jacques Chancel : 21.5.1973) ; Brel, Seghers, 1975 ; Jacques Brel, Une vie, Delville, Paris 1978 ; Brel, Tchou, Paris, 1979 ; Brel n° hors série, Les Archers, Bruxelles, octobre 1978.

(2) Nous avons déjà soulevé cette question à propos de "Orly".

nous abordons ici ce problème, c'est qu'il nous semble que la recherche de l'amour et le sentiment d'échec qui en est résultat, définissent tout Brel : non seulement parce qu'il a répété maintes fois : "tout se manque de tendre", "j'ai un besoin vigoureux d'aimer les gens", "on ne peut être intelligent qu'au dessus du coeur", mais encore parce qu'il a consacré quarante quatre chansons à ce seul thème.

En 1972, commentant son film "Frantz", il déclarait : "J'ai essayé d'expliquer que l'amour à quarante ans, comme à dix-huit ans ou à soixante, ça ne marche pas mieux ; c'est la même duperie, ce sont les mêmes erreurs". Pourtant, quelques années plus tôt, dans une comédie musicale qu'il avait montée avec l'enthousiasme que l'on sait, il chantait :

*Aimer jusqu'à la déchirure
Aimer même trop même mal
Tenter sans force et sans armure
D'atteindre l'inaccessible étoile
(...)
Peu m'importe le temps ou ma désespérance
Et puis lutter toujours sans question ni repos
Se damner pour l'or d'un mot d'amour (1).*

Quant aux femmes, il leur en veut pour plusieurs raisons. Nous rappellerons les plus connues, en soulignant qu'elles ont toutes la même origine : leur incapacité d'incarner l'idéal, le rêve amoureux du poète.

- Elles sont possessives et tricheuses (2) :

"Elles prennent toujours plus qu'elles ne donnent".
"J'aime les femmes parce qu'elles sont des femmes. Je les hais parce qu'elles jouent. Elles jouent à l'amour, elles jouent au travail, elles ne font que jouer".

(1) L'homme de la Mancha - "La quête".

(2) Cf. "Les Biches".

- Elles empêchent l'homme de vivre et de bouger (1) :

"Lorsqu'on aime une femme en s'imaginant qu'elle est une locomotive, ça fait très mal lorsqu'on s'aperçoit qu'elle n'est qu'une femme et pas une locomotive", ce qui entraîne logiquement l'impossibilité de cohabiter, de peur de voir mourir l'amour (2) :

"- Pourriez-vous rester avec une femme toute une vie ?

- Non, je crois que non, je suis même actuellement sûr que non.

- Parce qu'il n'est pas possible de faire un contrat pour une vie ?

- Non, parce que ça s'abîme vite, n'est-ce pas, ça s'abîme trop vite, il faut faire durer les belles choses".

- Mais la femme gêne également l'homme parce qu'elle lui révèle des aspects cachés de lui-même dont il n'est pas fier : vantardise, manque de sincérité ou don juanisme :

"Dès qu'il y a des femmes, on est obligé de mentir ne serait-ce que pour briller ; ou alors, si on veut être parfaitement honnête, c'est la femme qui dirige le débat et l'on ment. Dès qu'il y a une femme qui arrive, il y a chez l'homme quelque chose qui se décompose... ou qui se compose" ... "On est tout déchiré : vous aimez passionnément une femme, ça ne vous empêche pas de rencontrer dans la rue une fille qui vous paraît ravissante, et vous avez vaguement envie de lui sauter dessus. Et vous vous dites : c'est drôle ; j'adore pourtant une femme, j'en vois une autre et j'ai bien envie de... Et bien voilà !"

A plusieurs reprises, Brel s'est défendu d'être misogynne :

(1) Cf. "Dors, ma mie".

(2) Cf. p. 237.

"On dit que je suis misogyne parce que je ne cavale pas. Alors que ce sont ceux qui ouvrent les portes aux dames et s'effacent devant elles pour mieux leur mettre la main aux fesses qui sont le plus misogynes... Moi, je ne méprise personne. Dans mes chansons, les gens sont comme je les vois avec ce que la vie m'a appris" ... "On dit que je suis misogyne... un peu parce que je ne vais jamais dans les boîtes de nuit. Je crois que les femmes ont une part de responsabilité ; elles apprennent trop la prudence aux hommes : "Ne dis rien - Pense à l'avenir". Comme si on pouvait penser à l'avenir ! On n'est que le présent".

Cette dernière remarque a fourni une partie du thème de son film, "Le Far West", qui fut d'ailleurs un échec. Une scène cependant a retenu notre attention, car elle peint les contradictions du coeur tendre de Brel ; celle où l'acteur-auteur-metteur en scène (lui-même, par conséquent), disserte sur l'amour en n'en peignant que l'aspect négatif, mais s'abandonne à lui dès qu'une femme le lui offre (processus exactement semblable à celui qui était en oeuvre dans "Le lion").

"- Et les femmes ? ..." demande l'infirmier.

"- Les femmes ? Ce qui compte pour elles, c'est la sécurité, alors que l'homme (...) est un aventurier ; il se promène de colline en colline et ce qui le préoccupe toujours, c'est de découvrir ce qu'il y a de l'autre côté (...) Les femmes n'aiment pas cela du tout, les femmes sont immobiles".

"(...) - Jacques, je t'aime !

"- Ah bon ?... Comme je disais, les femmes sont immobiles. Elles veulent nous prendre au piège (...) et c'est ainsi que par amour, on...

"- Jacques, je t'aime !

"- Lina ! Moi aussi, je t'aime !".

Brel a lui-même avoué que les hommes "ne disent que des sottises" lorsqu'ils parlent des femmes, alors que la réciproque n'est pas vraie : "Mais c'est aussi sans doute parce que les

femmes se préoccupent des hommes toute la journée et que l'homme ne s'en préoccupe que dans la marge de ses appétits".

Enfin, il ne faut pas oublier certaines paroles du chanteur qui nous montrent, si besoin était, que ce que l'on a qualifié de misogynie - mais ce mot recouvre tellement d'attitudes ! - n'était, en fait, que la face cachée de sa tendresse et l'aveu indirect de son "impossible rêve" (1) :

"On n'en finit pas de courir après les rêves qu'on avait quand on était petit, c'est sûr, c'est pour cela qu'un homme qui ne tremble pas devant une femme, il ne faut pas venir me dire que c'est de la virilité, c'est de la sottise, n'est-ce pas ; il faut trembler jusqu'à sa mort devant les femmes. Sûrement".

Terminons avec cet aveu qui nous paraît très précieux :

"Les femmes, je crois bien que je suis passé à côté, que je n'ai pas su les comprendre ; peut-être par pudeur, je ne sais pas, mais en tout cas je n'ai pas à en être fier. J'AI CONSCIENCE D'AVOIR MANQUE QUELQUE CHOSE D'ESSENTIEL".

II - "GUETTANT DANS LES MIROIRS ON NE SAIT QUEL PASSAGE".

"Je te conseille, Icare, de te tenir à mi-distance des ondes, de crainte que, si tu vas trop bas, elles n'alourdissent tes ailes, et du soleil, pour n'être pas, si tu vas trop haut, brûlé par ses feux : vole entre les deux" (2). Brel a voulu voler jusqu'à brûler :

(1) L'homme de la Mancha - "La quête".

(2) Ovide, les Métamorphoses, Chant VIII, P. Brunel et L. Guespin, Textes anciens, Nathan, 1967, p. 158.

Je n'aimais rien non j'ai adoré (1).

Faut-il s'étonner si, revenu du "grand voyage", il a trouvé la vie insipide ? :

*On n'oublie rien de rien
On s'habitue c'est tout (2).*

C'est, en effet, à travers le thème de l'amour que nous saisissons le mieux la soif d'absolu de ce "Don Quichotte flamand" (3), s'identifiant totalement au héros qu'il a chanté :

*Partir où personne ne part
(...)
Telle est ma quête suivre l'étoile
Peu m'importent mes chances
(...)
Je ne sais si je serai ce héros
Mais mon coeur serait tranquille et les villes
S'éclabousseraient de bleu parce qu'un malheureux
Brûle encore bien qu'ayant tout brûlé
Brûle encore même trop même mal
Pour atteindre à s'en écarteler
L'inaccessible étoile (4).*

Un cri semblable s'élève sur la scène du théâtre français, l'année même où Brel découvre "L'homme de la Mancha" (5) :

"Ce n'est pas la paix que je veux ! Ce n'est pas le simple bonheur ! Il me faut une joie débordante ! L'extase ! Mais dans ce cadre là, l'extase n'est pas possible" (6).

(1) J'aimais.

(2) On n'oublie rien.

(3) L'expression est de Angèle Guller : Le 9e Art, la chanson française contemporaine, Vokaer, Bruxelles, 1978, p. 140.

(4) L'homme de la Mancha : "La quête".

(5) La pièce de Ionesco "La soif et la faim" fut créée à la Comédie française le 28 février 1966. En 1966, à New York, Brel, enthousiasmé par la Comédie musicale de Dale Wasserman Joe Darion et Mitch Leyh, décida d'adapter en français "L'homme de la Mancha".

(6) Eugène Ionesco, La soif et la faim, I, Théâtre, Gallimard, 1976, tome IV, p. 82.

Il y a plus qu'une simple similitude entre le héros de la "Quête" et celui de "La soif et la faim" : aucun des deux ne peut accepter la condition humaine ; leur passion commune est le refus du monde dans son essence même, qui est la temporalité.

D'un côté, nous entendons :

*Ecoute-moi pauvre monde insupportable monde
C'en est trop tu es tombé trop bas
Tu es trop gris tu es trop laid abominable monde
Ecoute-moi un chevalier te défie (1)*

de l'autre :

"Je suis parti depuis longtemps sur les routes pour conquérir le monde. Il y a bien eu les routes. Il n'y a pas eu le monde (...) Je suis malade (...) Un mot suffirait pour me guérir. Qui est celui qui le détient ?" (2)

C'est à partir de ce refus de la condition humaine que l'on peut parvenir à comprendre, dans toute son ampleur, l'inévitable échec de l'amour humain et le drame qui s'ensuit.

Dans la première période brélienne, comme dans le premier acte de la pièce de Ionesco, les héros sont installés dans l'amour, ne lui demandant rien de moins que le Paradis :

*Quand on n'a que l'amour
Pour unique raison (3)*

chante notre Bruxellois, cet amour qu'il appelle "ma soif, ma faim (...) mon jour (...) mon bien" (4).

(1) L'homme de la Mancha : "L'homme de la Mancha".

(2) La soif et la faim, II, op. cit., p. 118.

(3) Quand on n'a que l'amour.

(4) Litanies pour un retour. On remarquera que les deux premières épithètes sont le titre même de la pièce de Ionesco.

"J'éclairerai avec la lumière de mes yeux", dit de son côté Marie-Madeleine à Jean (1).

Mais l'Eden lumineux semble bien vite un jardin clos à qui rêve d'espace et de voyage :

*Tu m'auras gaspillé
A te vouloir bâtir
Un bonheur éternel
Ennuyeux à périr (2)*

dit Brel.

"- Rien ne lui manque", se désole Marie-Madeleine. "Tout est là et il veut courir les routes !" (3).

Pour de tels êtres, le bonheur est impossible. Amants de l'absolu, ils sont incapables de transformer le relatif qu'ils vivent en plénitude. Nous saisissons mieux, à présent, l'aveu de Brel que nous citions en terminant la première partie de notre conclusion : "J'ai conscience d'avoir manqué quelque chose d'essentiel" ; de même Jean, à la fin de la pièce, comprend, mais trop tard, qu'il eût pu faire de sa vie une suite de joies essentielles s'il avait écouté Marie-Madeleine. "Chaque jour est une fête" lui avait-elle dit (4), et encore : "Plus tard, j'irai avec toi dans un pays où tout commencera (5) ... "Je t'aime, mon amour (...) Celui qui n'oublie pas est blessé pour l'éternité" (6).

(1) La soif et la faim, I, op. cit., p. 81.

(2) Dors ma mie.

(3) La soif et la faim, I, op. cit., p. 96.

(4) Ibid., p. 95.

(5) Ibid., p. 110.

(6) Ibid., p. 113.

On nous pardonnera cette esquisse hâtive qui n'a pas la prétention de mettre en valeur toute la richesse de la pièce de Ionesco, celle-ci nous servant simplement, en quelque sorte, d'amorce pour la compréhension du drame brélien sur lequel nous voudrions porter un double regard ; l'un, plus littéraire ; l'autre, plus métaphysique.

1) Un regard plus littéraire.

Si l'on ne peut définir l'inspiration brélienne à partir d'une école quelconque, on ne saurait cependant nier sa parenté avec toute une conception de l'amour romantique et de l'atmosphère magique et tragique qui l'enveloppe. Dans cette espèce de chevauchée de l'impossible (aiguillonnée, redisons-le, par une passion essentielle qui est le refus du temps), le désir des êtres dépasse infiniment leurs possibilités ; voulant briser toute limitation, ils placent d'emblée leur amour dans l'Absolu. C'est pourquoi cette démarche, comme nous l'avons déjà dit, rappelle l'expérience mystique (1) :

*Je te savais déjà
Je savais ton prénom ton AURA ton éclat ta lumière
Je te savais TOUJOURS
Je savais de toujours que ce jour me mènerait jusqu'à toi
(...)
MEME MORT je jure je jure
NE BRULER que de toi
(...)
Laisse-moi CONTEMPLER du regard
L'ombre chère de tes pas
(...)
Laisse-moi servir ta GLOIRE (2).*

(1) Cf. notre analyse de : "Ne me quitte pas".

(2) L'homme de la Mancha, "Dulcinéa". Nous soulignons à dessein les mots-clefs.

Toutefois, il n'est pas dans le pouvoir d'un mortel de se maintenir toujours à cette hauteur. L'amour brélien demeure le Paradis tant que cette évidence est estompée par les élans quasi mystiques qui l'animent :

*Ainsi certains jours paraît
Une flamme à nos yeux
A l'église où j'allais
On l'appelait le Bon Dieu
L'amoureux l'appelle l'amour (1)*

... par contre, il devient enfer lorsque cessent l'éblouissement et l'extase, en particulier au moment de la trahison et de son cortège de désespoir :

*Ils ont brûlé leurs ailes
Ils ont perdu leurs branches
Tellement naufragés
Que la mort paraît blanche
ILS REVIENNENT D'AMOUR
Ils se sont réveillés
Ils marchent en silence (2).*

De même, la femme est ange ("mon ciel") tant qu'on peut la célébrer dans l'exaltation du rêve ou de la vie intense :

*Ils s'aiment s'aiment en riant
Ils s'aiment s'aiment pour toujours
Ils s'aiment tout au long du jour
Ils s'aiment s'aiment s'aiment tant
Qu'on dirait DES ANGES D'AMOUR
Des anges fous se protégeant
Quand se retrouvent en courant
Les amants
Les amants de coeur
Les amants (3)*

(1) Sur la place.

(2) Les désespérés.

(3) Les amants.

... mais elle se transforme en démon, d'une part lorsque se produit chez le héros brélien la chute de cet imaginaire, d'autre part lorsqu'elle-même révèle à l'homme les tensions existant entre la chair et l'esprit. Elle cesse alors d'être aurore pour devenir nuit. Souvenons-nous de "Mathilde" :

*Ma mère arrête tes prières
Ton Jacques retourne en enfer
Mathilde m'est revenue (1).*

Pol Vandromme analyse ainsi la démarche amoureuse du poète : "C'est le romantisme même : la beauté des origines, l'attrait de l'inconnu ; le ratage et le dégoût au terme. Brel n'en guérira jamais : sois douce, ô ma douleur, Circé au balcon de Baudelaire. Tristan suit Don Juan comme son ombre. Le passé du premier est l'avenir du second" (2).

Il y a, dans cette conception, une tragique confusion du temps et de l'éternité. Le héros brélien, à force de vouloir retrouver l'extase première de l'amour, méconnaît l'approfondissement que lui apporterait le temps, dont il n'envisage que l'aspect destructeur :

*Et plus le temps nous fait cortège
Et plus le temps nous fait tourment (3).*

L'amour brélien rejoint l'analyse faite par Kierkegaard dans "l'Alternative", et que reprend à son compte Jean Pucelle (4) :

(1) Déjà cité, p. 200.

(2) Pol Vandromme, J. Brel, L'exil du Far West, Labor, Bruxelles 1977, p. 90.

(3) La chanson des vieux amants, déjà cité, p. 219.

(4) On se souvient que le philosophe danois avait douloureusement cherché une possession qui ne fût pas souillée ou détruite par le temps.

"L'amour romantique ne s'intéresse qu'à la conquête ; il ignore l'art de la possession durable où les sentiments mûrissent. Il faut plus de force et de talent pour conserver que pour acquérir (...) C'est pourquoi l'amour romantique échoue. Quand Tristan et Iseut croient avoir touché l'absolu, il ne leur reste plus qu'une ressource, c'est de mourir ensemble (...) L'amant romantique attend quinze ans le moment du bonheur : mais après il ne se passe rien. L'éternité est venue après le temps, mais ELLE A TUE LE TEMPS" (1).

2) Un regard plus métaphysique.

L'échec de l'amour chez le héros brélien nous pose une question : Qu'est-ce que l'Homme pour qu'il désire l'absolu avec une telle soif ? "Il est, écrit Ferdinand Alquié, des absences définitives qui révèlent l'insuffisance de tout ce qui nous est proposé", et il ajoute plus loin : "L'objet des absences essentielles semble métaphysique" (2). Brel dira pudiquement et avec beaucoup de nostalgie :

*Je voulais prendre un train
Que je n'ai jamais pris (3).*

Ce que nous allons écrire semblera incompréhensible à celui qui n'est pas croyant. Nous voudrions cependant livrer les réflexions que suscitent en nous, par rapport à la foi chrétienne, les élans et les retombées du chanteur à la recherche d'un Paradis perdu, que l'amour, sur lequel il avait tout misé, ne lui a pas rendu.

(1) Jean Pucelle, *Le temps*, P.U.F., 1972, p. 102.

(2) Ferdinand Alquié, *Le désir d'éternité*, P.U.F., 1966, p. 2 et p. 3.

(3) *Mon enfance.*

Avant lui, un homme avait vécu une expérience semblable. Le rappel de cette dernière nous montrera l'inachèvement de la démarche brélienne, qui explique peut-être le tragique de certaines oeuvres, sur lesquelles nous reviendrons : Claudel, lui aussi, avait été poursuivi par le problème de l'amour et du désir qu'il entraîne d' :

Une réunion telle

Que ce ne soit plus le temps qui la fasse
cesser, mais elle qui soit capable au
contraire de faire cesser le temps (1).

"C'est l'amour, écrivait-il, qui doit me donner les clefs du monde et non pas me les retirer" (2). A cette époque, il avait traversé le Feu du "Partage de Midi" : "Ah ! tu n'es pas le bonheur ! tu es cela qui es à la place du bonheur ! (...)
O chère chose qui n'es pas le Bonheur !" disait Mesa à Ysé (3).

Le poète avait fini par donner un sens à cette épreuve douloureuse et par découvrir - ce que n'a pu faire Brel - que l'amour humain, dans sa relativité, avait pour mission d'ouvrir dans l'âme une brèche, par où pouvait entrer un Amour encore plus grand qui, non seulement ne niait pas l'autre, mais l'assumait totalement en lui conférant une dimension d'éternité :

Connais dans toute leur immensité le devoir
et l'exigence de l'amour !

Ah ! il n'y aurait pas ce désir vers nous et cette
bouche sur notre bouche dans le noir,

(1) Paul Claudel, *Le Père humilié*, Acte IV, scène 2, Gallimard, 1956, L. de Poche 1102-1103, p. 430.

(2) Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, Deuxième journée, Gallimard, 1953, L. de Poche 1295-1296, p. 207.

(3) Paul Claudel, *Partage de Midi*, Acte II, Gallimard, 1949, L. de Poche 1508, pp. 105 et 106.

Et cette certitude si étrangement vers nous
hors de tous rapports avec notre
valeur et notre pouvoir
Si cet être qui dit qu'il est bien pour toujours
entre nos bras et qui ne veut plus à jamais
s'en arracher
Du fond de sa cause en Dieu avec nous nous
demandait autre chose que l'éternité ! (1).

Ici, la dualité chair-esprit est totalement dépassée :
Dieu se sert de l'étreinte charnelle pour ouvrir l'âme à cette
"promesse qui ne peut être tenue", mais dont la "grâce consiste
en cela même" (2).

Brel en est resté à cette première partie de l'exclamation de Lala. Il n'a pas su opérer le dépassement auquel convie Claudel (fidèle, en cela, à ce qu'il y a de plus profond dans la théologie chrétienne du mariage), et la confusion qu'il a fait entre l'absolu et le relatif (confusion allant de pair avec celle du temps et de l'éternité que nous avons analysée plus haut), paraît à l'origine de l'inquiétude que véhiculent ses chansons, les plus amères comme les plus cyniques.

Dans une telle perspective, on comprend qu'il n'ait saisi que l'aspect douloureux du mystère de l'amour (que Claudel a eu la grâce d'entrevoir, semble-t-il, dans sa totalité), celui de la solitude fondamentale éprouvée par une nature humaine coupée de ses racines religieuses.

(1) Paul Claudel, Feuilles de Saints, Bibliothèque de la Pléiade, Oeuvre Poétique, Gallimard, 1957, p. 662.

(2) Paul Claudel, La Ville, Acte III, Mercure de France, 1967, L. de Poche 2776, p. 157.

*On est deux mon amour
Et l'amour chante et rit
Mais à la mort du jour
Dans les draps de l'ennui
On se retrouve seul
(...)
On est deux à vieillir
Contre le temps qui cogne
Mais lorsqu'on voit venir
En riant la charogne
On se retrouve seul (1).*

Nous disions que Claudel avait vécu une expérience semblable. De fait, avant ce qu'il a appelé sa "conversion définitive", dans "Tête d'or", écrit à l'âge de vingt et un ans, et dont il avouait : "Ce fut l'oeuvre de l'époque la plus tragique de ma vie" (2), il mettait dans la bouche de Cébès des accents aussi désespérés que ceux du jeune Brel :

"SEUL JE MEURS !

Car je ne sais qui je suis moi-même, et je fuis et
m'échappe comme une source perdue !

Pourquoi donc dis-tu que tu m'aimes ? Pourquoi
mens-tu ?

Car qui peut m'aimer,

Puisque je n'existe pas, alors que je ne subsiste
pas ?

C'est l'indignation qu'il y a en moi !

(...)

Seul je meurs ! et je suffoque et il y a quelque
chose en moi qui n'est pas satisfait ! (3).

(1) Seul.

(2) Paul Claudel, Lettre écrite en 1894, reproduite dans la présentation de "Tête d'or", Livre de Poche 2322.

(3) Paul Claudel, Tête d'or, 2e partie, Mercure de France, 1959, Livre de Poche 2322, p. 108.

"L'homme, dira Brel, est un animal parfaitement seul, c'est certain ! Qu'il vive tous les jours avec sa femme et ses enfants ou qu'il vive sur une île déserte, l'état de solitude morale reste le même" (1).

La solitude engendre l'ennui, dont le thème revient fréquemment chez notre poète (2). Mais ne nous y trompons pas : l'ennui brélien n'a rien de commun avec cette impression fugitive d'abattement vite calmée par une occupation quelconque (bien que la vie de Brel, dévorée par des tournées harassantes, ait pu donner cette impression) ; il ressemble, à s'y méprendre, au "tourment de l'âme causé par (...) la perte d'espérance" (3). Une plainte inédite, dont nous détachons les deux dernières strophes, nous aidera à le comprendre :

(...)

*Pourtant il nous reste à rêver
Pourtant il nous reste à savoir
Et tous ces loups qu'il faut tuer
Tous ces printemps qu'il reste à boire
Désespérance ou désespoir
Il nous reste à être étonnés
Pourquoi faut-il que les hommes s'ennuient ?*

*Pourtant il nous reste à tricher
Etre le pique et jouer coeur
Etre la peur et rejouer
Etre le diable et jouer fleur
Pourtant il nous reste à patienter.
Bon an mal an on ne vit qu'une heure
Pourquoi faut-il que les hommes s'ennuient(4)?*

(1) Rapporté dans : "Brel", de Martin Monestier, Tchou, 1978, p. 238.

(2) Cf. La haine - Colonel - Seul - Vivre debout - On n'oublie rien - Le Moribond - Zangra - Les Biches - La Statue - Les Toros.

(3) Littré - Sens du 17e siècle.

(4) Pourquoi faut-il que les hommes s'ennuient, Complainte du film "Un roi sans divertissement", Inédit rapporté par Jean Clouzet, J. Brel, Seghers, Poésie et Chansons, 1964, p. 182.

Dès lors, on admet sans peine que la déception causée par l'amour (incapable de sortir l'homme de son ennui et de sa solitude) ait été si tragique pour Brel. L'amour n'était-il pas, en fin de compte, le lieu privilégié d'une demande qui le dépassait infiniment et qui n'a trouvé nulle réponse ?

"Pourquoi suis-je né ?" disait Cébès. "Car je meurs et voici que je n'existe plus (...) Donne-moi de la lumière ! Donne-moi de la lumière ! Donne-moi de la lumière ! car je veux voir" (1)

Et Brel :

*L'âge d'or c'est quand on meurt
Qu'on se couche sous son ventre
Qu'on se cache sous son ventre
QU'ON A LES YEUX ENFIN OUVERTS
Mais qu'on ne se regarde plus
QU'ON REGARDE LA LUMIERE et ses nuages pendus
L'âge d'or c'est APRES L'ENFER
(...)
On redevient petit enfant dedans le ventre de la terre (2).*

Il aura manqué au chanteur, nous semble-t-il, l'expérience religieuse qui, seule, eût été capable de contenir la demande d'éternité qu'il faisait à l'amour humain. Mais nous découvrirons que sa vision de la foi fut totalement séparée de sa vision du monde.

Nous terminerons ces réflexions sur le sens de l'amour, en laissant parler un auteur qui eût pu s'adresser à Brel en ces termes :

"Comment passe-t-on de l'amour à la haine déclarée ? Je vais vous le dire si vous ne le savez pas... Je te hais de n'être pas celle que j'attendais, parce que je ne suis pas celui que tu attendais. C'est dans le mystère d'un autre amour

(1) Paul Claudel, Tête d'or, 2e partie, Mercure de France, 1959, Livre de Poche 2322, pp. 101 et 102.

(2) L'âge idiot.

que j'aurais pu t'accepter et que tu m'aurais accueilli. Il m'aurait fallu la part divine de toi, ce qui en toi était déjà du monde à venir. En vérité je ne pourrais t'aimer que si je te voyais comme n'étant pas à moi, que si j'adhérais à ce qui te fais exister, mais je ne te veux que dans le temps, objet, passage, alors tu n'es plus qu'une dans la multitude, connue, déjà vieille, un exemplaire d'humanité, laide, haïssable, tu me fais penser à la mort, je veux vivre, et l'amour par dessus toi s'échappe. Un complice, une prostituée, tu n'as été que cela parce que je n'ai su t'aimer qu'avec un fragment de moi-même (...) (1).

(1) Jean Sullivan, "Car je t'aime, ô Eternité", Gallimard, 1966, pp. 237 et 238.

CHAPITRE II

*"JE VOULAIS PRENDRE UN TRAIN
QUE JE N'AI JAMAIS PRIS".*

On a porté des jugements divers et contradictoires sur la vision religieuse de Brel. "L'existence ou l'absence d'un au-delà est un problème qui (...) ne le préoccupe pas", écrit Jean Clouzet (1)... mais, à la même époque, François Pierre parle d'"une si poignante inquiétude religieuse" (2). "Brel n'engage pas son intelligence dans la recherche de l'absolu", estime Pol Vandromme (3) ... mais un des amis du chanteur, l'abbé Casy Rivière, auquel on demandait : "Que cherche-t-il ?" répondait sans hésiter : "Dieu, bien sûr !" (4).

C'est dire les difficultés auxquelles nous nous heurtons. Mais elles ne nous étonnent pas, d'une part parce que l'on est évidemment tenté d'infléchir des propos ou des textes dans une direction déterminée (5), de l'autre parce que Brel fut un être de contraste et que sa personnalité échappera toujours à nos essais de compréhension. Loin de nous désoler, cependant, ce fait nous réjouit, comme il eût réjoui Brel : ne prouve-t-il pas, une fois de plus, que chaque personne est au-delà de toutes les limites dans lesquelles nous voudrions l'enfermer, et que Saint-Exupéry - pour lequel notre chanteur avait avoir une particulière prédilection (6) - avait raison, lorsqu'il faisait comprendre à son merveilleux Petit Prince

(1) Jean Clouzet, Jacques Brel, 16e édition, Poésie et Chansons, Seghers, 1975, p. 35.

(2) François Pierre, Jacques Brel, Editions Foyer Notre-Dame, Bruxelles, 1966, p. 28.

(3) Pol Vandromme, Jacques Brel, l'exil du Far West, Labor, Bruxelles, 1977, p. 111.

(4) Propos recueillis par Claude Goure, Panorama aujourd'hui, septembre 1976, p. 20.

(5) Nous ne prétendons pas plus que d'autres échapper à ce subjectivisme !

(6) "Conversation Jacques Brel - Robert de Prez", Hiver 1957-1958, Cahier ronéotypé à Bruxelles en 1977 par les amis du chanteur.

que sa rose était unique au monde : "On ne voit bien qu'avec le coeur. L'essentiel est invisible pour les yeux" (1). Efforçons-nous donc d'entrer, par cette voie, sur la pointe des pieds, dans la VIE SPIRITUELLE de Jacques Brel (2).

(1) Antoine de Saint Exupéry, *Le Petit Prince*, Gallimard, Paris, 1946, p. 72.

(2) Nous prenons l'expression "vie spirituelle" dans un sens très large, englobant non seulement une recherche religieuse ou métaphysique, mais également tout ce qui fait que l'homme essaie de vivre à une certaine hauteur, de "vivre debout", selon l'expression du chanteur. Lui-même emploie ce terme (cf. lettre inédite du 13 février 1956, p.

Par ailleurs, si l'on excepte "Dites si c'était vrai", "Les dames patronnesses" et "Les bigotes", Brel n'a pas écrit de chanson expressément religieuse. C'est pourquoi notre méthode sera différente : il nous faudra glaner à travers toute l'oeuvre.

PREMIERE PERIODE

1955-1959

"L'ABBE BREL"

*"On a détruit la Bastille
Quand il fallait nous aimer..."*

L'enthousiasme du jeune chanteur devant la vie, l'amour, qui caractérise ce que nous appelions, après Jean Clouzet, sa "période rose", s'accompagne, jusque dans sa façon de se présenter au public, d'une expression religieuse qui n'a pas été sans frapper ceux qui l'ont approché. Jacques Canetti, qui le fit débiter à Paris en 1953, écrit : "Il avait adopté une curieuse tenue, une sorte de chasuble grise qui correspondait bien aux idées mystiques qui l'agitaient alors" (1), d'où sans doute le surnom d'"abbé Brel", auquel nous avons déjà fait allusion (2) et qui devait le suivre un certain temps.

Sa première oeuvre gravée en France, sur le sens de laquelle nous ne reviendrons pas, puisque nous l'avons analysée précédemment, utilise tout un VOCABULAIRE hérité d'une tradition chrétienne : "Le Bon Dieu - le démon - éternité - prier - péché - novice" (3). Déjà, et ceci culminera dans la "Prière païenne", les mots religieux servent à exprimer des réalités humaines. Peut-être même y a-t-il en germe la dichotomie ciel/terre, qui eut pour conséquence que sa croyance ne devint jamais, du moins apparemment, une Foi, c'est-à-dire la rencontre de Quelqu'un, Jésus-Christ mort et ressuscité, coeur et noeud du christianisme ; de là cette espèce de démarche touchante, par laquelle il essaie de concilier, d'unifier, en ses débuts, le sacré et le profane :

(1) Rapporté par Pierre Barlatier dans : Jacques Brel, Solar, 1978, p. 28.

(2) Cf. p. 108.

(3) La haine.

*N'est-il pas vrai Marie que c'est chanter pour vous
Que semer nos chemins de simple poésie
N'est-il pas vrai Marie que c'est chanter pour vous
Que voir en chaque chose une chose jolie
Que chanter pour l'enfant qui bientôt nous viendra
C'est chanter pour l'Enfant qui repose en vos bras
N'est-il pas vrai Marie
N'est-il pas vrai Marie (1).*

L'ATTITUDE DE PRIERE revient assez fréquemment à l'époque et Brel la trouve naturelle. Elle semble faire partie de ses habitudes de vie (alors que plus tard il refusera tous les agenouillements) (2). Il la mêle à l'élan qu'il ressent devant la beauté du monde, qui se cache "derrière la saleté" :

*Il nous faut écouter
L'oiseau au fond des bois
Le murmure de l'été
Le sang qui monte en soi
Les berceuses des mères
Les prières des enfants
Et le bruit de la terre
Qui s'endort doucement (3).*

Il la mêle également à son idéal amoureux. On se souvient que non seulement "les amants vont prier Notre Dame du bon temps" (4), mais encore qu'ils se trouvent comblés lorsqu'ils n'ont "que l'amour à offrir en prière" (5). Brel va même jusqu'à écrire :

(1) Prière païenne.

(2) Cf. "Vivre debout".

(3) Il nous faut regarder.

(4) Au printemps.

(5) Quand on n'a que l'amour.

*Que couvrir de tendresse nos païennes amours
C'est fleurir de prières chaque nuit chaque jour (1).*

Lorsque surgiront les déceptions, l'image s'infléchira vers la tristesse et l'amoureux trompé évoquera "les cathédrales où l'on prie pour les amours mortes" (2).

Mais cette "prière" ne possède aucune efficacité. Elle est un geste poétique, sans plus. C'est en ce sens qu'il convient de comprendre les virulents reproches adressés à la femme que l'on n'aime plus, parce qu'elle a profané, en la rendant banale, la valeur sacrée de l'amour :

*Et toi tu pris et toi tu pleures
Au long des jours au long des ans
C'est comme si avec des fleurs
On ressoudait deux continents (3).*

Toutes les IMAGES RELIGIEUSES qu'il utilise durant cette période respirent encore l'émerveillement de l'enfance, les carillons de Belgique, les processions auxquelles il a sans doute participé, et, comme il n'a pas encore trouvé un style qui lui soit propre, il leur emprunte l'émotion qu'elles ont soulevée en lui, pour l'accorder aux émotions nouvelles qu'il ressent alors. De telle sorte que non seulement le déplacement des valeurs du sacré vers le profane est sensible, comme nous l'avons souligné, à travers le vocabulaire utilisé par Brel ou à travers une attitude comme la prière, mais qu'il s'opère au niveau du SENTIMENT. On voit, par exemple, le jeune chanteur, animé par le besoin de partager l'immense tendresse qui l'a toujours possédé, utiliser la comparaison de la Nativité :

(1) Prière païenne.

(2) Je ne sais pas.

(3) La Haine.

*Je prendrai
Dans les yeux d'un ami
Ce qu'il y a de plus chaud et de plus beau
Et de plus tendre aussi
(...)*

*Je prendrai
Un lit un grand le mien
Qui sait ce que c'est qu'un homme
Et son chagrin
Un grand lit d'être humain*

*Je prendrai tout cela
Et puis je bâtirai
Je bâtirai et j'appellerai les gens
Qui passeront dans la rue
Et je leur montrerai
Ma crèche de Noël (1).*

Plus loin, pour changer la tristesse et la nuit des hommes en joie et en clarté, il fait retour au premier acte de la vie publique du Christ :

*Je prendrai
Ce ruisseau clair et frêle d'avril
Qui disparaît aux premiers froids
Qui disparaît tout l'hiver
Et coule alors paraît-il sur la table des Noces de Cana (2).*

Ailleurs, il regrette les temps idylliques où la bonté originelle des gens peuplait les trottoirs d'une "foule de petits Saint Martin" (3). Mais, en même temps, il est rempli d'espoir pour l'avenir, que l'amour illuminera, et il traduit cette vision dans un symbolisme révélateur de ce que nous disions plus haut :

*Voici
Qu'un CIEL PENCHE ses nuages
Sur ces chemins d'Italie
Pour amoureux sans bagages
(...)
Des CLOCHES sonnant la FETE
Des fêtes pour que l'on rie
Des rires que rien n'arrête
(...)*

(1) Je prendrai - Inédit.

(2) Ibid.

(3) Qu'avons-nous fait.

*Des amours en ROBE BLANCHE
Moitié fleur et moitié fruit
Que nous jaloussent les ANGES
(...)
Des promesses de SAINT JEAN
Des Saint Jean qui durent la vie (1).*

Le même processus se retrouve dans une oeuvre dont le rythme est totalement différent :

*En riant toute la terre se changera en baisers qui parleront d'espoir
Vois ce MIRACLE car c'est bien le dernier
Qui s'offre encore à nous sans avoir à l'appeler
Vois ce miracle qui devait arriver
C'est la première chance la seule de l'année (2).*

Il faut enfin rappeler que l'Amour étant la valeur sacrée par excellence, l'image du Ciel exprime le bonheur amoureux. On nous dira que ce symbolisme se retrouve chez tous les poètes ; il nous semble cependant prendre un relief particulier chez Brel : au moment de mourir, le "Colonel" a une vision analogue (3) à celles que nous rapportent les vies édifiantes de saints ; ce qu'il voit, ou croit voir (son amie), entraîne une attitude "religieuse", puisqu'il meurt de l'amour, par l'amour, en l'amour, et qu'il entre ainsi "dans le ciel" (4). Mais de même que, pour le chrétien, la vie éternelle est déjà commencée ici-bas, de même, pour le militaire, le paradis est une continuation de ce qu'il a vécu, c'est-à-dire : la femme. A l'époque,

(1) Voici - Nous avons fait ressortir à dessein les mots-clés.

(2) Au printemps.

(3) Nous disons bien "analogue", et non "semblable", pour marquer, une fois encore, le déplacement opéré à ce niveau.

(4) Le Colonel.

pour Brel, elle représente la "foi", le "bien", le "ciel" et c'est à elle qu'il adresse des "litanies" (1). L'attitude du Colonel est en parfaite harmonie avec le distique célèbre, dans la compréhension duquel nous pénétrons ainsi davantage :

*La lumière jaillira
Et portera ton nom (2).*

L'image de l'enfer - qui, dans la logique brélienne, ne fera son entrée réelle qu'avec les déceptions causées par l'amour -, est explicitement évoquée dans la "bourrée du célibataire", d'une façon qui rejoint et prolonge ce que nous venons de dire : car il ne s'agit pas, pour le jeune couple qui est au centre du récit, en mourant, de quitter la terre pour aller au ciel : celui-là est déjà présent par l'amour qui le comble ; il s'agit de porter le "ciel" jusque dans l'enfer, pour faire disparaître ce dernier :

*Et quitterons la terre
Les yeux pleins l'un de l'autre
Pour fleurir tout l'enfer
Du bonheur qui est nôtre (3).*

Pas plus que le ciel brélien, l'enfer n'est au-delà du temps et de l'espace. Il est cette partie du monde qui réjouit "Le Diable" (4), venu, précisément, "sur terre" (5), parce qu'elle croupit dans la bêtise, dans l'avarice et dans la malhonnêteté, trois maux sur lesquels nous allons revenir et que Brel ne cessera, tout au long de son oeuvre, de dénoncer de plus en plus violemment. Mais il croit encore que l'amour est capable de transformer le coeur des hommes et qu'il existe une rédemption du bien à l'intérieur même du mal. C'est l'objet de la chanson suivant immédiatement le discours du Diable :

(1) Litanies pour un retour.

(2) La lumière jaillira - Déjà cité, p. 134.

(3) La bourrée du célibataire - Déjà cité, p. 113.

(4) Le Diable.

(5) Ibid.

*Derrière les yeux plissés
Et les visages mous
Au-delà de ces mains
Ouvertes ou fermées
Qui se tendent en vain
Ou qui sont poing levé
Plus loin que les frontières
Qui sont de barbelés
Plus loin que la misère
(...)
Il nous faut regarder
Ce qu'il y a de beau (1).*

"LE DIABLE" est le moyen d'expression qu'emploie le jeune Bruxellois, pour dire déjà une vision du mal qui le dérange et deviendra plus tard insoutenable. Cette oeuvre nous paraît importante, puisqu'elle va nous permettre de déboucher sur un certain nombre de questions religieuses et de comprendre à quel point le SALUT, même s'il n'est pas formulé dans ce terme, est LA question brélienne par excellence. Quand ce salut venu de la terre (l'amour) s'effondrera, le "délivrez-nous du mal" - que Brel chante à sa manière : "Serait-il impossible de vivre debout ?" (2) - n'aura pour réponse que les accents des "désespérés" (3) ou, plus émouvants encore, dans un avant dernier disque, ceux d'un guetteur du désert à l'âme don Quichottesque, qui attend toujours cet "homme dans la cité" qu'il espérait en 1958 (4).

(1) Il nous faut regarder.

(2) Vivre debout.

(3) Les désespérés.

(4) Regarde bien petit.

Analysons les trois dénonciations opérées par bouche du Diable.

1) La_Bêtise.

Elle fascine et inquiète Brel, au point qu'il lui consacre une chanson dans laquelle, reprenant l'air de la Calomnie du Barbier de Séville, il en donne une définition peu commune :

*Mère des gens sans inquiétude
Mère de ceux que l'on dit forts
Mère des saintes habitudes
Princesse des gens sans remords
Salut à toi Dame Bêtise
Toi dont le règne est méconnu (1).*

Mais cette fausse endormie contient en elle un pouvoir explosif, car elle fleurit la vie :

*De basses révérences
De mesquines envies
De noble intolérance (2).*

Le premier couplet du "Diable" dénonce la sottise démoniaque des hommes, lorsqu'ils "s'amuseⁿt comme des fous" à faire oeuvre de mort et détruisent sans cesse, par leurs guerres, ce qu'ils ont eu tant de mal à bâtir :

*Il y a toujours un peu partout
Des feux illuminant la terre ça va*

(1) L'air de la Bêtise.

(2) Ibid.

Ce genre de brasier remplit le Diable de satisfaction :

*Ca fait des morts sans confession
Des confessions sans rémission ça va*

Une fois de plus, Brel utilise un langage religieux pour exprimer son indignation face à un "péché" que non seulement on n'a pas le temps d'avouer, à cause de la mort violente qui surprend, mais qui, même si on parvenait à le "confesser", serait impardonnable !

Dans ce distique on devine, sous jacente, une conception du sacrement où le rite, considéré comme un élément "magique", est devenu l'essentiel et où, par conséquent, la lettre a tué l'esprit. On pourrait traduire ainsi : "Si vous ne trouvez pas le moyen d'avouer vos fautes à un prêtre avant de mourir, vous ne pouvez qu'aller en enfer !". Il y a là, sans doute, un reflet de toute une éducation religieuse des collèges de l'époque (1) ; mais n'est-ce pas encore de cette façon que beaucoup, même parmi les croyants, envisagent la mise en oeuvre de la foi ?

L'aspect rituel du christianisme, en tout cas, agace Brel et il dénonce ailleurs cette pratique de la confession dans laquelle il voit, sinon une institution hypocrite, du moins un instrument au service de l'hypocrisie des chrétiens qui, selon lui, calment leur conscience à peu de frais :

*C'est trop facile d'entrer aux églises
De déverser toutes ses saletés
Face au curé qui dans la lumière grise
Ferme les yeux pour mieux nous pardonner (2).*

(1) Nous reviendrons sur cette question dans notre conclusion.

(2) Grand Jacques.

Dans son honnêteté, cependant, il ajoute aussitôt, avouant ainsi qu'il ne possède qu'une connaissance superficielle de ce dont il vient de parler :

*Tais-toi donc Grand Jacques
Que connais-tu du Bon Dieu
Un cantique une image
Tu n'en connais rien de mieux (1).*

Il faut également replacer nos citations dans le contexte de la chanson, qui est une dénonciation de l'hypocrisie, fille de la bêtise, telle que Brel l'a définie. En ce sens, nous rejoignons l'idée de "concept habillé", sur laquelle insiste Jean Clouzet (2). Mais il est symptomatique que ce soit le modèle religieux qui ait surgi le premier dans l'esprit du chanteur pour exprimer son indignation.

De plus, il nous fait un aveu précieux de son approche et de sa connaissance de Dieu : "un cantique, une image (...) rien de mieux". Pol Vandromme parle d'une "espèce de religiosité" (3). A nos yeux, il y a peut-être quelque chose de plus profond, car Brel semble très attiré, à l'époque, par les valeurs chrétiennes qu'il a rencontrées à la "Franche Cordée" (4). Sans vouloir anticiper, disons que l'idéal de fraternité, d'amour, de douceur ne nous paraît pas uniquement hérité de conceptions humaines ; nous nous efforcerons de le prouver dans notre synthèse, où nous ferons intervenir des témoignages inédits. En tout cas, le héros brélien éprouve le besoin de "confesser" les manques d'amour des autres comme les siens propres, dans une très belle chanson intitulée "Pardons" :

(1) Ibid.

(2) Jean Clouzet, Jacques Brel, 16e édition, Poésie et Chansons, Seghers, 1975, pp. 30-31.

(3) Pol Vandromme, Jacques Brel, l'exil du Far West, Labor, Bruxelles, 1977, p. 111.

(4) Mouvement fondé en 1940 par un militant chrétien, Monsieur Hector Bruyndonckx, et sur l'influence duquel nous reviendrons.

*Pardon pour ce visage qu'une larme a changé
Pardon pour ces maisons où quelqu'un nous attend
(...)
Pardon pour ces hameaux qui ne chantent jamais
Pardon pour les cités où nul ne se connaît
(...)
Pardon d'être de ceux qui se foutent de tout
Et de ne pas avoir chaque jour essayé*

Mais, s'il le fait en dehors de toute référence à la foi, son amour réel de la vie et d'autrui lui inspire cette profonde finale :

*Et puis pardon encore et puis pardon surtout
De ne jamais savoir qui doit nous pardonner*

Seize ans plus tard il emploiera, dans une interview, les mêmes termes : "Il s'agit de vivre sur la pointe des pieds, nous dérangeons à chaque mouvement, n'est-ce pas, alors il faut une infinie pudeur pour se faire pardonner le mouvement que l'on commet" (1).

Brel fut en effet extrêmement lucide sur ce que nous appellerons sa "vie spirituelle" (2) et, loin d'avoir battu son "mea culpa" sur la poitrine du voisin, il s'est toujours glissé à l'intérieur des chansons où il dénonçait une méchanceté, une laideur, comme s'il voulait par là exorciser la peur d'une vie qui, faite de repos, serait déjà morte à ses yeux :

*Penchant mon visage au-dessus de l'eau
Je vois mon image moi je vois l'idiot (3).*

(1) Radioscopie de Jacques Chancel avec Jacques Brel, 21.05.73, Archives I.N.A.

(2) Cf. lettre inédite, p. 382.

(3) Les pieds dans le ruisseau.

Et "l'air de la Bêtise" se termine ainsi :

*Salut à toi Dame Bêtise
Mais dis-le moi comment fais-tu
(...)
Pour qu'il puisse m'arriver
De croiser certains soirs
Ton regard familier
Au fond de mon miroir*

2) L'avarice.

Le second couplet du "Diable", sur lequel nous aurons moins à nous attarder, s'attaque à une autre forme de mal, qui "fait des morts d'inanition" :

*Rien ne se vend mais tout s'achète
L'honneur et même la sainteté ça va*

Tout geste d'amour doit être gratuit. L'avarice engendre, elle aussi, l'hypocrisie spirituelle, c'est pourquoi il faut également demander pardon :

*(...) pour tous ces mots que l'on dit mots d'amour
Et que nous employons en guise de monnaie (1).*

Quelle peut donc bien être cette "monnaie" par laquelle on s'efforce d'acheter "même la sainteté" ? Celle que représentent, précisément, tous les gestes rituels (y compris la confession), lorsqu'ils sont utilisés pour marchander l'infini. Brel dressera plus tard une satire féroce de ce genre de supputation, lorsqu'il peindra l'acharnement indigne que met la dame d'oeuvres à "ne pas se laisser voler ses pauvresses" (2), ou ces

(1) Pardons.

(2) Les dames patronnesses.

fausses dévotes qui "confondent l'amour et l'eau bénite" (1), sans oublier l'aïeule qui va "s'assurer sur la mort", à l'aide d'"un petit coup de presbytère" et d'"un petit coup de remords" (2).

On pourrait continuer sur la lancée brélienne et, n'envisageant que l'aspect positif de sa dénonciation, rappeler qu'à une certaine époque on "vendait" des indulgences, qu'actuellement encore on risque, dans une théologie mal comprise, de se braquer sur la notion des "mérites - par-lesquels-on-gagne-son-ciel", oubliant que le paradis chrétien, avant d'être objet de marchandage, est objet d'amour, que l'amour se donne gratuitement et que tous les efforts du croyant n'ont d'autre but que de se préparer à la rencontre lumineuse d'un Visage, comme une épouse qui se prépare pour celui qu'elle aime et qui vient (3).

Dans une transposition des Béatitudes, Brel dit admirablement :

*Heureux qui sanglote de joie
Pour s'être enfin DONNE D'AMOUR* (4).

3) La malhonnêteté _ (ou l'injustice)

Le dernier couplet dénonce un mal engendré par la perte de l'idéal, du sens des valeurs, et qui "fait rire les mal-

(1) Les bigotes.

(2) Grand-mère.

(3) Cf. Saint Jean, Apocalypse 21 (1 sq), T.O.B., Le Cerf, 1972, p. 807.

(4) Heureux.

honnêtes gens" :

*On traite les braves de fous
Et les poètes de nigauds
Mais dans les journaux de partout
Tous les salauds ont leur photo*

Les hommes ont à ce point oublié tout ce qu'il y a de bon en eux et dans les autres, que "leurs yeux sont devenu gris" et qu'ils commettent des injustices folles pour étouffer la vérité, comme s'ils s'amusaient à promouvoir le mal. Brel développe cette idée dans une allégorie, où l'on voit un roi faire pendre son "fou" trop lucide et décorer un comte malhonnête après avoir, lui aussi, "ri" durant "tout un jour" (1).

Nous disions que le "salut" était LA question brélienne par excellence (2). Elle se pose ici. En effet, face à un tel manque d'amour, comment l'homme n'éprouverait-il pas le besoin de respirer à une certaine hauteur ? A cette époque, on peut percevoir trois essais d'ouverture dans les chansons de Brel : un salut "religieux", auquel, d'ailleurs, il ne parvient pas à croire ; un salut modelé sur un idéal de fraternité humaine, où l'on discerne une sorte de douceur évangélique qu'il abandonnera plus tard ; le salut par excellence, enfin, l'amour (3).

A) LE SALUT RELIGIEUX.

On pourrait le qualifier, pour la période que nous étudions, de tentation brélienne. Le tout premier disque de Brel, un "78 tours", contient une valse musette intitulée "La

(1) Le fou du roi.

(2) Cf. p. 282.

(3) ... sur lequel nous reviendrons très brièvement, puisqu'il a fait l'objet de notre étude précédente.

foire" (1). Nous en extrayons quelques lignes, qui nous présentent l'aspect idéaliste du jeune poète et dans lesquelles on peut déceler une certaine recherche, un certain besoin de transcender la vie quotidienne et banale :

*Et lorsqu'on n'a plus de sous
Pour se faire tourner la tête
Sur les manèges aux chevaux roux
Au son d'une musique bête
On rentre chez soi lentement
Et tout en regardant les cieux
On se demande simplement
S'il n'existe rien de mieux*

A la même époque, Brel exprime son attente à travers l'image d'une jeune fille, dansant et chantant pour réveiller le coeur des hommes "assoupis". Que symbolise cette apparition fugitive, venue on ne sait d'où ? Le chanteur donne plusieurs clés d'interprétation et, dans ce mélange de sacré et de profane, on ne peut nier l'attirance qu'il éprouve pour l'idéal chrétien :

*Ainsi certains jours paraît
Une flamme à nos yeux
A l'église où j'allais
On l'appelait le Bon Dieu
L'amoureux l'appelle l'amour
Le mendiant la charité
Le soleil l'appelle le jour
Et le brave homme la bonté (2)*

"A l'église où j'allais", dit-il. Brel, qui avait fait toutes ses études dans des collèges catholiques, ne pratiquait plus. Un de ses amis se souvient "qu'il n'allait pas à la messe le dimanche mais qu'il lui arrivait d'y aller en semaine,

(1) Valse que l'on a complètement oubliée, puisqu'enregistrée à Bruxelles le 17 février 1958, elle n'a jamais été "présentée" en France et qu'en Belgique même elle est devenue pratiquement introuvable.

(2) Sur la Place. Déjà cité en partie, p. 263.

parce qu'il trouvait que "c'était tellement triste le curé tout seul dans son église" (1). Cette réaction reflète parfaitement le coeur tendre de Brel, qui ne put jamais supporter la peine des autres sans mettre à leur service toutes les ressources de sa générosité. On le reconnaît sans difficulté dans ceux qu'il dépeint ainsi :

*Y en a qui ont le coeur si tendre
Qu'y reposent les mésanges
Y en a qui ont le coeur trop tendre
Moitié homme et moitié ange (2).*

La suite du couplet rejoint et précise l'image de cette "flamme" qui paraît "à nos yeux", dont il nous parlait précédemment :

*Y en a qui ont le coeur si vaste
Qu'ils sont toujours en voyage
Y en a qui ont le coeur trop vaste
Pour se priver de mirages
Z'ont plein de fleurs dans les yeux
Les yeux à fleur de peur
De peur de manquer l'heure
Qui conduit à Paris (3).*

Comment mieux dire l'immense attente brélienne et la faim de voyage et d'espace intérieurs, dont Paris n'est qu'un substitut nécessaire aux besoins du film dans lequel s'insère la chanson ? (4).

(1) Témoignage de Monsieur Zwick rapporté par Pierre Barlatier dans : Jacques Brel, Solar, 1978, p. 18.

(2) Les coeurs tendres.

(3) Ibid.

(4) Il s'agit du film : "Un idiot à Paris".

Il faut un courage surhumain pour entreprendre la quête intérieure, qu'elle s'appelle "Le Bon Dieu, ... l'amour..., la charité ..., le jour" ou "la bonté". Il est plus facile à l'homme de faire le sourd et l'aveugle :

*Mais nous ne voulons jamais
Laisser luire sa lueur
Nous nous bouchons les oreilles
Et nous nous voilons les yeux
Nous n'aimons point les réveils
De notre coeur déjà vieux (1).*

Cette sorte de "grâce" ne reviendra pas. Elle "s'en est allée", en laissant les humains dans la nuit de leur assoupissement :

*Et comme le chien hurlant la mort
Pleurent les hommes leur destinée (2).*

Un poème récité semble montrer que Brel, comme chaque homme à un moment donné de son histoire personnelle, s'est posé la question de l'existence de Dieu. Nous ne prétendons pas qu'il l'ait fait avec une angoisse pascalienne, mais nous ne pouvons nier que le chanteur ait été touché par ce problème. Même si, plus tard, il déclare avec son bon sourire : "Dieu, ce sont les hommes, et un jour ils sauront" (3), ici il nous interroge :

*Dites, dites, si c'était vrai ?
S'il était vraiment né à Bethléem
Dans une étable ?
(...)
Si c'était vrai ce qu'ils ont écrit
Luc, Mathieu et les deux autres ? (4).*

(1) Sur la Place.

(2) Ibid.

(3) Archives de l'O.R.T.F. (rapporté dans la soirée d'hommage à la mémoire de Brel - Ant. 2 - 23 octobre 1978).

(4) Si c'était vrai. Ce poème est exceptionnellement ponctué.

Mêlé à ce premier genre de questions on en trouve un autre, pour lequel Brel emploie un langage beaucoup plus familier, celui par exemple qui concerne les miracles. Un magicien de la Télévision, dont l'émission a fait fureur, nous dirait : "Il y a un truc" (1)

*Si c'était vrai le coup des noces de Cana
Et le coup de Lazare ? (2).*

Cependant, à aucun moment n'est soulevée la question du miracle essentiel sans lequel la "foi est vaine" (3), celui du Christ mort et ressuscité (4).

On repère enfin un dernier type d'interrogation, qui reflète un aspect essentiel de l'âme brélienne, l'Enfance, avec ses émerveillements, sa vision poétique du monde, celle pour laquelle un détail - le mouton qui dort dans sa caisse par exemple (5) - est plus important que les problèmes les plus sérieux des grandes personnes. Il y a du Petit Prince dans Jacques Brel, quand il s'arrête à un récit beaucoup plus symbolique qu'historique, mais qui permet à son imagination de s'évader "fort loin" :

*Si les rois mages étaient venus de loin
De fort loin
Pour lui porter l'or, la myrrhe, l'encens
Si c'était vrai ? (6).*

-
- (1) Il s'agit de l'émission de Majax : "Il y a un truc", qui a mobilisé chaque soir pendant des mois, une foule de télé-spectateurs devant leur petit écran.
- (2) Si c'était vrai.
- (3) Saint Paul, 1er épître aux Corinthiens, 15(17), Bible de Jérusalem, Cerf, 1956, p. 1524.
- (4) Notre : "cependant" n'exprime pas un jugement de valeur mais un jugement de fait, une constatation par laquelle nous nous efforçons de montrer que ce n'est pas tant l'existence de Jésus-Christ qui semble préoccuper Brel que celle d'un certain idéal - rendu possible à travers elle - où les gens "s'aimeront par dessus les hommes", comme il le chante dans "Heureux".

- (5) Cf. Le Petit Prince.

C'est également par le biais de l'enfance et d'une image familiale, le mot "Père" entraînant tout naturellement chez lui celui de "Mère", qu'il reprend la question soulevée dans "La Foire" :

*Si c'était vrai ce qu'ils racontent
Les petits enfants le soir avant d'aller dormir ?
Vous savez bien, quand ils disent "Notre Père"
Quand ils disent "Notre Mère" (1).*

La chute du poème était notre hypothèse : le salut religieux fut une question pour Brel à un moment donné de sa vie ; on ne peut parler de cette manière de choses que l'on n'a pas éprouvées soi-même. Mais ce salut n'a pas la lumière d'une évidence et, à regret, le poète va chercher désormais ailleurs une possibilité de voir "s'il n'existe rien de mieux" qu'une existence à ras de terre :

*Si c'était vrai tout cela je dirais oui
Oh sûrement je dirais oui !
Parce que c'est tellement beau tout cela
Quand on croit... que c'est vrai (2).*

Parti de cet aveu poignant, Brel aura le même type de réaction qu'en face de l'amour qui ne tint pas ses promesses, quoique d'une façon beaucoup plus atténuée, puisqu'il ne semble pas avoir accordé au salut religieux la même importance qu'au salut par l'amour de la femme. Cela se terminera en 1978, par une oeuvre extrêmement pudique et passée pratiquement inaperçue :

*Toi, toi si t'étais le Bon Dieu
Tu ne serais pas économe de ciel bleu (...)
Mais tu n'es pas le Bon Dieu
Toi tu es beaucoup mieux
Tu es un homme (3).*

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Le Bon Dieu.

Entre temps, Brel aura fait la découverte de l'échec, de la déception, du mal qui peut exister sur terre, et donc celle du silence de Dieu, à travers l'opacité de la souffrance qui brise l'espoir. Et nous comprendrons qu'il est demeuré fidèle, malgré les apparences, à ce royaume intérieur des départ, où le salut venu de l'homme va progressivement remplacer le salut venu de Dieu.

B) LE SALUT DANS LA FRATERNITE HUMAINE.

"L'homme est celui qui porte en soi plus grand que lui" (1). L'acte de foi de Saint Exupéry est également celui de Brel, et la seconde ouverture que nous décelons dans les chansons de cette époque s'apparente parfois de très près à la mystique humaniste de l'auteur de "Citadelle". Il n'est pas jusqu'à "L'homme dans la Cité" qui ne soit une sorte de reflet du Seigneur Berbère, fondant son empire sur les valeurs inhérentes à la nature humaine.

Il est frappant de constater à quel point le salut "par l'homme" est calqué sur l'archétype religieux, même si, comme c'est probable, notre auteur n'en est pas absolument conscient. En effet, tel un prophète moderne, Brel proclame une bonne nouvelle à l'intérieur de laquelle l'attente humaine doit être comblée. Il chante sa foi et son espérance en l'amour universel et attend une sorte de Messie.

"Si j'ai perdu le bénéfice de l'explication religieuse", écrivait Saint Exupéry, "il faut au moins que j'en transpose les valeurs, car elles sont nécessaires et fertiles" (2)

(1) Saint Exupéry, Citadelle, 197e édition, Gallimard, 1948, p. 194.

(2) Carnets, Gallimard, 1953, p. 40.

a) La Bonne Nouvelle.

"Réveillez-vous !" clamaient les prophètes. "J'en appelle", chante Jacques Brel, qui veut réveiller les gens "assoupis" (1) pour leur annoncer cette chose incroyable : le salut est en eux.

*J'en appelle aux amours que chantent les rivières
(...)
A la fraîcheur certaine d'un vieux puits de désert
A l'étoile qu'espère le vieil homme qui se perd
Pour que monte de nous et plus fort qu'un désir
Le désir incroyable de se vouloir construire (2).*

Nous pouvons supposer que l'image de l'étoile et celle du vieux puits de désert ne sont pas sans racines expériennes pour Brel, qui avait monté "Le Petit Prince" à la "Franche Comté". Quoiqu'il en soit, il entreprend une démarche analogue à celle de l'enfant aux cheveux d'or, qui cherchait des amis dans toutes les planètes qu'il visitait, pour leur apprendre que nous mourons de soif auprès des sources et qu'il suffit d'ouvrir les yeux du coeur pour humaniser le désert dans lequel nous vivons. Car cette bonté, que nous avons "enfouie dix pieds sous terre", et cet amour, que nous avons "vendu pour faire la guerre" (3), représentent des valeurs qui ne sont pas mortes, mais seulement endormies. "Tu entends", disait le Petit Prince, "nous réveillons ce puits et il chante" (4). Et Brel affirme :

(1) Sur la Place.

(2) J'en appelle. Nous soulignons à dessein les mots clés.

(3) Qu'avons-nous fait.

(4) Saint Exupéry, Le Petit Prince, Gallimard, 1946, p. 80.

*Mais nous retrouverons bonnes gens croyez-moi
Toutes ces joies profondes
On les retrouverait au fond de soi
Que ça ne m'étonnerait guère
On les retrouverait sous la poussière
Que ça ne m'étonnerait pas (1).*

b) Les vertus théologiques.

"Il n'est pas indifférent", écrit pertinemment Luc Estang, que l'homme "soit fondé dans l'Eternel ou qu'il tâche de fonder en soi l'éternité dont il a le goût (...) N'empêche que l'humanisme théiste et l'humanisme athée répondent à un même appel, où que s'en situe l'origine. Théologiques d'un côté, naturelles de l'autre, les trois vertus de foi, d'espérance et de charité (celle-ci profanât-elle son nom) les animent" (2).

Ces vertus sont inséparables. En effet, pour aimer vraiment, il faut avoir foi en l'objet d'amour et espérer, à partir de lui, de nouvelles découvertes :

*S'il te faut l'aurore pour croire au lendemain
Et des lendemains pour pouvoir espérer
Retrouver l'espoir qui t'a glissé des mains
Retrouver la main que ta main a quittée
Alors
(...)
Tu n'as rien compris (3).*

(1) Qu'avons-nous fait.

(2) Luc Estang, Saint Exupéry, Collection "Ecrivains de toujours", Seuil, 1978, pp. 91-92.

(3) S'il te faut.

Brel insiste sur les méfaits de la foi sans amour, qui engendre fanatisme ou violence et fait retomber l'homme sous la domination de la Bêtise, mère "de noble intolérance" (1) :

*Mon ami qui crois que tout doit changer
Te crois-tu le droit de t'en aller tuer les Bourgeois
Si tu crois encore qu'il nous faut descendre
Dans le creux des rues pour monter au pouvoir
Si tu crois encore au rêve du Grand Soir
Et que nos ennemis il faut aller les pendre
Dis-le toi désormais
Même s'il est sincère
Aucun rêve jamais
Ne mérite une guerre (2).*

Nous avons cité ce long extrait, parce qu'il comporte un triple intérêt par rapport à notre recherche.

1°) Il nous prouve que, tout jeune, Brel a déjà horreur de la violence en général et de la guerre en particulier. Le changement qu'il espère ne passe pas par cette forme d'action. Sans doute connaît-il les réflexions de l'auteur de "Pilote de guerre" : "L'aventure repose sur la richesse des liens qu'elle établit, des problèmes qu'elle pose, des créations qu'elle provoque (...) La guerre n'est pas une aventure. La guerre est une maladie. Comme le typhus" (3).

2°) Il semble démontrer encore que "l'aventure" brélienne ne se situe pas davantage au niveau de l'engagement politique. Si Brel fut toute sa vie profondément heurté par l'injustice, il n'a apparemment jamais envisagé qu'elle puisse être réduite par une action de ce genre ; et s'il a consacré une de ses dernières oeuvres à Jaurès (4), nous pouvons penser que ce

(1) L'air de la bêtise.

(2) La Bastille.

(3) Saint Exupéry, Pilote de guerre, Gallimard, 1942, p. 76.

(4) Jaurès.

fut parce que, attiré par une certaine générosité sociale au sens le plus large et le plus idéaliste du terme, la figure attachante de ce pacifiste lui servit de support pour dire ses propres sentiments face à la misère humaine.

3°) Il permet enfin de comprendre ce que nous voulions signifier, lorsque nous écrivions que l'idéal brélien de fraternité humaine semblait modelé sur une sorte de douceur évangélique. Il y a, en effet, dans l'Evangile, une béatitude pour ceux qui sont assoiffés de justice et pour ceux qui deviennent des artisans de paix (1). Brel va jusqu'à oser dire qu'il faut vivre :

*En se désirant faible et plutôt qu'orgueilleux
En se désirant lâche plutôt que monstrueux (2).*

Cette attitude est aux antipodes de la facilité. Elle suppose même une certaine violence, que l'homme exerce sur lui-même :

*L'avenir ne veut ni feu ni sang ni guerre
Ne sois pas de ceux-là qui vont nous les donner
L'avenir dépend des révolutionnaires
Mais se moque bien des petits révoltés (3).*

Il s'agit, bien évidemment, de la révolution du coeur :

*On a détruit la Bastille
Quand il fallait nous aimer (4).*

L'idéal d'amour n'est pas une utopie aux yeux de Brel et son espérance éclate dans une sorte d'hymne à la joie, où la

(1) Cf. Evangile selon Saint Mathieu, 5 (6 et 9), T.O.B., Le Cerf, 1972, p. 53.

(2) J'en appelle.

(3) La Bastille.

(4) Ibid.

fraternité joue en quelque sorte le rôle de la grâce en théologie et s'avère capable de changer la haine en amour, abolissant ainsi la solitude humaine :

*Voici
Ces fleurs poussant en pagaille
Entre nous et l'ennemi
Pour empêcher la bataille
(...)
Qu'au carrefour des amitiés
La douleur s'évanouit
Broyée par nos mains serrées (1).*

Il est enfin intéressant de noter que si, dans les périodes suivantes, Brel a considéré l'Eglise et ses ministres beaucoup plus comme une force de mort que comme un pouvoir de vie, dans "Voici", il associe à son espérance le travail de ceux que l'on appelait alors les "prêtres ouvriers" :

*En nos faubourgs délavés
Des prêtres en litanies
Sont devenus ouvriers (2).*

c) Le Messie.

"L'homme dans la Cité" : le titre de cette oeuvre "messianique" nous rappelle déjà "Citadelle", et il est vrai que, dans un cas comme dans l'autre, nous sommes en présence d'un Chef - survenu ici, attendu là - qui va construire son empire sur les valeurs humaines. Support symbolique de l'être nouveau, il introduit ses sujets dans la religion de l'Homme. "Car je suis celui qui bâtit l'urne autour du parfum pour qu'il demeure" (3) :

(1) Voici.

(2) Ibid.

(3) Saint Exupéry, Citadelle, 197e édition, Gallimard, 1948, p. 24.

*Pourvu que nous vienne un homme
Aux portes de la Cité
Que l'amour soit son royaume
Et l'espoir son invité (1).*

"Il m'est apparu, disait encore le Grand Caïd, que l'homme était tout semblable à la citadelle. Il renverse les murs pour s'assurer la liberté : mais il n'est plus que forteresse démantelée" (2). Conscient de cette vérité, le jeune Brel intensifie son espoir :

*Pourvu que nous vienne un homme
Aux portes de la cité
Avant que les autres hommes
Qui vivent dans la cité
Humiliés d'espoirs meurtris
Et lourds de leurs colères froides
Ne dressent au creux des nuits
De nouvelles barricades (3).*

L'Homme brélien est cependant plus nuancé que l'Homme exupérien. Cela nous paraît provenir non seulement du fait que l'influence du Petit Prince tempère, chez lui, l'intransigeance du Grand Caïd (encore que les deux ne s'excluent pas) :

*Et que les rires d'enfants
Qui lui tintent dans la tête
L'éclaboussent de reflets de fête (4).*

mais aussi de ce qu'une fois de plus, le jeune chanteur utilise des comparaisons où l'image de la personnalité humaine de Jésus n'est pas absente :

(1) L'homme dans la Cité.

(2) Saint Exupéry, Citadelle, op. cit., p. 25.

(3) L'homme dans la Cité.

(4) Ibid.

*Pourvu que nous vienne un homme (...)
Et qui ne soit pas un baume
Mais une force une clarté
Et que sa colère soit juste
Jeune et belle comme l'orage
Qu'il ne soit jamais ni vieux ni sage
Et qu'il rechasse du temple
L'écrivain sans opinion
Marchand de rien marchand d'émotions (1).*

On ne peut non plus s'empêcher de respirer un certain parfum évangélique dans la strophe suivante (2) :

*Que son regard soit un psaume
Fait de soleils éclatés
Qu'il ne s'agenouille pas
Devant tout l'or d'un seigneur
Mais parfois pour cueillir une fleur
Et qu'il chasse de la main
A jamais et pour toujours
Les solutions qui seraient sans amour*

Brel n'en finira plus, désormais, de scruter l'horizon pour guetter ce qui lui rendra le Royaume de l'Enfance et de l'innocence. Dix ans plus tard, il reprendra la même image symbolique :

*Regarde bien petit regarde bien
Sur la plaine là-bas
A hauteur des roseaux
Entre ciel et moulin
Y a un homme qui vient
Que je ne connais pas (3).*

-
- (1) Ibid. Nous nous devons de citer de larges extraits de cette oeuvre importante.
- (2) Pour dissiper toute équivoque, répétons que nous ne prétendons pas annexer Brel à une foi religieuse quelconque : mais, frappée par le fait que l'idéalisme chrétien semble avoir influencé l'expression et la vision brélienne de certaines oeuvres de la "période rose", nous nous permettons de le signaler.
- (3) Regarde bien petit.

Entre temps, tous ses héros incarneront l'Attente.
Par l'intermédiaire de "Zangra", de Grand-père, de l'amoureux
de "Madeleine" et de tant d'autres (1), ils espèreront la
gloire, l'aventure ou la tendresse, substitués d'une Quête in-
finiment plus profonde représentée par le mythe de la Toison
d'Or :

*Vous les vrais Charlemagne vous les faux Charles Quint
En cherchant la puissance vous ne cherchâtes rien
Que les reflets de la Toison d'Or*

*Et vous preux chevaliers assoiffés de grandeurs (...)
Cherchant la victoire vous ne cherchâtes rien
Que le panache de la Toison d'Or*

*Discoureurs de L'amour pour des cieux andalous
En écoutant vos muses n'avez rien chanté d'autre
Que le vieux rêve de la Toison d'Or (2).*

Brel termine ce long poème inédit sur une clé de lec-
ture à laquelle on n'a guère, jusqu'ici, prêté attention ; on
y retrouve l'attitude de "l'Homme dans la Cité" chassant les
"Vendeurs du Temple" :

*Et vous gens de jadis d'aujourd'hui de demain
Vous balayeurs d'idoles de dieux de malins
Cherchant la vérité vous ne recherchez rien
Que la clarté de la Toison d'Or (3).*

Plus tard, ironisant sur son passé d'idéaliste (mais
tout le monde sait que l'ironie n'est que la politesse du dés-
espoir), Brel reconnaîtra que, même si la réalité a sapé ses
rêves les plus purs, la nostalgie de son Désir ne cesse de le
tourmenter :

(1) Cf. Zangra - Grand'mère - Madeleine.

(2) La Toison d'Or - Complainte pour la pièce de Corneille "la
Toison d'Or". Inédit. Nous soulignons les mots clés.

(3) Ibid.

*Même si toujours trop bonne pomme
Je m'crève le coeur et l'pur esprit
A vouloir consoler les hommes
Je sais quand même que chaque nuit
J'entendrai dans mon paradis
Les Anges les Saints et Lucifer
Me chanter ma chanson d'naguère
Celle du temps où j'm'app'lais Jacky*

*Etre une heure une heure seulement
Etre une heure une heure quelquefois
Etre une heure rien qu'une heure durant
Beau beau et con à la fois ! (1).*

"En attendant ce jour, disait Zangra, je m'ennuie quelquefois" (2). Heureux ennui, qui empêche l'homme de vieillir dans de fausses certitudes et de ne plus rien espérer ! Le Grand Caïd trouvait infiniment triste cette immobilité de l'âme : "Vois, dit mon père. Il ne peut même plus bâiller. Il a renoncé jusqu'à l'ennui qui est attente des hommes" (3).

C) LE SALUT PAR L'AMOUR DE LA FEMME.

Nous avons suffisamment développé ce thème pour ne pas y revenir. Néanmoins, il serait bon d'opérer, chacun à notre niveau, une relecture des textes d'amour bréliens à la lumière de ce que nous venons de préciser. Tous portent la même espérance :

*La lumière jaillira
Qu'éternel voyageur
Mon coeur en vain chercha
Et qui était en mon coeur*

(1) Jacky.

(2) Zangra.

(3) Saint Exupéry, Citadelle, 197e édition, Gallimard, 1948, p. 105.

*La lumière jaillira
Reculant l'horizon
La lumière jaillira
Et portera ton nom (1).*

Un jour, l'amour humain ne sera plus, pour le héros brélien, qu'un "collier" pour tromper l'"ennui" (2) et qu'une recherche décevante :

*De paysages en paysages
Et de visages en visages* (3).

"Autre chose, disait de façon similaire le Grand Caïd, est de réussir l'ascension de la montagne ou, porté en litière, de rechercher de paysage en paysage la perfection. Car à peine as-tu mesuré les contours de la plaine bleue que tu y trouves déjà l'ennui et pries tes guides de te porter ailleurs (...). Je me suis hâté parmi les femmes comme dans un voyage sans but. J'ai peiné auprès d'elles (...) à la recherche de l'oasis qui n'est point de l'amour mais au-delà" (4).

*Pourtant les hôtessees sont douces
Aux auberges bordées de neige
Pourquoi faut-il que les hommes s'ennuient ?* (5).

(1) La lumière jaillira. Déjà cité, p. 134.

(2) On n'oublie rien.

(3) Ibid.

(4) Saint Exupéry, Citadelle, op. cit., pp. 487 et 489.

(5) Brel : Pourquoi faut-il que les hommes s'ennuient. Inédit.

Nous mettons à part la joyeuse fantaisie de "Saint Pierre", dans laquelle le "bon saint", amoureux fou d'une étoile, effeuille "l'aile des anges" pour voir si elle pense à lui : le vocabulaire religieux devient un accessoire au service de la description d'une passion de "collégien". Toute une imagerie, parente des délicieux dessins de Peynet, défile devant nous, et l'on voit ainsi le "Bon Dieu" aider le malheureux saint à la longue barbe et à l'auréole défraîchie qui, au retour de son long voyage dans la voie lactée, avait trouvé :

*Ses copains auréolés
Qui criaient qui pleuraient
Tout en se moquant de lui :
Effeuillons l'aile d'un ange
(...)
Pour voir si elle t'aimera (1).*

Dieu transformera les anges peu charitables et "déplumés" par les amours du bon Saint Pierre en "démons de l'enfer" :

*Ceux qui crient ceux qui pleurent
Dans un coin de votre esprit*

Brel s'amuse comme un petit fou et l'on retrouve, dans cette comédie en miniature, la verve et l'entrain de "Il peut pleuvoir".

(1) Saint Pierre.

DEUXIEME PERIODE

1959-1967

LA CHUTE D'ICARE

*"Il est brisé le cri
Des heures et des oiseaux
Des enfants à cerceaux
Et du noir et du gris..."*

Cette longue période, qui s'ouvre et se termine par deux oeuvres aux titres significatifs : "Seul" (1959), "Les désespérés" (1966), est une époque de mutation brutale pour le héros brélien. En effet, la chute de l'idéal amoureux va de pair avec la découverte de la mort et la perte de l'espérance dans ce que nous avons appelé "le Salut".

"Nous ne demandons pas à être éternels, écrivait Saint Exupéry, mais à ne pas voir les actes et les choses tout à coup perdre leur sens. Le vide qui nous entoure se montre alors" (1). C'est précisément ce que semble éprouver Brel :

*Pourquoi l'heure que voilà
Où finit notre enfance
Où finit notre chance
Où notre train s'en va . (2).*

La chute d'Icare a commencé. Quelque chose semble mal fonctionner dans la machine humaine. L'homme voit son élan brisé par des forces qui le dépassent. Il se "retrouve seul" (3), "chassé du Paradis" (4).

"Pourquoi ? (...) Moi aussi, je vous interrogerai" osait dire à Dieu un héros de Claudel (5). Désormais, beaucoup de "pourquoi", explicites ou implicites, vont jalonner les chansons de Brel. Mais, contrairement à Mesa, il ne trouve aucune réponse satisfaisante.

(1) Saint Exupéry, Vol de Nuit, Gallimard, 1931, p. 149.

(2) La Colombe.

(3) Seul.

(4) Les prénoms de Paris.

(5) Claudel, Partage de midi, Acte III, Cantique de Mesa, Livre de Poche n° 1508, 1965, pp. 158 et 159.

L'amour n'est qu'un mirage :

*Voilà que l'on se cache
Dans chaque amour naissant
Qui nous dit après l'autre
Je suis la certitude (1).*

L'Eglise apparaît de plus en plus comme une force de mort ayant desséché les valeurs du christianisme :

*Avant eux il n'y avait pas de problème
Quand poussaient les bananes même pendant le Carême
Mais ils sont arrivés bardés d'intolérances (2).*

Et, surtout, l'homme ne peut trouver en lui de quoi bâtir une Citadelle libre et heureuse. Il porte en sa nature une impuissance, une sorte de faiblesse, de tare originelle :

*Voilà qu'on s'agenouille
D'être à moitié tombé
Sous l'incroyable poids
De nos croix illusoires (3).*

Il découvre que le mal n'est pas seulement dans les institutions, qu'elles soient politiques, morales ou religieuses, mais en lui. D'où ce constat d'échec :

*Il est trop tard
(...)
On ne peut plus gagner
A tous ces rendez-vous
Que nous avons manqués (4).*

"Je ne serai pas héros", dit amèrement un personnage brélien (5). Et Brel a peur de vivre, malgré lui :

(1) Vivre debout.

(2) Les singes.

(3) Vivre debout.

(4) Ibid.

(5) Zangra.

*Le coeur au repos
Les yeux bien sur terre (1).*

"Je sais qu'il n'y a plus d'un côté les bons et de l'autre les méchants" confie-t-il à Jean Clouzet (2), ce qui sous-entend que chacun de nous porte en lui-même le ciel et l'enfer. Quand on rêve d'une sorte d'état paradisiaque, disons-le, d'une nature sans péché originel, et qu'on a perdu de vue le sens du Salut, on est irrémédiablement voué à la solitude intérieure. Brel a très bien défini cet état :

"Je ne suis pas du tout solitaire. Mais je me sens parfaitement seul. Oui, personne ne répondra jamais à mes questions. Je crois que pour avoir une réponse à ces questions et ne pas être seul, il faut être ou marxiste ou croyant. Ne pas être seul, c'est s'en remettre à l'autorité de quelque chose. Un communiste s'en remet au marxisme et un croyant s'en remet à Dieu" (3).

"J'ai vécu, disait Mésa, dans une telle solitude entre
les hommes !

(...)

Je suis parti, il me faut revenir à la même place.
Tout a été en vain. Il n'y a rien de fait. J'avais en

La force d'un grand espoir ! Il n'est plus. J'ai été
trouvé manquant. J'ai perdu mon
sens et mon propos (4).

Seulement Mésa "s'en remet à Dieu", pour reprendre les mots de Brel, ce qui brise sa solitude. L'amour trahi devient pour lui chemin vers la source de l'Amour et vers "la transfiguration de Midi" (5). "Grand Jacques", peut-être parce que

(1) Les Bourgeois.

(2) Jean Clouzet, Jacques Brel, 16e édition, Poésie et Chansons, Seghers, 1975, p. 49.

(3) Rapporté dans : "Brel", de Martin Monestier, Tchou, 1978, p. 89.

(4) Claudel, Partage de Midi, Acte I, op. cit., pp. 55 et 56.

(5) Ibid., Acte III, p. 183.

"c'est trop facile" (1) à ses yeux, n'emprunte pas cette route :

*Voilà qu'on s'agenouille
Alors que notre espoir
Se réduit à prier (2).*

Beaucoup plus tard, en 1973, il tiendra ces propos : "Les gens finissent par se faire absorber par une femme et par deux maîtresses (...), à croire à l'immortalité de l'âme, et je ne veux pas faire cela, je préfère continuer à être en marche" (3). Or sa seule manière de "vivre debout" consiste à faire partager à un public de plus en plus attentif ce qu'il ressent : "Si j'ai décidé d'aller sur scène, c'est parce que j'en avais tellement assez d'être seul ! C'est un peu ma "grand-messe" à moi" (4).

Sorte d'"officiant qui a pour chapelle un music hall" (ainsi le définissait-on après sa grande Première à l'Olympia, en 1964) (5), Brel va désormais utiliser la scène comme catharsis. Dénonçant, dans un style de plus en plus incisif, les institutions "bourgeoises" (famille-école-armée-religion), il s'oblige à une sorte d'ascèse épuisante - ne se produira-t-il pas jusqu'à trois cent soixante dix fois par an ! - qui lui donne le sentiment exaltant de s'être dépassé, d'avoir vaincu l'asphyxie spirituelle, de ne pas devenir semblable au héros recroquevillé qu'il dénonce :

(1) Grand Jacques.

(2) Vivre debout.

(3) Radioscopie de Jacques Chancel avec Jacques Brel, 21.05.73, Archives I.N.A.

(4) Rapporté dans : Brel, de Martin Monestier, op. cit., p. 89.

(5) Paris jour, Article signé Jacques Chancel, reproduit au verso du disque Barclay 80 243.

*Qui fait ses p'tites affaires
Avec son p'tit chapeau
Avec son p'tit manteau
Avec sa p'tite auto
Qui aimerait bien avoir l'air
Mais qu'a pas l'air du tout (1).*

A Jean Clouzet, qui lui faisait remarquer qu'il n'arriverait jamais à abandonner la scène, Brel avait alors vivement répondu : "Je vous jure que j'arrêterai le jour où je l'aurai décidé (...) ; l'acte de chanter ne me manquera absolument pas. Ce que je risque de regretter, par contre, c'est le mouvement que cela apporte dans ma vie" (2). Il tiendra parole. A la fin de l'époque dont nous parlons, en 1966, au sommet de la réussite, à la stupéfaction générale, il a le courage et l'élégance d'abandonner définitivement le tour de chant (3) : "Les animaux sentent l'orage, les hommes aussi. J'allais devenir un industriel du show-business. Je suis redevenu nomade" (4) ... "L'homme libre est nomade. Alors je choisis la liberté avant qu'il ne soit trop tard" (5). Il ne veut pas rejoindre le troupeau des singes civilisés qu'il avait attaqués :

*Avant eux avant les culs pelés
La fleur l'oiseau et nous étions en liberté
Mais ils sont arrivés et la fleur est en pot
Et l'oiseau est en cage et nous en numéro (6).*

(1) Ces gens-là.

(2) Jean Clouzet, op. cit., pp. 53 et 54.

(3) Adieux à l'Olympia le 1er novembre 1966. Il honorera cependant ses contrats à l'étranger jusqu'à Pâques 1967.

(4) Rapporté par Pierre Barlatier dans : Jacques Brel, Solar, 1978, p. 48.

(5) Rapporté dans : Brel, de Martin Monestier, op. cit., p. 112.

(6) Les singes.

"Un homme, dit-il encore, ce n'est pas fait pour s'arrêter, c'est fait pour continuer et mourir en mouvement (...)
Le malheur vient toujours de l'immobilité" (1).

Nous avons besoin de ce contexte pour situer et mieux comprendre l'évolution de Brel par rapport à la religion.

Si, comme auparavant, le VOCABULAIRE RELIGIEUX utilisé par Brel exprime des réalités humaines, il apparaît davantage chargé de densité dramatique que dans ses premières oeuvres. Les images lumineuses ont fait place à des images sombres et l'ESPRIT DU MAL intervient beaucoup plus que l'esprit du Bien.

Ainsi "les diamants que le diable caresse" symbolisent l'ultime désir de l'homme, voulant à n'importe quel prix posséder "un peu de tendresse" (2) ; lorsqu'il est amoureux, il invoque "Satan" (3), et "Lucifer" vient tourmenter le héros brélien en mal de son enfance (4).

Brel insiste sur ce qui n'était qu'un fugitif pressentiment dans "la bourrée du célibataire" : L'ENFER est à l'intérieur même de l'homme ; il participe de la temporalité, et son lieu privilégié est l'amour humain. Ce dernier est devenu aux yeux du chanteur, comme nous le disions précédemment, une force démoniaque ; chaque fois qu'un être s'y livre, il "retourne en enfer" (5). Le héros du "tango funèbre" ricane à la pensée que, tandis qu'il va "s'installer bien triste bien au froid" dans la tombe, son infidèle épouse va "entrer en son

(1) Radioscopie de Jacques Chancel avec Jacques Brel, 21.05.73, Archives I.N.A.

(2) La tendresse.

(3) La statue.

(4) Jacky.

(5) Mathilde.

enfer" par l'intermédiaire du "quelconque", élu de son coeur.

Dès lors, la mort devient douce. Le moribond part "aux fleurs la paix dans l'âme" (1) et les désespérés terminent leur route sans regret :

*Et en dessous du pont
L'eau est douce et profonde
Voici la bonne hôtesse
Voici la fin du monde (2).*

Brel s'implique d'ailleurs dans cette sombre chanson :

*Et je sais leur chemin
Pour l'avoir cheminé
Déjà plus de cent fois
Cent fois plus qu'à moitié (3).*

C'est dans "l'âge idiot" que sa vision pessimiste trouve son aboutissement ultime, à ce point où, comme dans de nombreuses traditions, le retour à l'état embryonnaire symbolise l'accès à L'ETAT EDENIQUE :

*L'âge d'or c'est après l'enfer
(...)
On redevient petit enfant dedans le ventre de la terre(4).*

La nostalgie de cet état se traduit dans la façon dont il évoque les grandes fêtes religieuses.

NOEL devient la clarté d'un monde perdu :

"Madeleine c'est mon Noël" (5), dit le héros brélien qui continue à l'attendre, tout en sachant qu'elle ne viendra

(1) Le moribond.

(2) Les désespérés.

(3) Ibid.

(4) L'âge idiot. Déjà cité, p. 270.

(5) Madeleine.

pas. Et, dans "les Bergers", la fête de la Nativité s'insère tout naturellement au milieu d'images de transparence et de lumière enfuies :

*Ceux-là ont des sourires qu'on dirait une fleur
Et des éclats de rire à faire jaillir de l'eau
Les bergers
Ceux-là ont des regards à vous brûler la peau
A vous défier à vous clouer le coeur
(...)
C'est un peu comme Noël Noël et ses trésors
Qui s'arrêteraient chez nous aux Equinoxes d'or
Les bergers (1).*

PAQUES symbolise le passage du monde désertique de la peur à une terre où l'homme retrouverait le sens de sa vie dans l'espérance et dans l'amour :

*Une île
Une île au large de l'espoir
Où les hommes n'auraient pas peur
(...)
Une île
Claire comme un matin de Pâques
(...)
Chaude comme la tendresse
Espérante comme un désert (3).*

Mais le héros brélien n'accepte pas toujours avec une telle sérénité l'évidence du Paradis perdu. Alors il persifie les symboles qu'il avait utilisés dans la période précédente :

(1) Les Bergers.

(2) Une île. En partie cité p. 169.

*Même si un jour à PARADIS
Je deviens comme j'en serais surpris
Chanteur pour femmes à AILES BLANCHES
Même si j'leur chante ALLELUIA
En regrettant le temps d'en bas
Où c'est pas tous les jours DIMANCHE (1)
(...)
J'entendrai dans mon PARADIS
Les ANGES les SAINTS et LUCIFER
Me chanter ma chanson d'naguère
Celle du temps où j'm'app'lais Jacky (2).*

On aura remarqué les deux emplois que le chanteur fait du mot "Paradis" : le sien ("mon Paradis") représente le regret de l'Enfance, de l'époque où le "coeur ouvrait les bras" (3). Au bonheur passé, il oppose une joie fadasse, pour laquelle il utilise le même vocable, mais l'article a été intentionnellement supprimé et "Paradis" devient un lieu d'ennui, où l'on se prend à regretter la terre et ses difficultés qui forçaient l'homme à se dépasser lui-même.

A cette époque, LE MONDE CELESTE ET LE MONDE DEMONIAQUE sont souvent évoqués ensemble :

Ange ou démon qu'importe (4).

Le héros brélien implore indifféremment l'esprit de lumière et l'esprit de ténèbres :

*Moi qui n'ai jamais prié Dieu
Que quand j'ai eu peur de Satan
(...)
Moi qui n'ai prié Satan
Que quand j'ai eu peur du Bon Dieu (5).*

(1) Jacky - Nous faisons ressortir les mots-clés.

(2) Ibid. Déjà cité p. 304.

(3) Mon Enfance.

(4) La mort.

(5) La statue.

Dans "Les Bigotes", il est intéressant de noter que, si ces deux esprits se trouvent unis par une même répulsion, leur réaction est révélatrice du symbolisme que Brel a attribué à chacun d'eux :

*Si j'étais diable en les voyant parfois
Je crois que je me ferais châtrer
Si j'étais Dieu en les voyant prier
Je crois que je perdrais la foi (1).*

On peut se demander si cette union des mots, en continuation logique avec l'essai de conciliation entre le sacré et le profane que nous avons remarqué dans la période précédente, n'exprime pas l'impossibilité de résoudre autrement qu'au niveau du vocabulaire le dualisme ciel-terre, esprit-chair, dont semble marquée toute l'oeuvre brélieenne. Nous reviendrons sur cette question dans notre conclusion, où nous montrerons les conséquences de cette dichotomie.

L'ATTITUDE DE PRIERE est devenue, les extraits ci-dessus nous le montrent déjà, une attitude négative. Bien plus, elle s'oppose aux vertus essentielles que Brel défendait jadis. On ne peut effectivement que perdre la FOI en voyant l'aveuglement de celles qui, dans leur fausse et hypocrite sécurité :

*(...) s'embigotent les yeux baissés
Comme si Dieu dormait sous leurs chaussures (2).*

On vit une fausse ESPERANCE en cherchant un refuge dans ce qui empêche l'homme d'être lucide sur sa condition. Ainsi, décrivant de façon réaliste une famille sur laquelle semblent s'être accumulées toutes les injustices de la terre, Brel remarque :

(1) Les bigotes.

(2) Ibid.

*Chez ces gens là (...)
On n'pense pas on prie (1).*

Et le héros de "Mathilde", avant de se jeter à corps perdu dans l'AMOUR, lance un défi railleur :

*Ma mère voici le temps venu
D'aller prier pour mon salut
Mathilde est revenue (2).*

Brel, sans rompre totalement ses attaches exupériennes, s'en sépare ici quelque peu : "Et celui-là, disait le Grand Caïd, si je veux le faire naître à l'amour, je fonderai en lui l'amour par l'exercice de la prière" (3). De même, la violence qui se manifeste dans les oeuvres bréliennes n'a plus rien de commun avec l'espèce de douceur évangélique que nous avons relevée. C'est un univers camusien qui nous est proposé. Mais avant de justifier notre comparaison, nous voudrions examiner la façon dont Brel envisage la Religion en général et le Christianisme en particulier, l'Eglise et ses ministres. Nous nous demanderons alors de quel Etre il parle lorsqu'il dit : "Dieu".

Si trois oeuvres dominent la période qui nous intéresse, nous n'en ferons pas cependant l'analyse approfondie : d'une part, en effet, elles forment un tout et il nous paraît impossible de séparer "Les Flamandes" des "Dames Patronnesses" et des "Bigotes", à travers lesquelles Brel dresse un véritable réquisitoire ; de l'autre, nous y retrouvons ces fameux "concepts habillés" dont nous avons plusieurs fois déjà souligné

(1) Ces gens-là.

(2) Mathilde.

(3) Saint Exupéry, Citadelle, 197e édition, Gallimard, 1948, p. 126.

l'importance. En d'autres termes, Brel se sert d'une certaine catégorie de gens, les chrétiens (où ceux qui se croient tels), pour faire le procès de l'embourgeoisement spirituel et de l'absence d'amour qu'il suscite. Mais ce déplacement ne doit pas nous faire oublier qu'il n'a pas choisi ses modèles au hasard. C'est pourquoi nous majorerons le premier aspect.

1) La Religion - l'Eglise.

a) Tout comme l'école, la religion représente une force sociale alliée aux valeurs bourgeoises traditionnelles.

L'oeil vigilant des "dames patronnesses" en témoigne :

*Pour faire une bonne dame patronnesse
Il faut être bonne mais sans faiblesse
Ainsi j'ai dû rayer de ma liste
Une pauvre qui fréquentait un socialiste (1).*

"Les Flamandes" ne songent même pas à remettre en cause une morale médiévale, dont la raideur se traduit dans le fait qu'elles dansent "sans rien dire (...) sans frémir (...) sans sourire (...) sans mollir" (2). Ce qui devrait être épanouissement du corps et de l'esprit n'est plus qu'un moyen en vue de :

*Se fiancer pour pouvoir se marier
Et se marier pour avoir des enfants
C'est ce que leur ont dit leurs parents
Le bedeau et même Son Eminence
L'Archiprêtre qui prêche au couvent (3).*

(1) Les dames patronnesses.

(2) Les Flamandes.

(3) Ibid.

Ce genre de comportement n'est que la conséquence logique d'un dressage éducatif, entrepris dès le plus jeune âge à l'école confessionnelle tenue par les "bons pères" (1) :

*Qui surveillent l'oeil sévère
Les Jules et les Prosper
Qui seront la France de demain
(...)
Et qui seront pharmaciens
Parce que papa ne l'était pas (2).*

b) Par le fait même, le Christianisme est considéré comme une force d'inertie et de vieillissement, qui conduit à la mort spirituelle. A aucun moment la danse des "Flamandes" ne s'anime. Bien au contraire, elle va s'alourdissant au fur et à mesure que ces dernières avancent en âge :

*Toutes vêtues de noir comme leurs parents
Comme le bedeau et comme Son Eminence
L'Archiprêtre qui radote au couvent
Elles héritent et c'est pour ça qu'elles dansent (3).*

Danses pesantes, danses tristes, qui prolongent celles de la jeunesse, où sévissait :

*(...) le tango des promenades
Deux par seul sous les arcades
Cernés de corbeaux et d'alcades
Qui nous protégeaient des pourquoi (4).*

Une pédagogie de ce style forme une génération de "paumés" (5), qui vivent une existence rapetissée, sans oser briser

(1) Rosa.

(2) Ibid.

(3) Les Flamandes.

(4) Rosa.

(5) Les paumés du petit matin.

le carcan imposé au "collège" :

*Qui prend les rêves au piège
Et dont il est sacrilège
De ne pas sortir malin (1).*

C'est pourquoi ils se consolent en se racontant à eux-mêmes :

*Les poèmes qu'ils n'ont pas lus
Les romans qu'ils n'ont pas écrits
Les amours qu'ils n'ont pas vécues
Les vérités qui ne servent à rien (2).*

Ce seront ces mêmes "vérités" qui, par voie de conséquence, fabriqueront plus tard des êtres ratatinés et intolérants. Les Bigotes :

*(...) vieillissent à petits pas
De petits chiens en petits chats
(...)
Elles vieillissent d'autant plus vite
Qu'elles confondent l'amour et l'eau bénite (3).*

Ce galvaudage spirituel se retrouve chez la dame d'oeuvres, qui confond, elle, l'amour et les "mérites", notion sur laquelle nous avons déjà insisté en montrant les écueils (4). Brel explicite ce qui, quatre ans auparavant, lui avait arraché un cri d'indignation :

*Rien ne se vend mais tout s'achète
L'honneur et même la Sainteté (5).*

(1) Rosa.

(2) Les paumés du petit matin.

(3) Les Bigotes.

(4) Cf. pp. 287-288.

(5) Le Diable - Déjà cité p. 287.

Poussant cette attitude jusqu'à l'absurde, il brosse un portrait féroce de ces dévotes, qui utilisent la pauvreté matérielle des gens pour acquérir (du moins le croient-elles) des richesses spirituelles :

*Pour faire une bonne dame patronnesse
C'est qu'il faut faire très attention
A ne pas se laisser voler ses pauvresses
C'est qu'on serait sans situation (1).*

La CHARITE semble réduite à une comptabilisation de pacotille :

*Et un point à l'envers et un point à l'endroit
Un point pour Saint Joseph un point pour Saint Thomas (2).*

"Je déteste la charité", dira un jour Brel (3). Ne nous étonnons donc pas de l'ironie de ses conseils :

*(...) Mesdames
Tricotez tout en couleur caca d'oie
Ce qui permet le dimanche à la grand-messe
De reconnaître ses pauvres à soi (4).*

"Comme beaucoup de jeunes idéalistes, écrivait un professeur qui le connaissait bien, Jacques est passé par une période "mystique". Peut-être a-t-il cru, à tort bien sûr, que l'Eglise était composée de "purs". Il a dû déchanter en voyant tant de chrétiens inconséquents. Il faut, en effet, une belle maturité chrétienne pour accepter que le chrétien soit un pécheur" (5).

(1) Les dames patronnesse.

(2) Ibid.

(3) Rapporté par Pol Vandromme : Jacques Brel, l'exil du Far West, Labor, Bruxelles, 1977, p. 113.

(4) Les dames patronnesse.

(5) Monsieur l'abbé Deschamp - Rapporté par Martin Monestier dans : Brel, Tchou, 1978, p. 245.

Personnellement, nous aimons l'acidité des "Dames Patronesses", où Brel nous aide à comprendre, "en creux", la parole de Monsieur Vincent : "C'est pour ton amour, et pour ton amour seulement, que les pauvres te pardonneront le pain que tu leur donnes" (1). Cette oeuvre démontre avec brio le fanatisme auquel peut conduire toute religion si elle a perdu le sens de ce qui la fonde, le sens du divin.

"Autrefois, écrivait Saint Exupéry, le sacrifice (...) prenait le nom de Charité quand il honorait Dieu à travers son image humaine. A travers l'individu nous donnions à Dieu, ou à l'Homme. Mais, oubliant Dieu ou l'Homme, nous ne donnions plus qu'à l'individu. Dès lors, la Charité prenait souvent figure de démarche inacceptable" (2).

Pour tous ces êtres aveugles ou sans amour, la mort physique n'est que le dernier acte d'une déchéance de chaque instant. La danse des Flamandes les conduit :

*(...) retrouver leurs parents
Le bedeau et même Son Eminence
L'Archiprêtre qui repose au couvent
Et c'est pour ça qu'une dernière fois elles dansent* (3).

Ayant processionné toute leur vie "à petit pas de bénitier en bénitier" (4), les fausses dévotes :

(1) François Pierre faisait déjà, mais dans un autre sens, un rapprochement semblable. Cf. Jacques Brel, Editions Foyer Notre Dame, Bruxelles, 1977, p. 28.

(2) Pilote de guerre, Gallimard, 1942, p. 234.

(3) Les Flamandes.

(4) Les Bigotes.

(...) meurent à petits pas
A petit feu en petit tas
Les bigotes
Qui cimetièrent à petits pas
Au petit jour d'un petit froid
De bigotes (1).

"Les Bigotes comme celles que je définis, dit Brel, ça n'existe plus. Les Bigotes pour moi c'est l'excès, c'est s'en remettre totalement à une Philosophie, à une chapelle, et devenir un individu atrophié et déformé par cet excès de bon vouloir. Mais moi je suis, par exemple, d'une mauvaise foi incroyable dans la vie vis-à-vis de certaines positions et je me rends compte que je suis là un bigot" (2). Cette réflexion nous permet de comprendre que ce n'est pas de la Foi que se moque Brel, mais de la façon dont on la vit. Il décèle, sous beaucoup d'attitudes dites "religieuses", l'hypocrisie ou la crainte servile qui les meut et les met à jour sans ménagement :

*Faut voir Grand-Mère
S'assurer sur la mort
Un p'tit coup d'presbytère
Un p'tit coup de remords (3)
(...)
Faut voir Grand-Mère
Quand elle se croit pécheresse
Un grand verre de Grand-messe
Et un doigt de couvent (4).*

c) L'attitude vis-à-vis du clergé va passer sans transition de la sympathie à l'hostilité. Sur le point de mourir, le personnage brélien de 1961 éprouvait encore des senti-

(1) Ibid.

(2) Archives de l'O.R.T.F. (TF 1 - Ant. 2, témoignages : 23.10.1978).

(3) Grand-Mère.

(4) Ibid. Déjà cité, p. 207.

ments de fraternité pour le prêtre qui se trouvait à son chevet :

*Adieu Curé je t'aimais bien
Adieu Curé je t'aimais bien tu sais
On n'était pas du même bord
On n'était pas du même chemin
Mais on cherchait le même port (1).*

Cependant, en 1964, le héros du "dernier repas" désire "qu'on y dévore (...) quelques soutanes" (2) et l'on voit, en 1966, "Grand-Père" lutiner la bonne "en lui disant que les curés sont farceurs" (3). Les "prêtres ouvriers", que Brel sa-
luait dans la période précédente (4), sont devenus des fonc-
tionnaires bourgeois qui entretiennent tout ce qu'il dénonce
dans la religion. Ses termes les plus méprisants seront ceux qu'il emploiera en 1977 :

*J'insulterai le flic sacerdotal
Penché vers moi comme un larbin du ciel (5).*

Le chanteur fera encore deux allusions aux héritières des Béguines, que Georges Rodenbach joignait au clergé dans le souvenir du gris des rues de Bruges, "ce gris comme fait avec le blanc des coiffes de religieuses et le noir des soutanes de prêtres (...), gris d'un demi-deuil éternel" (6). Brel sera beaucoup plus irrévérencieux, lorsqu'il écrira :

*Un jour je me ferai cul de jatte ou bonne soeur ou
pendu (7).*

(1) Le Moribond.

(2) Le dernier repas.

(3) Grand-Mère.

(4) Cf. Voici.

(5) La la la.

(6) Georges Rodenbach, Bruges la Morte, Flammarion, 1978, p. 46.

(7) Au Suiyant.

Quant au héros du "dernier repas", il éprouve l'irrésistible envie de chanter :

*Les paillardes romandes
Qui font peur aux nonnettes (1).*

2) Dieu.

C'est dans la façon dont Brel utilise, après 1961, le vocabulaire sur Dieu, que nous constatons une évolution très nette. Si, parallèlement au personnage du diable, Dieu ne joue parfois, comme nous l'avons constaté, qu'un rôle de véhicule, il va également servir de support aux interrogations essentielles du héros brélien lorsqu'il se heurtera au "mystère du mal" (2). Désormais, le thème de la mort va s'insérer dans l'oeuvre du chanteur et, à partir de 1964 (année où il perdit successivement son père, puis sa mère pour laquelle il éprouvait un profond attachement), il deviendra interrogation tragique et révoltée.

A cette charnière, Brel rompt avec l'humanisme de Saint Exupéry, qui demeure résolument spiritualiste (3) : même si Dieu n'est pour l'auteur de Citadelle que le "noeud essentiel d'actes divers" (4), même si la mort d'un enfant lui apparaît scandaleuse : "Cinq ans ... cinq ans ... et c'est permis !" (5), la dureté du monde lui inspire des lignes que n'eût sûrement pas écrites l'artiste belge : "Tu leur as fait peur une fois pour

(1) Le dernier repas.

(2) L'expression est de Gabriel Marcel - Nous la préférons à celle de "problème du mal".

(3) Cf. André - A. Devaux : Saint Exupéry, Les écrivains devant Dieu, Desclée de Brouwer, 1965, en particulier les chapitres IV et V.

(4) Saint Exupéry, Citadelle, 197e édition, Gallimard, 1948, p. 531.

(5) Courrier Sud, Gallimard, 1928, p. 31.

toutes avec les dents, les épines, les griffes, les venins, les écailles pointues, les ronces de ta création. Il faut bien du temps pour les rassurer et qu'ils reviennent (...) Apparais-moi, Seigneur, car tout est dur lorsqu'on perd le goût de Dieu" (1).

Brel, à l'époque, rejoint davantage la pensée de Camus qu'il disait "adorer" (2) et dont l'influence est certaine, puisque le poète Louis Nucera, qui habitait Nice dans les mêmes années, "se rappelle que Jacques parlait plus de Céline et de Camus que de Music Hall" (3).

Cela étant, on comprendra sans peine que nous insérons ici la thématique de la mort, liée à celle du temps qui passe, puisque c'est à partir d'elles que Brel va commencer à évoluer dans un univers où il dépeindra "l'absurdité de tous nos chagrins" (4), avant de mettre Dieu en cause dans un mouvement typiquement camusien.

A) De 1959 à 1964.

Si l'on se souvient que ces années marquent le début des déceptions du héros brélien par rapport à l'amour, on saisira la raison pour laquelle la mort prend initialement le visage d'une femme, tantôt "vieille fille", tantôt "princesse", tantôt "carabosse" (5). En effet, si la femme a été jusqu'ici révélatrice de vie, elle va devenir progressivement initiatri-

(1) Saint Exupéry, Citadelle, op. cit., pp. 160 et 202.

(2) "Conversation Jacques Brel - Robert de Prez", Hiver 1957-1958, Cahier ronéotypé à Bruxelles en 1977 par les amis du chanteur.

(3) Rapporté par Martin Monestier dans : Brel, Tchou, 1978, p. 5

(4) Propos de Brel en 1965 - Rapporté par Martin Monestier, op. cit., p. 104.

(5) La Mort.

ce de mort. C'est à partir d'elle que Brel appréhendera la précarité du bonheur que ne cessent de saper le temps et la désillusion :

*La mort m'attend dans tes mains claires
Qui devront fermer mes paupières
Pour mieux quitter le temps qui passe (1).*

Le thème du temps revient de façon obsessionnelle, dans cette chanson, comme un leitmotiv. Sur l'air du "Dies Irae", la mort le "cueille", le "pleure" ou en "rit", le "glace", le "cloue" et le "fleurit" avant de le "fermer", cependant que le poète pose toujours la même question et se donne à lui-même, pour se rassurer, une provisoire réponse :

*Mais qu'y a-t-il derrière la porte
Et qui m'attend déjà
Ange ou démon qu'importe
Au devant de la porte il y a toi (2).*

Une certaine inquiétude métaphysique se fait jour (3) et Brel s'épouvante de la solitude qu'elle crée en lui :

*On est deux à vieillir
Contre le temps qui cogne
Mais lorsqu'on voit venir
En riant la charogne
On se retrouve seul (4).*

Que dire alors, lorsque la femme cesse d'être médiatrice entre ce monde et l'autre ? Par son infidélité elle est "vécue

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Même si Brel déclare, en 1973, avoir ignoré ce genre d'inquiétude (cf. radioscopie avec Jacques Chancel), son oeuvre semble témoigner du contraire.

(4) Seul.

comme première mort" (1), et la destruction physique devient en quelque sorte la matérialisation de l'anéantissement intérieur :

*Je pars aux fleurs les yeux fermés ma femme
Car vu que je les ai fermés souvent
Je sais que tu prendras soin de mon âme (2).*

Les joyeux accents d'une beuverie breughélienne, qui ont succédé à ceux du Dies Irae, ne peuvent donner le change sur l'angoisse brélienne :

*Je veux qu'on rie
Je veux qu'on danse
Je veux qu'on s'amuse comme des fous
(...)
Quand c'est qu'on me mettra dans le trou (3).*

Le chanteur ne demande plus, comme il l'avait fait deux ans auparavant, ce qu'il y a "derrière la porte" (4). Il proclame qu'il n'y a rien et que nous glissons dans un sommeil éternel. Même s'il écrit quelque part : "Je prends le train pour le Bon Dieu" (5), ne voyons là qu'une image poétique, héritée, certes, d'une tradition chrétienne, mais utilisée pour le seul besoin de la rime ; car le contexte de toute l'oeuvre brélienne de la période que nous étudions démontre bien qu'il ne met pas en doute l'anéantissement total de l'homme : les vieux "ne meurent pas ils s'endorment un jour et dorment trop longtemps (6) ;

(1) Selon l'expression de Bruno Hongre et de Paul Lidsky dans leur opuscule "chansons, Jacques Brel", Hatier, Profil d'une oeuvre n° 52, 1976, p. 13.

(2) Le Moribond.

(3) Ibid.

(4) La Mort.

(5) Le Moribond. Notons que le train, chez Brel, est presque toujours symbole de mort : mort physique (le Diable - La Colombe), mort de l'idéal (Mon Enfance), mort de l'amour (Je ne sais pas).

(6) Les vieux.

L'âge d'or c'est "quand on dort dans sa dernière caserne" (1) ; "toi tu sais pas tu dors" chante encore le poète à son ami défunt (2). En effet, "partir aux fleurs" ou "aller dans le trou", pour reprendre les expressions qu'il utilise en 1961, ne témoignent pas d'une foi quelconque en un au-delà. Brel dit lui-même : "Je crois qu'il n'y a rien" (3).

La présence de la mort n'est pas encore vécue de façon dramatique, comme elle le sera après 1964. Elle fait sourdement affleurer à la conscience l'impression que le monde comporte un "Envers" et un "Endroit" et que "le grand courage, c'est encore de tenir les yeux ouverts sur la lumière comme sur la mort" (4) :

*C'est dur de mourir au printemps tu sais
Mais je pars aux fleurs la paix dans l'âme* (5).

Or "L'Envers et l'Endroit" se retrouvent à l'intérieur même de l'homme. C'est le thème d'une oeuvre, dont le titre : "La Statue", évoque la mort, la froideur, tout ce qui est figé. Au delà de l'abîme séparant l'être et le paraître qu'elle met à jour, nous retrouvons la nostalgie d'une innocence perdue :

J'aimerais que les enfants ne me regardent pas (6).

(1) L'âge idiot.

(2) Fernand.

(3) Interview accordé à Rallye, Jeunesse, Novembre 1962.

(4) Camus, l'Envers et l'Endroit, Essais, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1977, p. 49.

(5) Le Moribond.

(6) La Statue.

S'il est vrai, comme l'a écrit Jean Onimus, que "l'idée d'une culpabilité (...) est un de ces sentiments d'origine chrétienne qui subsistent dans le cadre de l'humanisme athée" et que "la nostalgie de l'innocence se fait d'autant plus lancinante que Dieu s'éloigne et que le bien n'a plus de support absolu" (1), nous comprendrons mieux la fièvre d'auto-accusation du héros brélien qui découvre, comme le héros camusien, "la duplicité profonde de la créature" (2) :

*J'aimerais tenir l'enfant de carême
Qui a fait graver sous ma statue
Les Dieux rappellent ceux qu'ils aiment
Et c'était lui qu'ils aimaient le plus (3).*

Tel est l'endroit, la face visible que nous apercevons. Mais la lucidité empêche l'homme de se reconnaître dans ce miroir que lui tend la société. Et voici l'envers du décor :

*Moi qui n'ai jamais prié Dieu
Que lorsque j'avais mal aux dents (4)
Moi qui n'ai jamais prié Dieu
Que quand j'ai eu peur de Satan (5).*

"On n'oublie rien", dit par ailleurs le héros brélien, poursuivi par le regret d'avoir manqué sa vie :

(1) Jean Onimus, Camus, Les écrivains devant Dieu, Desclée de Brouwer, 1965, p. 91.

(2) Camus, La Chute : Théâtre, Récits, Nouvelles, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974, p. 1 518.

(3) La Statue.

(4) Ibid.

(5) Ibid., déjà cité p. 316.

*Ni ce grand lit où mes remords
Ont rendez-vous avec la mort
Ni ce grand lit que je souhaite
A certains jours comme une fête (1).*

De même, Clamence avouait : "C'est à ce moment que la pensée de la mort fit irruption dans ma vie quotidienne" (2).

B) De 1964 à 1976.

En octobre 1964, la grande première du chanteur à l'Olympia est un triomphe. Les critiques des journaux de l'époque soulignent l'évolution de la vision brélienne du monde ; les larges extraits que nous relevons nous aideront à nous familiariser avec un changement que nous analyserons ensuite.

"Quelle poésie, quelle désespérance !" (3). "On croyait pourtant savoir à quoi s'en tenir avec l'abbé Brel. Un révolté anti-bourgeois décidé à changer la face du monde parce qu'il est d'une famille trop riche. Il va falloir réviser tous ces clichés. Jacques Brel ne veut rien changer du tout. Et lorsqu'il dit son dégoût de l'existence, la médiocrité et la bêtise qui règnent en maître, le ton n'est pas au préchi-prêcha. Pourquoi faire semblant de croire au salut ?" (4)... "Comme Céline, l'injure lui vient naturellement à la bouche. Des injures qui touchent souvent au blasphème" (5) ; et, sous une photo de l'artiste chantant les mains jointes comme en un geste de prière, on a placé cette légende : "Il a toujours les gestes de l'abbé Brel, mais le temps est fini où il chantait les bons

(1) On n'oublie rien.

(2) Camus, La Chute, op. cit., p. 1521.

(3) Jacques Chancel dans "Paris Jour". Tous les articles dont nous faisons mention ont été reproduits à l'époque au verso du disque Barclay 80 243.

(4) Anne Andreu dans "Paris Presse".

sentiments" (1).

Que s'est-il passé ? Etienne Borne nous répondrait que "l'angoisse devant la mort, si elle est poussée jusqu'au bout de sa logique, met en question la condition de l'homme dans le monde" (2). De fait, il apparaît que Brel a découvert ce qu'exprimait Camus par l'intermédiaire de "Caligula" : la mort est le symbole de ce qu'il y a d'absurde dans la condition humaine.

"Les choses telles qu'elles sont ne me semblent pas satisfaisantes", dit l'Empereur fou (3). "Les choses étant ce qu'elles sont, je trouve qu'il est pratiquement impossible de vivre", déclare le chanteur (4). A ses yeux, la vie, rythmée par des séparations et des déchirements successifs, n'est qu'une marche lente vers l'immobilité de la mort, que rend sensible le rapetissement de l'espace :

*Les vieux ne bougent plus leurs gestes ont trop de rides
leur monde est trop petit
Du lit à la fenêtre puis du lit au fauteuil et puis du
lit au lit (5).*

L'amour lui-même, quand, par miracle il subsiste sous forme de tendresse, ne peut empêcher l'absurdité de nous précipiter dans l'enfer de la solitude :

*Ils se tiennent la main ils ont peur de se perdre et se
perdent pourtant
Et l'autre reste là le meilleur ou le pire le doux ou
le sévère
Cela n'importe pas celui des deux qui reste se retrouve
en enfer (6).*

(1) Paris Presse.

(2) Etienne Borne, Le problème du mal, P.U.F., 1960, p. 29.

(3) Camus, Caligula, Acte I, scène IV : Théâtre, Récits, Nouvelles, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974, p. 15.

(4) Rapporté par Martin Monestier dans : "Brel", Tchou, 1979, p. 101.

(5) Les vieux.

Quant à celui qui part, il endosse un "costume de bois" (1) et "glisse dans les Abysses" (2). Le héros du "tango funèbre" ricane, en imaginant la fin de ce faux voyage qu'est la vie :

*Ah je me vois déjà
Je me vois tout au bout
De ce voyage là
D'où l'on revient de tout (3).*

Vie et mort seront désormais liées dans l'univers brélien, comme les deux pôles d'une même destinée : dans le port d'Amsterdam des marins meurent "pleins de bière et de drames" et des marins naissent "dans la chaleur épaisse des langueurs océanes" (4), tandis que la pulsation du temps, déjà implacable dans "les Vieux", devient de plus en plus haletante.

"A trente cinq ans, dit Brel, (...) on n'a presque plus de temps à perdre (...) On a encore tout son avenir, bien sûr... mais derrière soi" (5). L'oeuvre la plus significative à cet égard nous semble être "Fernand" ; toute la chanson n'est qu'un long et douloureux monologue orchestré par un rythme lancinant, évoquant le froid des pavés de Paris et la solitude du vivant comme du mort :

*Dire que je suis seul derrière
Dire qu'il est seul devant
Lui dans sa dernière bière
Moi dans mon brouillard
Lui dans son corbillard
Et moi dans mon désert (6).*

(1) Tango funèbre.

(2) Les timides.

(3) Tango funèbre.

(4) Amsterdam.

(5) Rapporté par Martin Monestier, op. cit., p. 101.

(6) Fernand.

Cette tentative de communication avec un absent est sans espérance, d'où le tragique de cette marche dans la pluie et dans les larmes.

La présence du mal (et nul ne l'a mieux dit qu'Epicure) place l'homme en face de ce dilemme : ou Dieu existe et il est méchant ("peut-être vaut-il mieux pour Dieu, disait en ce sens le docteur Rieux, qu'on ne croie pas en lui et qu'on lutte de toutes ses forces contre la mort sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait" (1)), ou il n'existe pas et la vie est privée de sens.

Brel, à sa manière, interrogera Dieu avant de conclure au "ciel qui n'existe pas" (2) et d'abandonner une attitude de révolte que nous appellerons, à la suite de Camus, "métaphysique", si nous adoptons la définition qu'en donne ce dernier : "Le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et la création toute entière" (3).

"La notion du Dieu personnel, créateur et donc responsable de toutes choses donne seule son sens à la protestation humaine" (4). Déjà, à travers le défi des marins d'Amsterdam, nous entrevoyons que l'image du ciel est bien autre chose qu'une image purement profane :

*Et quand ils ont bien bu
Se plantent le nez au ciel
Se mouchent dans les étoiles* (5).

(1) Camus, *La peste : Théâtre, Récits, Nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974, p. 1 323.

(2) *Les bigotes*.

(3) Camus, *L'homme révolté : Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1977, p. 435.

(4) *Ibid.*, p. 440.

(5) *Amsterdam*.

En effet, on retrouvera deux ans plus tard une expression équivalente :

Je crache au ciel encore une fois (1).

Enfin Brel, déplorant peu de temps avant sa mort la vieillesse qui nous immobilise, donnera à son héros une dimension titanesque lorsqu'il lui fera souhaiter :

*(...) terminer sa course
La nuit de ses mille ans
Vieillard tonitruant
(...)
Cloué à la Grande Ourse
Cracher sa dernière dent
En chantant Amsterdam (2).*

Entre temps, ce sursaut de l'homme face à sa condition mortelle, "revendication motivée d'une unité heureuse contre la souffrance de vivre et de mourir" (3), aura mis de façon explicite Dieu en accusation :

*Et puis je veux encore
Lancer des pierres au ciel
En criant Dieu est mort
Une dernière fois (4).*

Ce cri, si on le replace dans le contexte de l'oeuvre, est l'expression de la crispation d'un homme voulant triompher de la mort en la bravant :

*Je briserai mon verre
(...)
Et chanterai à tue tête
A la mort qui s'avance (5).*

(1) Mathilde.

(2) Amsterdam.

(3) Camus, op. cit., p. 436.

(4) Le dernier repas.

(5) Ibid.

"Le révolté, écrit Camus, défie plus qu'il ne nie. Primitivement au moins, il ne supprime pas Dieu, il lui parle simplement d'égal à égal. Mais il ne s'agit pas d'un dialogue courtois. Il s'agit d'une polémique qu'anime le désir de vaincre" (1). Cette attitude intérieure se retrouve dans le monologue de "Fernand", qui est interrompu une première fois par un cri de protestation à travers lequel Dieu apparaît cruel et indifférent :

*Moi si j'étais le Bon Dieu
Je crois que j'aurais des remords
Dire que maintenant il pleut
Dire que Fernand est mort (2).*

Plus loin, Dieu devient un personnage qui a manqué sa création et demeure impuissant devant ses propres ratages, d'où l'espèce d'excuse et de pitié méprisante du héros brélien :

*Et puis si j'étais le Bon Dieu
Je crois que je serais pas fier
Je sais on fait ce qu'on peut
Mais il y a la manière (3).*

A la fin, Dieu n'est plus qu'un mot servant à exprimer la douleur de l'homme ; on est passé, dans cette oeuvre, du cri religieux au cri profane :

*Et maintenant Bon Dieu
Tu vas bien rigoler
Et maintenant Bon Dieu
Maintenant je vais pleurer (4).*

(1) Camus, op. cit., pp. 436-437.

(2) Fernand.

(3) Ibid.

(4) Ibid. Le "tu" s'adresse ici évidemment à l'ami défunt.

En 1965, on demandait à Brel pourquoi la mort revenait sans cesse dans ses oeuvres depuis quelques temps. Sa réponse rejoint tout ce que nous avons cru déceler dans ce qui précède :

"Si j'en parle, c'est pour souligner l'absurdité de tous nos chagrins. Tout va s'arrêter, ce n'est pas important de vivre, ça ne sert à rien, à personne, pas même à soi. Alors je parle de la mort. C'est la justice, la vraie justice. Si je l'utilise dans mes chansons, c'est parce que c'est l'idée la plus absurde qui soit accessible à tout le monde (1).

Et ce qu'il ajoute montre que, tout comme Camus, il est davantage touché par cette vision métaphysique que par la crainte physique de la mort :

"Mais la mort, moi je m'en fous. Je m'en contrefous. Je n'ai pas bien peur de la mort. D'abord parce que la mort c'est la seule certitude que j'aie (...) Je n'ai pas peur du fait de ne plus rien être. Voilà : ce soir, je vais m'endormir et demain je ne me réveillerai pas. Ca me paraît dans l'ordre des choses. En plus, comme je crois qu'il n'y a absolument rien derrière, ça ne me dérange pas, cette notion de mort" (2).

*Il est brisé le cri
Des heures et des oiseaux
Des enfants à cerceaux
Et du noir et du gris (3).*

Que reste-t-il alors ? "Il reste, dit Brel, les hommes.. la chaleur des hommes" (4). Le salut n'est plus dans l'amour ni

(1) Rapporté par Martin Monestier dans : "Brel", Tchou, 1979, p. 104.

(2) Ibid.

(3) Brel, inédit en France. Editions Pouchenel, Bruxelles, 1965.

(4) Rapporté par Martin Monestier, op. cit., p. 101.

dans l'espoir d'un au-delà. Il réside dans la fraternité humaine :

*Non Jef t'es pas tout seul (1)
(...)
Tu sais je reviendrai
On boira du silence (2).*

"Je continue à croire, écrivait Camus, que ce monde n'a pas de sens supérieur. Mais je sais que quelque chose en lui a du sens, et c'est l'homme, parce qu'il est le seul être à exiger d'en avoir" (3).

"Il n'y a pas d'amour de la vie sans désespoir de vivre" (4). Contrairement à ceux qui perdent, dans la vision de la mort, le goût de vivre, les personnages bréliens des chansons funèbres y puisent un surcroît de force et un désir de jouir au maximum des possibilités qu'offre l'existence :

*Ah je me vois déjà
M'installant à jamais
Bien triste bien au froid
Dans mon champs d'osselets
Je vois déjà tout ça
Et on a le brave culot
D'oser me demander
De n'plus boire que de l'eau
De n'plus trousser les filles
De mettre d'l'argent de côté
D'aimer l'filet d'maquereau
Et d'crier Vive le Roi
Ah ah ah (5).*

(1) Jef.

(2) Fernand.

(3) Camus, Lettres à un ami allemand, Essais, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1977, p. 241.

(4) Camus, l'Envers et l'Endroit, Pléiade, op. cit., p. 44.

(5) Le tango funèbre.

"Ce n'est pas un hasard, a-t-on écrit, si l'appétit de vivre éclate si souvent dans les chansons funèbres : le deuil et la fête s'attirent comme de fraternels contraires. Le mouvement masque le mal de vivre. La fête, à la manière du divertissement pascalien, est une fuite en avant" (1). "Naturam sequere", disait déjà Epicure ; et l'on sait que sa philosophie avait pour but d'éloigner, entre autres craintes, celle de la mort. L'espèce de fable satirique du tango funèbre reflète, à sa manière, cette vision pessimiste de l'existence. De même, au moment de sa fin, un autre personnage brélien s'entoure de tout ce qui a donné du prix à sa vie, êtres et objets. Son dernier repas se veut une fête : on y boit, on y "dévore" (2) ; mais, comme dans les toiles de Bosch ou de Bruegel, on y sent la présence de "la mort qui s'avance" (3). Lorsque la fête est terminée, le héros renvoie tous ceux qu'il avait conviés : la mort n'est-elle pas un affrontement où se fait l'expérience de la plus profonde solitude ? Il y a une espèce de majesté dans ce face à face de l'homme avec le néant qu'il entrevoit :

*Après mon dernier repas
Je veux que l'on m'installe
Assis seul comme un roi
Accueillant ses vestales
(...)
Puis je regarderai
Le haut de ma colline
Qui danse qui se devine
Qui finit par sombrer
Et dans l'odeur des fleurs
Qui bientôt s'éteindra
Je sais que j'aurai peur
Une dernière fois (4).*

(1) Bruno Hongre et Paul Lidsky, Chansons, Jacques Brel, Profil d'une oeuvre, Hatier, 1976, p. 9.

(2) Le dernier repas.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

"J'ai peur, disait Caligula (...). Mais cela ne fait rien. La peur non plus ne dure pas. Je vais retrouver ce grand vide où le coeur s'apaise" (1). En mourant, le héros camusien n'a pas trouvé de réponse à sa soif "de quelque chose qui soit dément peut-être mais qui ne soit pas de ce monde" (2). Il en est de même du héros brélien :

*Dans ma pipe je brûlerai
Mes souvenirs d'enfance
Mes rêves inachevés
Mes restes d'espérance
Et je ne garderai
Pour habiller mon âme
Que l'idée d'un rosier
Et qu'un prénom de femme (3)*

"L'enfance", les "rêves", tout ce que Brel appelle son "Far West" et de la perte duquel il ne s'est jamais remis, tout ce dont le temps a eu raison, voilà ce qu'il va désormais s'efforcer de rejoindre. Tout comme Rimbaud qui, ayant vu échouer sa quête pour découvrir un au-delà, dit un définitif adieu à la poésie, Brel dit un définitif adieu au tour de chant (4) : "J'ai envie de respirer un peu. J'ai envie de m'offrir le temps de me taire. Cela s'appelle la liberté" (5). "Je veux être en accord avec ce que je pense dans ma manière de vivre" (6).

(1) Camus, Caligula, Acte IV scène 14 : Théâtre, Récits, Nouvelles, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974, p. 107.

(2) Ibid., Acte I scène 4, p. 15.

(3) Le dernier repas.

(4) Même s'il remonte sur scène durant quelques mois, en 1968-1969, pour interpréter "l'Homme de la Mancha", il s'agit de l'adaptation française d'une comédie musicale américaine, non de ce que l'on appelle "le tour de chant", où l'artiste-compositeur-interprète tient seul la scène durant toute une soirée.

(5) Archives de l'O.R.T.F. (TF1 - Ant. 2, témoignages : 9.10.1974)

(6) Rapporté dans : "Brel", de Martin Monestier, Tchou, 1979,

TROISIEME PERIODE

1967-1978

LE PARADIS PERDU ET RETROUVE

*"L'Enfance qui nous empêche de la vivre
De la revivre infiniment
De vivre à remonter le temps..."*

1) 1967-1968 : à la recherche du Paradis perdu.

"Je crois, dira Brel en 1973, que le malheur, c'est exactement la différence qu'il y a entre le rêve et le réel pour un homme. Donc il faut combler cette différence" (1). Mais avant de la combler, il va la chanter.

Le "rêve", c'est l'Enfance. Le "réel", c'est que "tout casse tout le temps" (2). "Partant sur des données qui, elles, sont assez lugubres, j'essaie de dire que la joie existe. Et même si la joie est cassée, après, par les événements ou par soi, ça n'a aucune importance. On vit c'est tout. Si elle est cassée irrémédiablement, alors c'est la mort et le problème ne nous concerne plus" (3).

A) Les "données lugubres" - Le "réel".

De plus en plus, la pulsation du temps tourmente le héros brélien. Qu'est-ce que la vie, sinon un tout petit voyage entre deux actes, naître et mourir ? :

*J'arrive j'arrive
C'est même pas toi qui es en avance
C'est déjà moi qui suis en retard
J'arrive bien sûr j'arrive
Mais ai-je jamais rien fait d'autre qu'arriver ? (4).*

Alors surgit l'étonnement devant la brièveté de l'existence :

(1) Radioscopie de Jacques Chancel avec Brel, 21.05.1973, Archives I.N.A.

(2) Téléciné n° 144, Août 1978, Propos recueillis par Gilbert Salachas, p. 4.

(3) Ibid.

(4) J'arrive.

*Mon enfance passa
(...)
Et la guerre arriva
Et nous voilà ce soir (1).*

Mais on peut remplir différemment sa vie, même si elle ne dure que "le temps d'un soupir" (2) ; d'où la distinction importante que fait le poète :

*Il y a deux sortes de temps
Il y a le temps qui attend
Et le temps qui espère
Il y a deux sortes de gens
Il y a les vivants et moi je suis en mer (3).*

"Le temps qui attend" est caractérisé par l'immobilité spirituelle ; il est le propre des "repus" (4), de tous ceux qui ne remettent rien en question et qui sont déjà, sans même s'en douter, des morts-vivants :

*Je m'étonnais encore
De ces ronds de famille
Flânant de mort en mort
Et que le diable habille (5).*

"Le temps qui espère" est animé par le pressentiment d'une manière de vivre en plénitude ; il est le propre de celui qui a su rester fidèle à son enfance :

(1) Mon enfance.

(2) Titre d'un livre d'Anne Philippe sur la mort de Gérard Philippe, 1969, Livre de Poche n° 2690.

(3) L'Ostendaise.

(4) Mon enfance.

(5) Ibid.

*Tous les enfants ont un empire
(...)
Tous les enfants ont un royaume
(...)
Tous les enfants sont des poètes
Ils sont bergers ils sont rois-mages
Z'ont des nuages pour mieux voler (1).*

Mais le désir d'envol et d'espace où le "coeur ouvrait les bras" (2) se termine par un sentiment d'échec :

*Moi qui toutes les nuits
Agenouillé pour rien
Arpégeais mon chagrin
Au pied du trop grand lit
Je voulais prendre un train
Que je n'ai jamais pris (3).*

Le paradis est bel et bien perdu. Le temps a eu raison des rêves ; il débouche sur la mort et le néant, mettant fin au besoin de voyage intérieur, symbolisé là par un train, ici par la mer :

*Mon Père disait
C'est le vent du Nord
Qui portera en terre
Mon corps sans âme
Et sans colère
C'est le vent du Nord
Qui portera en terre
Mon corps sans âme
Face à la mer (4).*

Brel exprime parfois les mêmes pensées d'une façon beaucoup moins sereine, ainsi dans cette parodie des chansons précédentes, où la mort devient :

(1) Fils de.

(2) Mon enfance.

(3) Ibid., cf. p. 272.

(4) Mon père disait.

*(...) l'heure imbécile et fatale
Où il paraît que quelqu'un nous appelle (1).*

C'est d'ailleurs dans cette même oeuvre qu'immédiatement, il enchaîne sur les deux vers que nous citions précédemment (2) :

*J'insulterai le flic sacerdotal
Penché vers moi comme un larbin du ciel*

Le clergé, comme nous l'avions signalé, n'est plus, aux yeux de Brel, qu'un corpus méprisable, parce qu'il essaie de sécuriser l'homme en l'enfermant dans d'illusoires certitudes. Il est encore représenté sous les traits d'un :

*(...) abbé porteur
De ces fausses nouvelles
Qui aident à vieillir (3).*

C'est en pensant à ces messagers de mensonges que le chanteur laisse éclater sa verve :

*Je mourirai cerné de rigolos
En me disant qu'il était chouette Voltaire
Et qu'si y en a qui ont une plume au chapeau
Y en a des qui ont une plume dans l'derrière (4).*

Remarquons l'heureux néologisme "mourirai", formé du verbe mourir et du verbe rire : l'absurdité de la vie, assié-gée par la mort, explique cette attitude que Brel reprendra quelque treize ans plus tard :

(1) La la la.

(2) Cf. p. 325.

(3) Regarde bien petit.

(4) La la la.

*Mourir mourir de rire
(...)
Mourir de faire le pitre
Pour dérider le désert (1).*

B) "La joie existe" - "Le rêve".

"Un homme passe sa vie à compenser son enfance" (2). L'impression d'échec va créer chez le héros brélien une fuite au royaume de l'Enfance, ce passé quelque peu mythique que chacun reconstruit en l'idéalisant et en en faisant la "durée" privilégiée de ses rêves brisés. La "recherche du temps perdu" devient, chez Brel, celle de l'enfance enfuie. Ce thème lui servira de trame pour continuer à tisser son oeuvre d'amour et de mort.

"Mon enfance", "Mon Père disait", "Les coeurs tendres", "Fils de", "Regarde bien petit", "Un enfant" : les titres sont suffisamment parlants. Brel a la nostalgie d'une autre planète et retrouve des accents semblables à ceux du "Petit Prince", comme s'il comprenait à son tour que, dans le rapide de la vie, "Les enfants seuls écrasent leur nez contre les vitres. Les enfants seuls savent ce qu'ils cherchent" (3) :

*Un enfant c'est le dernier poète
D'un monde qui s'entête
A vouloir devenir grand (4).*

(1) Vieillir. Il serait intéressant de comparer cette réaction avec celle du héros de "Fin de partie", Clov : à chaque regard qu'il porte sur le monde vide et déjà mort, Beckett a noté laconiquement, dans le scénario du début de l'acte I : "Rire bref" (Editions de Minuit, 1969, p. 14).

(2) Brel - Archives de la R.T.B. - Interview redonnée dans le cadre de l'émission : "Et si nous n'allions pas au cinéma ce soir", Ant. 2, 3 septembre 1979.

(3) Saint Exupéry, Le Petit Prince, Gallimard, 1947, p. 75.

(4) Un enfant.

L'enfant aux cheveux d'or apprend à l'aviateur, par l'intermédiaire du renard, que "l'essentiel est invisible pour les yeux", qu'"on ne voit bien qu'avec le coeur" (1). Dans une magnifique parabole, le héros brélien a besoin, également, du regard d'un enfant pour retrouver "l'essentiel". Sorte de guetteur aux yeux empoussiérés par la vie, il continue d'espérer le salut. Et ce dernier prend la forme d'un homme :

*Regarde bien petit regarde bien
Sur la plaine là-bas
A hauteur de roseaux
Entre ciel et moulin
Y a un homme qui vient
Que je ne connais pas
Regarde bien petit regarde bien (2).*

Mais l'homme "que nous ne saurons pas" (3) s'en va et l'adulte console en lui l'enfant toujours à la recherche du paradis perdu :

*Allons c'est bien le vent
Qui gonfle un peu le sable
Pour nous passer le temps
(...)
Il faut sécher tes larmes (4).*

Il y avait longtemps que le chanteur n'avait pas exprimé de façon aussi explicite l'attente du salut et d'un messie tel que nous le définissions plus haut (5).

(1) Saint Exupéry, *Le Petit Prince*, op. cit., p. 72.

(2) *Regarde bien petit* - En partie cité, p. 302.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Cf. p. 300.

Brel va continuer sa "quête" à travers de multiples activités impliquant toutes une rupture et un recommencement. Neuf ans s'écouleront avant qu'il ne sorte un nouveau disque - le dernier -. Nous voudrions, avant de faire ce bond dans le temps, nous arrêter sur une oeuvre illustrant l'état d'esprit du compositeur en 1968, oeuvre que nous n'hésitons pas à qualifier de "philosophique", s'il est vrai que la démarche philosophique consiste avant tout dans l'art de bien poser les questions. Il s'agit d'un dialogue avec la mort, dans lequel l'orchestration (1) épouse à la perfection le langage poétique pour signifier le drame de l'homme cherchant désespérément un sens à son existence.

Non seulement la vie et la mort y sont liées, comme dans les chansons précédentes, mais la première n'est plus définie que par rapport à la seconde, comme une avancée "de mort en mort" (2), tandis que le vide se fait autour de l'homme et en lui-même :

*De chrysanthèmes en chrysanthèmes
A chaque fois plus solitaire
De chrysanthèmes en chrysanthèmes
A chaque fois surnuméraire (3).*

Le temps est devenu un ennemi avec lequel il ruse et marchande :

(1) .. de François Rauber, dont le talent n'est plus à souligner

(2) Mon enfance.

(3) J'arrive - Cf. Kafka : L'homme, "dès le milieu de sa vie (...) se restreint à un espace sans cesse plus petit et s'il meurt, le cercueil tout juste lui convient" - Journal, 3 novembre 1911, cité dans : Kafka, par R.M. Alberès et P. de Boisdeffre, classiques du XXe siècle, Editions Universitaires, 1967, p. 29.

*J'arrive j'arrive
Mais qu'est-ce que j'aurais bien aimé
Encore une fois traîner mes os
Jusqu'au soleil jusqu'à l'été
Jusqu'au printemps jusqu'à demain (1).*

Le cri du héros brélien est un cri d'enfant : "Encore" !
Encore vivre, encore admirer le monde, encore aimer :

*(...) et tomber mort
Brûlé d'amour le coeur en cendres (2).*

C'est dans cette oeuvre que surgit l'interrogation essentielle :

*MAIS POURQUOI MOI POURQUOI MAINTENANT
POURQUOI DEJA ET OU ALLER (3).*

Question métaphysique s'il en est ! Mais elle ne comporte, pour Brel, nulle réponse :

*Rappelle-toi qu'entre les doigts lune fond en poussière
(...)
Malheur à qui peut préférer le verbe être au verbe avoir
Je sais son désespoir (4).*

On se souvient de ce qu'écrivait le poète Jean Cocteau, lorsqu'il fit "la planche sur le fleuve des morts" (5). Ses vers reflètent une conception diamétralement opposée à celle de Brel :

(1) J'arrive. Comparer ce rétrécissement du temps avec le rétrécissement parallèle de l'espace dans "les vieux" :

*Les vieux ne bougent plus leurs gestes ont trop de
rides leur monde est trop petit
Du lit à la fenêtre puis du lit au fauteuil et
puis du lit au lit...*

On trouve ce même phénomène dans l'oeuvre de Boris Vian.

(2) J'arrive.

(3) Ibid.

(4) L'homme de la Mancha : "Chacun à sa Dulcinea" - Cf. Caligula, de Camus : "Si j'avais eu la lune, si l'amour suffisait, tout serait changé. Mais où étancher cette soif ?" Théâtre, Récits, Nouvelles, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974, p. 107.

(5) Préface de son "Requiem", Gallimard, 1962.

Son visage étant un des masques de la vie
J'ai de le connaître l'envie
Et près de la pendule où s'accorde le temps
Je consulte l'heure et j'attends (1).

Pour le chanteur, à l'inverse, le "visage" de la vie est "un des masques" de la mort ; et, loin d'attendre paisiblement "près de la pendule", de quitter le monde "qui ment qui triche et qui sabote" (2), le héros brélien, comme il le signifiait dans "les vieux", voit avec effroi la vie rongée par un temps ennemi que module le tic tac de :

*(...) la pendule d'argent
Qui ronronne au salon qui dit oui qui dit non
et puis qui nous attend*

2) 1968-1977 : Le Paradis retrouvé.

- "Quel est votre idéal ?" demandait Jacques Chancel à Jacques Brel en 1973.

- "C'est essayer, c'est tenter (...) tenter des coups et tenter d'aimer le plus longtemps possible", répondit le chanteur (3).

(1) Le Requiem, Gallimard, 1962, pp. 105-106.

(2) Ibid.

(3) On pourra retrouver tous les propos que nous citerons dans les Archives de l'O.R.T.F. et dans les Archives I.N.A. ("Grand échiquier" consacré à Brel, Brassens... et d'autres artistes : 1976. Témoignages : 9.10.1978 ; Hommage à Brel : 23.10.1978), ainsi que dans le livre de Pierre Monestier sur Brel, Tchou, 1979. Les interview réalisées l'ont été lors des rapides retours de Brel en Europe.

Rien ne définissait mieux l'existence qu'il avait commencée depuis quelques années et qu'il allait poursuivre jusqu'à son arrivée aux Iles Marquises.

A) "Essayer", "tenter des coups".

Encore qu'elle soit importante, ce n'est pas la filmographie de l'acteur Brel qui nous intéresse (1), mais l'essai de mouvement intérieur qu'elle reflète : "Un homme, c'est fait pour bouger (...) On use les choses en étant immobile".

Ce mouvement intérieur va également se traduire par un besoin d'horizons neufs, d'où ces voyages que le poète effectuera, affrontant tour à tour le ciel et l'eau, devenant pilote et navigateur : "Je cherche, oui, je ne sais pas si je trouve, mais je cherche".

"Mais dis-moi donc ce que je cherche", demandait un personnage de Saint Exupéry, "et pourquoi contre ma fenêtre, appuyé à la ville de mes amis, de mes désirs, de mes souvenirs, je désespère" (2). Pour l'auteur de "Courrier Sud" comme pour celui de "Mon Enfance", l'avion devient un moyen de retrouver ce que le premier appelait "cette promesse obscure (...) qu'un dieu obscur ne tient pas" (3) et que le second exprimait ainsi :

(1) 1967 : Les Risques du métier (André Cayatte) ; 1968 : La Bande à Bonnot (Philippe Fourastié) ; 1969 : Mon oncle Benjamin (Edouard Molinaro) ; 1970 : Mont Dragon (Jean Valère) ; 1971 : Les Assassins de l'ordre (Marcel Carné) ; 1971 : Franz (Jacques Brel) ; 1972 : l'aventure, c'est l'aventure (Claude Lelouch) ; 1972 : Le Bar de la fourche (Alain Levent) ; 1973 : Le Far West (Jacques Brel) ; 1973 : L'Emmerdeur (Edouard Molinaro).

(2) Saint Exupéry, Courrier Sud, Gallimard, 1928, p. 52.

(3) Ibid.

*Je volais je le jure
Je jure que je volais
Mon coeur ouvrait les bras (1)*

"Je ne vole pas très haut. Mais je suis heureux (...) Voler, c'est une dimension qui a toujours marqué l'homme (...) C'est cela l'aventure, la liberté. J'appelle cela vivre. C'est mon Far West" (2).

Bientôt être pilote ne suffit plus à Brel. La mer l'a toujours attiré. Après l'avoir chantée, il va la parcourir en tous sens : navigateur, il sillonnera tour à tour l'Afrique du Nord, les Antilles, l'Océanie, Papeete, les archipels de Touamotou, les Marquises (où il reviendra se fixer en 1975), Tahiti.

"Bien sûr, écrivait Saint Exupéry, on s'enfuit en voyage à la recherche de l'étendue. Mais l'étendue ne se trouve pas. Elle se fonde" (3). Si nous l'osions, nous parlerions, à propos de Brel, de voyage initiatique dans lequel la découverte du monde se double d'une quête intérieure :

"Vivre seul est un projet que je réaliserai. Il ne s'agit pas d'un désir de solitude complète, je veux vivre en retrait, non pas en ermite. J'agirai ainsi pour écarter un certain nombre de malentendus qui me détruisent peu à peu" avait-il dit avant de s'embarquer (4).

Fuite et recherche, telle est en effet, durant ces neuf années, la double démarche brélienne. L'une ne va pas sans l'autre, Baudelaire (5) le savait lorsqu'il écrivait le quatrain que nous avons tous en mémoire :

(1) Mon Enfance.

(2) Rapporté dans : "Brel", de Martin Monestier, Tchou, 1979, p. 170.

(3) Pilote de guerre, Gallimard, 1942, p. 105.

(4) Rapporté dans : "Brel", de Martin Monestier - op. cit., p. 175.

(5) "Quand je lis Baudelaire, je sais ce que j'ai raté. Ça rend humble". Brel en 1973. Archives de l'O.R.T.F.

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,
Le coeur gros de rancune et de désirs amers,
Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
Berçant notre infini sur le fini des mers (1)...

Dans ce qui va suivre, nous laisserons parler Jacques Brel, nous contentant de quelques remarques pour lier entre elles les différentes citations que nous avons glanées (2).

a) FUIITE... de la mort.

Comme nous en avons fait la remarque (3), il ne s'agit pas essentiellement, pour Brel, de la crainte physique de la mort (encore qu'elle ne soit pas absente, surtout depuis qu'il connaît la nature de son mal), mais de la peur de l'asphyxie spirituelle. C'est ainsi qu'il fait une distinction entre "vieillir" et "le vieillissement" :

"Il faut vieillir dans la mobilité (...) On n'est pas fait pour mourir (...) puisque mourir c'est s'arrêter : le but de la vie, c'est de vieillir..."

"Il y a une chose qui me fait assez peur, c'est le vieillissement ; c'est très important d'être vieux, puisque c'est le dernier âge de la vie, c'est l'aboutissement du voyage. Ce n'est qu'à ce moment là qu'on sait si on a raté sa vie ou si on l'a vaguement réussie, ... et on ne s'en occupe pas du tout !"

(1) Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Le Voyage, Garnier, 1961, p. 155.

(2) Cf. p. 351 note 3.

(3) Cf. p. 338.

La perspective de la mort est inéluctable, il s'agit donc de l'appriivoiser. Les arguments de Brel se situent dans une tradition toute épicurienne : "Il faut savoir tous les jours qu'on est mortel" (...). "Dans le temps, on montrait les morts, (...) même encore quand j'étais petit, on voyait les morts, (...) mais on ne les voit plus (...) et maintenant (...) les gens se croient bien portants. Et de se croire bien portant à se croire éternel, il n'y a qu'un pas. Et, me semble-t-il par moments, un certain nombre de leurs problèmes sont des problèmes d'immortel, alors qu'on est mortel. C'est pour cela que je veux dire qu'il faut aller voir, il faut".

Se souvient-il de "Caligula" dans cet inédit, datant de 1972, où il reprend presque mot à mot le cri final du héros de Camus : "Je suis encore vivant !" (1) ? Nous y trouvons, en tout cas, une confirmation du sens que nous donnions au mouvement brélien de "fuite" :

*De Rotterdam à Santiago
D'Amsterdam à Varsovie
De Cracovie à San Diego
De drame en dame
Passe la vie*

*De peu à peu
De coeur en coeur
De peur en peur
De port en port
Le temps d'une fleur
Et l'on s'endort
Le temps d'un rêve
Et l'on est mort*

*De terre en terre
De place en place
De jeunes vieilles en vieilles grasses*

(1) Camus, Caligula, Théâtre, Récits, Nouvelles. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974, p. 108.

*De guerre en guerre
De guerre lasse
La mort nous veille
Le mort nous glace
Mais de bière en bière
De boire en boire
De verre en verre
Je mords encore à pleines dents*

JE SUIS UN MORT ENCORE VIVANT" (1).

b) RECHERCHE... de l'Enfance.

Seuls, en effet, les poètes et les mystiques peuvent espérer redevenir des enfants. Il s'agit d'une lente et douloureuse reconquête, d'une traversée de miroirs, au bout de laquelle on approche un peu de sa propre vérité et de celle du monde :

*L'enfance qui nous empêche de la vivre
De la revivre infiniment
De vivre à remonter le temps
De déchirer la fin du livre (2).*

"Je crois qu'on peut mourir parfaitement enfant et je crois que c'est souhaitable. Je veux que ce soit comme cela pour moi. Je vais essayer". Ses idées, sur ce point, n'ont pas changé : ne chantait-il pas déjà en 1967 l'ingéniosité que l'homme doit déployer "pour être vieux sans être adulte ?" (3)

"Ce que je n'aime pas, ce sont les adultes... parce que c'est installé et qu'ils nous enseignent de toute part la

(1) Inédit. Reproduit dans un Cahier ronéotypé à Bruxelles en 1977 par les amis du chanteur.

(2) L'Enfance. Extrait du film de Brel : "Far West", 1973.

(3) La Chanson des vieux amants.

prudence, l'intérêt, et des choses comme cela dont je ne comprends pas du tout l'importance..."

Brel a décidément, comme le Petit Prince face au businessman, "sur les choses sérieuses des idées très différentes des idées des grandes personnes" (1) :

*L'enfance c'est encor le droit de rêver
Et le droit de rêver encor
Mon père était un chercheur d'or
L'ennui c'est qu'il en a trouvé (2).*

B) "Tenter d'aimer le plus longtemps possible" .

Nous aurons moins à nous étendre sur cette seconde partie, qui n'est que la conséquence de tout ce que nous venons de dire. En effet l'amour, la tendresse, l'enfance sont liés dans l'esprit de Brel : "On manque de tendresse, on manque de l'enfance, enfin on manque d'éblouissement".

Mais qu'entend-il exactement par "tendresse" à l'époque que nous étudions ? :

"La tendresse, c'est un jeu égalitaire. On peut tendrement aimer une femme, mais la tendresse c'est une chose qui s'adresse continuellement aux hommes" (3)...

"Je crois finalement que j'aime beaucoup plus les hommes qui donnent que les hommes qui expliquent..."

"Je crois naïvement au coeur. Je crois à la difficulté d'aimer les gens, je crois surtout à la difficulté de leur communiquer cela, et puis c'est tout".

(1) Saint Exupéry, Le Petit Prince, Gallimard, 1958, p. 49.

(2) L'Enfance. Extrait du film de Brel : "Far West", 1973.

(3) Document inédit de la R.T.B. datant de 1969 et retransmis le 3.9.1979 par FR3 dans l'émission intitulée : "Et si nous n'allions pas au cinéma ce soir ?". On notera l'évolution qu'a subi le concept de tendresse dans l'esprit de Brel (Cf. p. 146 à 148).

A Jacques Chancel qui lui demande s'il vit avec les gens ou près des gens, il répond :

"Je ne sais pas si je vis avec les gens (...), je crois même que, dans une certaine partie (...) de ma vie, je vis pour des gens, ce qui me paraît plus intéressant".

Nous ne ferons pas de Brel un "chrétien qui s'ignore". Les étiquettes nous ont toujours semblé racoleuses. Cependant nous ne pouvons nous empêcher de remarquer qu'il prend pour maxime de vie une morale héritée du christianisme, bien que coupée de ce qui la fonde ; car, pour le chrétien, l'amour de l'homme ne peut être vécu que dans et par l'amour de Dieu.

"J'aime les hommes", dira Brel.

"Les hommes sont merveilleux. Il faut peut-être qu'on leur dise..."

"La main d'un homme, c'est une fête. Retrouver quelqu'un, c'est une fête et pour moi DIEU CE SONT LES HOMMES. Et un jour ils sauront..."

"Dieu ce sont les hommes" : cela signifie que le salut est à chercher dans l'amour que chacun porte à autrui et dans celui qu'il en reçoit. En corollaire, nous trouvons une définition de l'homme basée sur ce "jeu égalitaire" :

"Un homme qui n'est pas tendre, ce n'est pas un homme..."

"Je n'aime pas, disait le Grand Caïd, les sédentaires du coeur. Ceux-là qui n'échangent rien ne deviennent rien. Et la vie n'aura point servi à les mûrir. Et le temps coule pour eux comme la poignée de sable et les perd" (1).

Voilà ce que Brel a découvert dans son Paradis terrestre des Iles Marquises, où il s'est installé depuis 1975. Loin

(1) Saint Exupéry, Citadelle, Gallimard, 1951, p. 40.

de la civilisation européenne, il mène une vie primitive faite de joies très simples et met toutes les ressources de son coeur et de son ingéniosité au service des habitants de Hiva-Oa, "compagnon fraternel de tous" (1).

N'a-t-il pas trouvé ce qu'il chantait de façon prophétique en 1962 ? :

*Une île
Chaque comme la tendresse
Espérante comme un désert
(...)
Et qui sommeillait en nos yeux
Depuis les portes de l'enfance* (2).

3) 1977-1978 : "Il est vrai que souvent la mer se désenchante
Je veux dire en cela qu'elle chante d'autres
chants
Que ceux que la mer chante dans les livres
d'enfants" (3).

La paix n'est jamais acquise une fois pour toutes. Elle se conquiert par une lutte de chaque instant. C'est ce dont témoigne le dernier disque de Brel. Il récapitule, de façon pathétique, toute son attente, sa fièvre de bonheur, ses désillusions, son horreur de la vieillesse et de la mort, avant de nous laisser une sorte de testament spirituel intitulé "Les Marquises".

A) TOUTE SON ATTENTE...

Brel semble avoir relégué définitivement le catholicisme au magasin des accessoires ; nous le pensons, non seulement parce qu'il ne fait qu'une brève allusion à la vie de ses ancê-

(1) Pierre Barlatier, Jacques Brel, Solar, 1978, p. 67.

(2) Déjà cité, p. 170.

(3) La Ville s'endormait.

tres qui "mouraient couverts de prêtres" (1), et à celle de ses contemporains, auxquels sa hargne reproche injustement d'osciller "sans cesse du fusil au missel" (2) (ce qui montre bien qu'il continue de considérer la religion comme une force de mort et le clergé comme un allié du pouvoir et de l'injustice), mais surtout parce que ses préoccupations ont changé : il ne s'agit plus tant pour lui de fustiger "la Bêtise" (3) que de trouver une sorte de sagesse et de paix spirituelles, malgré la tristesse de ne pas avoir été à la hauteur de l'idéal qu'il entrevoyait :

On se croit mèche on n'est que suif (4).

Sur une musique de manège infiniment lente et nostalgique - qui n'est pas sans correspondance avec le titre d'un inédit : "La Foire" -, Brel ne se demande plus "tout en regardant les cieux s'il n'existe rien de mieux" (5), il chante un credo humaniste qu'il intitule : "Le Bon Dieu". Dans un isomorphisme révélateur, les limites qu'il déplore chez l'homme - incapable de supprimer la vieillesse, la pauvreté et la tristesse du monde - sont en même temps un reproche indirect à Dieu qui ne peut pas être puisque ces maux sont :

(1) Jaurès.

(2) Les F...

(3) Il faut dire cependant qu'il s'en donnera à coeur joie au détriment des femmes. Cf. p. 234 et p. 241 sq.

(4) Voir un ami pleurer.

(5) La Foire, inédit. Cf. p. 290.

*Toi toi si t'étais l'Bon Dieu
Tu f'rais valser les vieux
Aux étoiles
(...)
Tu allumerais des bals
Pour les gueux
(...)
Tu n's'rais pas économe du ciel bleu (1).*

Et il ajoute aussitôt :

*Mais si tu n'es pas le Bon Dieu
Toi tu es beaucoup mieux
Tu es un Homme (2).*

A l'Homme, en effet, de bâtir la Citadelle puisque Dieu s'en est retiré. "Que m'importe que Dieu n'existe pas", écrivait Saint Exupéry vers la fin de sa vie, "Dieu donne à l'homme de la divinité" (3). Et il semble bien que, pour Brel également, Dieu soit devenu "le parfait support symbolique de ce qui est à la fois inaccessible et absolu" (4), même s'il a un dernier sursaut de révolte face à "l'Arbitre" (5) qui fait cesser le jeu de la vie.

Peut-être est-ce, à son insu, cette Absence essentielle qui donne, dans les dernières chansons, un ton si pathétique à sa quête d'Enfance sans cesse contredite par les limites de la nature humaine, prisonnière du "temps qui va trop vite" (6), et qui ne peut contenir la "soif qui prend garde qu'elle ne se voie pas" (7).

Reprenant les images de clarté de jadis (l'eau - le ciel - le feu), merveilleux Don Quichotte d'un instant, il ima-

(1) Le Bon Dieu.

(2) Ibid., déjà cité, p. 294.

(3) Carnets, Gallimard, 1953, p. 40.

(4) Ibid.

(5) Vieillir.

(6) Voir un ami pleurer.

(7) La Ville s'endormait.

gine, à travers l'une de ses oeuvres les plus "symbolistes",
une sorte de Jérusalem laïque où "le temps arrêté" (1) indique-
rait enfin au voyageur le but de sa quête (2) :

*La ville s'endormait
Et j'en oublie le nom
Sur le fleuve en amont
Un coin de ciel brûlait
La ville s'endormait
Et j'en oublie le nom
Et la nuit peu à peu
Et le temps arrêté
Et mon cheval boueux
Et mon corps fatigué
Et la nuit bleu à bleu
Et l'eau d'une fontaine
(...)
Et la fontaine chante
Et la fatigue plante
Son couteau dans mes reins
Et je fais celui-là
Qui est mon souverain
ON M'ATTEND QUELQUE PART
COMME ON ATTEND LE ROI (3).*

Mais, derrière ce miroir à alouettes, il ne rencontre
que la solitude et la mort :

*Mais on ne m'attend point
Je sais depuis déjà
Que l'on meurt de hasard
En allongeant le pas (4).*

D'où la tentation de désespérer de pouvoir jamais re-
joindre l'Enfance, où l'on devenait "Indien" (5) dans un "Far

(1) La Ville s'endormait.

(2) Nous nous devons de citer de larges extraits de cette oeuvre
si importante pour notre propos.

(3) La Ville s'endormait.

(4) Ibid.

(5) Mon Enfance.

West" (1) de rêve et où, tel Icare, s'élargissant aux dimensions du monde, le "coeur ouvrait les bras" (2) :

*Bien sûr tout se manque de tendre
Et il n'y a plus d'Amérique
(...)
Bien sûr nos coeurs perdent leurs ailes (3).*

Si l'on se souvient de notre analyse du "Salut dans la fraternité humaine", calqué sur le modèle religieux (4), on ne s'étonnera pas, sachant combien elles sont liées dans l'esprit du poète (5), que l'ébranlement d'une "vertu" - en l'occurrence l'espérance - fragilise l'assise des autres : "Il faudrait nous aimer" chantait le jeune Brel (6) ; à l'âge mûr, il se rend compte que rien n'est plus difficile :

*Bien sûr ces villes épuisées
Par ces enfants de cinquante ans
Notre impuissance à les aider
Et nos amours qui ont mal aux dents
(...)
Et tous ces hommes qui sont nos frères
Tellement qu'on n'est plus étonné
Que par amour ils nous lacèrent (7).*

Il y a là une lutte entre la chair et l'esprit. N'est-ce pas ainsi que peut se comprendre cette image ? :

(1) Mon Enfance.

(2) Ibid.

(3) Voir un ami pleurer.

(4) Cf. p. 295 sq.

(5) Cf. p. 297.

(6) La Bastille.

(7) Voir un ami pleurer.

*Bien sûr il y a nos défaites
Et puis la mort qui est tout au bout
Le corps incline déjà la tête
Etonné d'être encor debout (1).*

Nous voici rendus à la vision de la mort. Dans l'oeuvre la plus réaliste qu'il ait écrite sur ce sujet et dans laquelle le verbe mourir revient à vingt deux reprises, Brel se révolte une dernière fois :

*Mourir, cela n'est rien ! Mourir, la belle affaire !
Mais vieillir ! oh vieillir ! (2).*

Comme il sait bien "cracher sa dernière dent" (3), celui qui n'ignore pas qu'il est condamné à :

*Mourir face au cancer
Par arrêt de l'Arbitre ! (4).*

Il nous crie avec violence, comme par le passé, que toute mort est absurde, aussi bien la mort à la guerre (5) que la mort dans l'amour (6), la mort dans la gloire (7) que la mort dans l'insignifiance (8). Mais que dire de la vieillesse et de la déchéance qu'elle entraîne ! :

(1) Voir un ami pleurer.

(2) Vieillir. Exceptionnellement, le texte n'en étant pas imprimé, nous nous permettons de ponctuer ces phrases pour mieux faire sentir le cri de Brel.

(3) Vieillir.

(4) Ibid.

(5) Cf. Le Diable (1955), La Colombe (1959).

(6) Cf. Le Tango Funèbre (1964), La la la (1967).

(7) Cf. La Statue (1962).

(8) Cf. Fernand (1966).

*Mourir de frissonner
Mourir de se dissoudre
De se racrapoter
Mourir de se découdre (1).*

L'homme est un "être-pour-la-mort" (2). Voilà ce que découvre le héros brélien au bout du voyage : "Mourir est le seul acte naturel de l'homme ; être bien portant est une maladie honteuse" (3).

Il y a vraiment de quoi "mourir de rire" (4) lorsqu'on a chanté : "La lumière jaillira" (5) et qu'on en a appelé "A la fraîcheur certaine d'un vieux puits de désert" (6). N'était-ce donc qu'un mirage et faudra-t-il chaque jour :

*Mourir de faire le pitre
Pour dérider le désert ?... (7)*

B) UNE SORTE DE TESTAMENT SPIRITUEL...

Cependant tout cela n'est que la face sombre du poète. Il ne nous l'a livrée, semble-t-il, que pour mieux nous dire qu'il a retrouvé, aux Iles Marquises, l'espoir de traverser les miroirs.

Tout comme Gauguin (8) - dont il évoque fugitivement

(1) Vieillir.

(2) Selon la célèbre définition d'Heidegger dans "L'Être et le temps", Gallimard, 1964, (traduit de l'Allemand).

(3) Rapporté dans : "Brel", de Martin Monestier, Tchou, 1979, p. 201.

(4) Vieillir.

(5) La lumière jaillira (1958).

(6) J'en appelle (1957).

(7) Vieillir. Déjà cité, p. 347.

(8) Au près duquel il est enterré.

l'ombre (1) et dont on a écrit qu'il fut "un missionnaire à rebours qui voulait demander des leçons aux indigènes au lieu de leur en donner" (2) -, il a quitté la civilisation occidentale et ses "métros remplis de noyés" (3), pour retrouver une existence où il y a place pour la vie intérieure.

Son "testament spirituel" commence par ces mots qui en disent long :

*Ils parlent de la mort comme tu parles d'un fruit
Ils regardent la mer comme tu regardes un puits (4).*

A cette lumière, nous pouvons écouter le dernier dialogue de Brel avec la mort. On n'y retrouve ni le désespoir ni la révolte qu'il avait exprimés dans "Fernand" - une oeuvre similaire -, mais l'affirmation que LA TENDRESSE EST PLUS FORTE QUE LA MORT :

*Six pieds sous terre Jojo tu frères encore
Six pieds sous terre Jojo tu n'est pas mort. (5)*

La mort ne peut pas davantage anéantir l'ESPERANCE :

*Nous parlons en silence d'une jeunesse vieille
Nous savons tous les deux que le monde sommeille
Par manque d'imprudence
Six pieds sous terre Jojo tu espères encore (6).*

(1) *"La pluie est traversière elle bat de grain en grain
Quelques vieux chevaux blancs qui fredonnent Gauguin"*
(Les Marquises).

(2) H. et D. Janson, La peinture dans le monde, de la préhistoire à nos jours, Flammarion, 1957, pp. 274-275.

(3) Voir un ami pleurer.

(4) Les Marquises.

(5) Jojo.

(6) Ibid.

"J'aurai l'air d'être mort et ce ne sera pas vrai" (1).
Le poète sait-il qu'il retourne au Petit Prince comme on retourne à son Enfance ?...

Que lui resterait-il à perdre - ou à découvrir - après cette sorte d'épuration du coeur et de l'esprit, et ce délabrement physique qu'il cache avec une infinie pudeur sous les réponses parfois bouffones qu'il fait aux journalistes trop curieux ?

A son ami mort il confie :

*Je ne rentre plus nulle part
Je m'habille de nos rêves
Orphelin jusqu'aux lèvres
Mais HEUREUX DE SAVOIR QUE JE TE VIENS DEJA (2).*

Cette sérénité face à la mort qu'il sait proche est quelque chose de différent de tout ce qu'il a chanté jusque là.
Sans doute est-elle née au contact des habitants de Hiva-Oa ; ils lui auront appris un rythme intérieur totalement autre que celui du temps contre lequel il n'a cessé de se battre :

*Le rire est dans le coeur
Le mot dans le regard
Le coeur est voyageur
L'avenir est au hasard (3).*

Dans cette île où "gémir n'est pas de mise" (4), où "la nuit est soumise" (5) lors même que "la mer se déchire infini-

(1) Saint Exupéry, *Le Petit Prince*, Gallimard, 1958, p. 89.

(2) Jojo.

(3) Les Marquises.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

ment brisée" (1), dans ces "points de silence qui vont s'élargissant" (2), Brel a retrouvé ce qu'il avait cherché jusqu'aux confins du monde et de lui-même :

LE TEMPS S'IMMOBILISE (3)

Or le temps immobilisé, n'est-ce pas, aux heures de plénitude, notre rêve à chacun ? Même si Brel n'est pas conscient de la portée de son désir, nous l'appellerons d'un autre nom : l'Eternité.

(1) Les Marquises.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

C O N C L U S I O N

Au terme de notre étude, nous nous poserons une seule question : QUELLE CONNAISSANCE BREL A-T-IL EUE DU CHRISTIANISME ? Nous distinguerons, pour y répondre, deux "sources" de formation. La première nous entraînera à examiner, dans toutes ses conséquences, le dualisme brélien, que nous avons évoqué à maintes reprises (1). La seconde, en faisant intervenir des témoignages et des documents inédits (2), dévoilera un aspect peu connu de la "vie spirituelle" du chanteur.

PREMIERE SOURCE : LA RENCONTRE DU CHRISTIANISME.

Ce Flamand francophone fréquenta, durant toute la durée de ses études, des écoles religieuses : après l'école primaire, tenue par les frères de Saint-Viateur, ce fut l'Institut Saint-Louis, qui était alors un collège catholique pour grands bourgeois libéraux.

(1) Cf. en particulier, p. 317.

(2) Nous ne saurions assez remercier Madame Hector Bruyndonckx et Monsieur Guy Bruyndonckx, qui ont bien voulu répondre à nos questions et nous confier des lettres de Jacques Brel, ainsi que d'autres documents inédits, Madame François Rauber et Monsieur François Rauber (ami et accompagnateur du chanteur) qui, malgré un emploi du temps très chargé, nous reçurent avec tant de gentillesse, Thierry Maertens qui nous a envoyé, de l'Université de Laval où il enseigne, quelques souvenirs sur Brel... et tant d'autres amis : auprès de tous nous avons rencontré un accueil et une disponibilité qui nous ont beaucoup aidée dans notre travail.

Comme ses camarades, Brel y suivit les cours de catéchisme et il y fit sa première communion ; il s'engagea également dans un groupe de louveteaux avant de devenir éclaireur.

Mais reçut-il pour autant une éducation chrétienne ?

Il ne le semble pas. Cette assertion n'est nullement un reproche vis-à-vis d'institutions d'où sortirent, par ailleurs, des générations d'hommes enracinés dans leur christianisme : elle est la simple constatation de la mentalité d'une époque qui, ici comme ailleurs, en Belgique comme en France, risquait de former davantage de chrétiens ritualistes que de croyants fervents, dans l'appartenance à une Eglise dont on privilégiait l'aspect institutionnel au détriment de l'aspect prophétique (1). Brel en fut indubitablement marqué, et cela retentira indirectement sur son oeuvre.

"Jacky" fit joyeuse figure au collège où l'on en parle encore comme du "garçon à la fois le plus secret et le plus gai du monde" (2) : il décida pourtant, en 1947, "de renoncer aux contraintes d'une institution pour laquelle" il ne se reconnaissait "décidément aucune attirance" (3).

(1) Nous citons quelques témoignages qui ne veulent peiner personne et qui n'ont pas la prétention d'être infaillibles :
"Jacques Brel est né dans un milieu plus catholique que chrétien : bourgeoisie bruxelloise attachée à une certaine "pratique" voire à certains engagements..."
"Le christianisme que Brel a connu était un élément de la structure bourgeoise, rien de plus..."
"Brel n'est pas athée mais agnostique : il ne nie pas Dieu mais il affirme qu'on ne peut rien en dire et que ceux qui en disent quelque chose sont des dominants..."
"Il a rejeté l'Eglise comme marchande d'illusions et comme pouvoir sur les faibles..."

(2) Monsieur l'abbé Deschamps, Cité dans le livre de Pierre Barlatier : Jacques Brel, Solar, 1978, p. 14.

(3) Pierre Barlatier, Ibid., p. 14.

Que restera-t-il de cet "apprentissage" ? : Une oeuvre - que nous avons déjà évoquée (1), où le chanteur tout à la fois fustige et regrette sa formation (ne fait-elle pas, elle aussi, partie de son "Enfance" ?) -, un aveu : "J'ai été louveteau, scout et routier, mais ça ne m'a pas tellement marqué" (2), et surtout, nous semble-t-il, une vision du monde totalement dualiste (3), qui ne sera sans doute pas étrangère à son ressentiment vis-à-vis d'une Eglise qu'il tiendra en mésestime.

En effet, même si Brel nous a dit reconnaître que l'homme n'était "ni ange ni bête" (4), parce qu'en lui se jouait le partage des valeurs (5), il n'est pas arrivé, semble-t-il, à réaliser dans sa vie l'équilibre qu'entraîne une telle connaissance.

Il y a, en particulier, chez le héros brélien, une conception de l'amour qui nous est apparue, au fur et à mesure de notre étude, totalement étrangère au christianisme :

*Avant eux l'homme était un prince
La femme une princesse l'amour une province
Mais ils sont arrivés le prince est un mendiant
La province se meurt la princesse se vend
CAR ILS ONT INVENTE L'AMOUR QUI EST UN PECHE* (6).

Comment ne pas identifier, dans cette dernière affirmation, la conséquence d'une éducation quelque peu janséniste,

(1) Cf. pp. 320 sq.

(2) Conversation Jacques Brel - Robert de Prez, enregistrée au magnétophone (Bruxelles, Hiver 1957-58).

(3) Cf. pp. 249-250.

(4) Pascal, Pensées, Oeuvres complètes, Seuil, 1964, p. 590 (pensée 678).

(5) Cf. p. 309.

(6) Les Singes (1961).

qui insistait davantage sur les conséquences du mal (le mal par excellence étant, bien entendu, considéré comme "le péché de la chair") que sur l'épanouissement du bien ? (1) :

*Tout ça dresse une muraille de Chine
Entre le pauvre ami Pierrot
Et sa fugace Colombine (2).*

Le christianisme, pour Brel, semble, en fait, se réduire à une morale qu'il récuse, parce qu'elle coupe l'homme de la vie réelle ; souvenons-nous de ces fenêtres, dont il parle en les chargeant d'une valeur métaphorique :

*Ah je n'ose pas penser
Qu'elles servent à voiler
Plus qu'à laisser entrer
La lumière de l'été (3).*

Nous trouvons, dans la même oeuvre, des phrases dont le symbolisme est clair :

*Les fenêtres nous guettent
Quand notre coeur s'arrête
En croisant Louissette
Pour qui brûlent nos chairs
(...)
Les fenêtres me suivent
Me suivent et me poursuivent
Jusqu'à ce que peur s'ensuive
Tout au fond de mes draps (4).*

(1) "Cette foi où les scrupules (...) l'emportent sur la confiance et qui a plus la peur de l'enfer que la nostalgie du Ciel". Georges Rodenbach, *Bruges la Morte*, Flammarion, 1978, pp. 58-59.

(2) *Les jardins du Casino* (1964).

(3) *Les Fenêtres* (1966).

(4) *Ibid.*

Faut-il s'étonner, finalement, si la difficulté de concilier la chair et l'esprit a pu faire assimiler au héros brélien tout ce qui touche à l'amour comme totalement mystique ou, à l'inverse, comme totalement démoniaque ?

En 1956, nous avons un Hymne :

*Quand on n'a que l'amour
A offrir en prière (1).*

En 1966, nous avons une sorte de blasphème :

*Ma mère arrête tes prières
Ton Jacques retourne en enfer
Mathilde est revenue (2).*

Il lui eût été doux de pouvoir apaiser ce tumulte, comme le fit un poète chrétien dans un des cris les plus extraordinaires que l'on ait lancés vers Dieu :

Ah je sais maintenant
Ce que c'est que l'amour ! et je sais ce que vous
avez enduré sur votre Croix, dans ton Coeur
Si vous avez aimé chacun de nous
Terriblement comme j'ai aimé cette femme
(...)
ET AU DESSUS DE L'AMOUR
IL N'Y A RIEN, ET PAS VOUS MEME ! (3)

Mais Brel ne connut pas ce chemin et continua à se déchirer.

On voit le danger d'un tel dualisme, qui méconnaît concrètement la division originelle de l'homme. Comment ce dernier,

(1) Quand on n'a que l'amour, déjà cité, p. 109.

(2) Mathilde, déjà cité, p. 200.

(3) Paul Claudel, Partage de Midi, Livre de Poche n° 1508, Gallimard, 1971, p. 160.

ayant perdu le sens de sa compréhension profonde, peut-il accueillir le "Salut", quel qu'il soit, sans le remettre sans cesse en question ou sans désespérer ?

Un auteur contemporain, mort récemment, et qui eut une éducation "religieuse" assez semblable à celle de Brel, "pour l'unique raison que "ça se faisait" là où je vivais, à l'époque où j'y vivais" (1), développe, dans le style coloré qui le caractérise, ce que nous décelons dans certaines oeuvres bréliennes : "Corps prison, corps chaînes, corps boulet entravant une âme que la mort, ouf ! délivrait enfin de ses fers ; terre valée de larmes ; vie terrestre bref passage qui ne se justifiait que par l'épreuve préparant à la vraie vie, la céleste, où l'âme évaporée du corps ferait l'ange tandis que le corps, enfoui dans la terre comme une ordure, ferait la bête en attendant le taratata du Jugement Dernier ; le diable gangrène du désir, prison du plaisir ; la mortification de la chair, comme s'il fallait tuer la chair avant sa mort !" (2)

Et Jean-Louis Bory, qui assure plus loin : "Dieu pour moi c'est fini" (3), avoue : "N'empêche. Le décalogue s'obstine (...) et il se pose un peu là comme empêcheur de danser en rond" (4).

Brel questionnera : "Mais le diable dort-il sous la Bible" ? (5), avant de finir par dire : "Dieu, c'est un mot pour moi" (6).

(1) Jean-Louis Bory, *Ma moitié d'orange*, Julliard, 1973, p. 35.

(2) Ibid., p. 34.

(3) Ibid., p. 37.

(4) Ibid., p. 35.

(5) *Pourquoi faut-il que les hommes s'ennuient*, Inédit.

(6) 1960 - Rapporté dans : "Brel" de Martin Monestier, Tchou, 1979, p. 79.

On comprend sans doute mieux, à présent, pourquoi le christianisme, l'Eglise et le clergé sont apparus au chanteur comme des forces de mort : quand la formation religieuse est coupée de ses racines humaines, elle aboutit infailliblement à une conception dramatique de l'existence. Et Brel préfère en finir une fois pour toutes en rejetant ce qui lui paraît absurde et culpabilisant.

Saint-Exupéry, qui fut élevé dans une famille profondément religieuse, et qui avait cessé de pratiquer aux alentours de sa vingtième année, dressait un réquisitoire contre la "lettre qui tue" et empêche de discerner "l'Esprit qui vivifie" (1) :

"Tu connais le festin des noces, une fois que l'ont déserté les convives et les amants. Le petit jour expose le désordre qu'ils ont laissé. Les jarres brisées, les tables bousculées, la braise éteinte, tout conserve l'empreinte d'un tumulte qui s'est durci. Mais à lire ces marques, me dit mon père, tu n'apprendras rien sur l'amour.

A peser et à tourner le livre du Prophète, me dit-il encore, à s'attarder sur le dessin des caractères ou sur l'or des enluminures, l'illettré manque l'essentiel qui est non l'objet vain mais la sagesse divine. Ainsi l'essentiel du cierge n'est point la cire qui laisse des traces mais la lumière" (2).

Il y a un "Grand Caïd" chez Brel. De cette première source de formation il lui restera, comme à son auteur préféré, une exigence d'idéal et de fraternité poussés jusqu'à la générosité sans limites.

(1) Saint Paul, 2e épître aux Corinthiens, 3(6), Bible de Jérusalem, Le Cerf, 1956, p. 1528.

(2) Saint Exupéry, Citadelle, Gallimard, 1948, p. 19.

DEUXIEME SOURCE : LA RENCONTRE DE CHRETIENS.

"J'ai été dans un mouvement (...) de jeunesse qui est inconnu, qui s'appelle la "Franche Cordée" (...). Et là, j'ai trouvé une espèce d'équilibre. (...) Il y avait un pourcentage de meneurs et de gars très bien... un pourcentage très élevé... plus élevé qu'en général dans les groupes d'individus (...). Ce fut une expérience extraordinaire" (1).

Qu'était-elle, au juste, cette FRANCHE-CORDEE dans laquelle Brel trouva à employer toute sa soif de générosité, où il monta "Le Petit Prince, où il il chanta une oeuvre qu'il avait composée en l'honneur de Saint Exupéry et dont le refrain se terminait ainsi : "Accroche tes ailes à l'étoile qui luit" ? Pour le savoir, laissons parler un des amis du chanteur, Monsieur Jacques Zwick :

"Mouvement de jeunesse mixte, fondé en pleine guerre par un homme extraordinaire, Hector Bruyndonckx, à qui Jacques a toujours conservé une immense tendresse, ce groupe était un centre d'animation, de loisirs actifs, d'éducation permanente avant la lettre. On y était fervents, enthousiastes, fraternels, on y rebâtissait le monde" (2).

Monsieur Pierre Brel, le frère de Jacques, nous écrit : "Le nom de son fondateur évoque toute une époque qui a très certainement joué un rôle déterminant dans la carrière et la vie de celui que je me plaisais par amicale boutade à appeler mon grand petit frère" (3).

(1) Conversation Jacques Brel - Robert de Prez enregistrée au magnétophone, Bruxelles, Hiver 1957-58.

(2) Extrait d'un article paru dans un journal belge le lendemain de la mort de Brel.

(3) Lettre de Monsieur Pierre Brel, 8 février 1979.

"PLUS EST EN TOI", telle était la devise de la Franche Cordée. Et si l'on veut en connaître le style, que l'on en juge d'après les extraits de la charte composée par Monsieur Bruyndonckx, dont la rencontre fit comprendre à Brel que l'on pouvait à la fois être un chrétien convaincu et "vivre debout" :

"Aie soif et faim de beauté, de grandeur, de silence.

Ne te replie pas sur la médiocrité

(...)

N'étouffe jamais en toi la flamme de l'amitié

En elle se consume notre humaine détresse.

Donne, dans la commune ascension, le meilleur de toi-même.

Tu es lié à tous les hommes de la cordée humaine

Sois riche d'avoir beaucoup donné.

(...)

Porte ta vie vers son plus grand Principe

Ton bien éternel

DIEU

Source de tout Amour et de toute Justice".

Si le poète nous a semblé, précédemment, ne pas avoir ressenti la nécessité d'approfondir sa foi, s'il n'a considéré, dans l'Eglise, que les "curés" chargés d'enseigner une morale traditionaliste, il a cependant été attiré par l'idéalisme chrétien et par l'ouverture sociale rencontrés à la Franche Cordée. Au début de son mariage n'organisait-il pas et ne finançait-il pas déjà des camps de vacances pour les enfants nécessiteux ? Cette générosité se retrouvera tout au long de sa vie et nous nous sommes étendue sur ce qui précède pour bien montrer l'origine d'un trait de son caractère qui, d'après tous les témoignages que nous avons pu recueillir, le définissait tout entier. "Vous qui avez fait de lui un homme"..., écrivait la mère de Brel à Monsieur Bruyndonckx, qui nous semble avoir été effectivement une sorte de père spirituel pour le chanteur.

On en sera convaincu lorsqu'on aura lu les lettres ou les extraits des lettres échangées, de 1955 à 1965, entre les

deux hommes. Nous les publions, avec l'aimable autorisation de Madame Bruyndonckx, parce qu'elles nous permettent de comprendre que si Brel, à la fin de sa vie, a retrouvé une certaine sérénité dans le don de lui-même aux autres, ce qu'il rencontra et vécut à la Franche Cordée n'y fut sans doute pas étranger.

"Genève le 3 octobre 55

Mon cher P.S.C. (1)

J'ai connu autrefois un beau voilier tout blanc (2) qui transportait de par le monde, les idées qui font que des hommes, parfois, ne vieillissent pas.

Un jour, c'était avant de partir pour son dernier voyage (3), le voilier prit à son bord un jeune mousse (4) auquel les membres de l'équipage entreprirent d'apprendre le métier de marin.

Et il l'apprit au cours de cette croisière.

Lorsque le navire revint le mousse avait grandi : il était presque un homme et savait naviguer.

Le voilier étant vieux

On le vendit.

Les membres de l'équipage, alors, achetèrent d'autres petits voiliers

(1) Parti Social Chrétien - On reconnaît l'humour de Brel.

(2) Il s'agit de la Franche Cordée.

(3) Le mouvement prit fin en 1952 et se continua avec une nouvelle jeune Franche Cordée qui avait pris comme nom "L'Entonnoir".

(4) Brel lui-même.

Et par groupes de 3 ou 4 ils repartirent riches de l'enseignement reçu.

Le mousse aussi repartit

Mais seul (1)

Il voyagea deux ans, partout il s'en alla débarquer les grandes caisses d'idéal entreposées dans la cale (2) de son petit voilier.

Mais autrefois, avec les autres, ils débarquaient toujours en des ports connus où l'on était sûr le soir, de rencontrer quelques vieux camarades.

Des ports où des hommes souvent venaient demander de transporter au loin quelques caisses, quelques livres.

Mais le petit voilier voulait aller plus loin.

Il y est allé.

En des ports sales et tristes où nul ne vous connaît où nul ne vous propose quelque marchandise.

Il traversa des mers où l'eau est couverte de nappes d'huile qui salissent un voilier comme rien au monde.

Des mers pleines de récifs.

Cela dura deux ans.

Et un jour il heurta un récif - tout près de la côte - en un pays inconnu.

Sur le pont le mousse attendait que vienne du secours.

Il arriva.

Trop tard.

Le voilier, balloté par les vagues, était dans un bien triste état.

Il était à bout de course.

(1) Brel a souligné ce mot.

(2) Brel a souligné cette phrase.

Lorsqu'après avoir remorqué le navire en un port voisin, le mousse remercia ses sauveteurs et se mit à réparer son bateau

Des hommes l'aidèrent.

Des inconnus.

*Ils dirigèrent les travaux et au mousse étonné, ils disaient
"Non ainsi ce sera mieux"*

Ce jour le voilier navigua à nouveau

Mais il a bien changé

Ce n'est plus un voilier

C'est une sorte de bateau marchand qui vend des chansons

C'est une sorte de bateau marchand

C'est une sorte de marchand.

Parfois il passe en votre port.

Vous savez bien, le port où l'on vendit le vieux navire

Et Tant pis si cette histoire est véridique.

Amicalement

Jacques" (1)

De la réponse de Monsieur Bruyndonckx, nous extrayons ces lignes, par lesquelles nous voyons l'exigence affectueusement humaine et chrétienne qu'il osait avoir pour Brel :

"Non, tu n'es pas seul, car ceux que, durant deux ans, dans tous les ports, tu as nourri de tes grandes caisses d'Idéal ont toujours les yeux tournés vers toi et attendent davantage. Non, tu n'es pas seul (2), car Celui qui seul est source

(1) Ici comme ailleurs, nous respectons la disposition du texte de Brel.

(2) Nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que Brel a repris ces mots dans une chanson d'amitié, "Jef" : "Non, Jef t'es pas tout seul" (1964).

d'Idéal, a encore besoin de toi.

(...)

Il en est de toi, comme de ces gens qui veulent convaincre les autres de la nécessité et de la valeur d'une recette, qu'ils n'ont jamais voulu expérimenter.

Il en est beaucoup comme cela, au service du Seigneur, qui allument les cierges de l'autel, qui sonnent l'appel des cloches (...) et ne voient pas les tabernacles vivants.

Peut-être qu'un jour, réalisant le danger qu'ils courent, ayant buté sur le récif, convaincus qu'ils avaient eu tort d'abandonner un métier de marchand (1) pour un autre, ils s'empresseront d'allumer la petite lampe qu'à l'église où j'allais on appelle le Bon Dieu (2).

Ainsi soit-il.

Hector"

L'année suivante, de Paris où il se trouve, Brel écrit :

"Rien à dire d'un métier qui, brusquement, étant devenu adulte, me paraît trop commode, trop confortable aussi.

Rien à dire d'une vie spirituelle devenue, par ma faute, presque végétative (3)

(...)

Peut-être ne suis-je pas assez humble pour pouvoir recevoir ?

Peut-être ai-je brusquement envie d'être heureux d'un bonheur que l'on n'aurait pas trop de mal à se construire ?

(1) Brel avait en effet quitté l'entreprise familiale de carton pour monter à Paris.

(2) Ces mots sont la reprise exacte de "Grand Jacques" (1955).

(3) Nous soulignons à dessein.

N'ai plus envie de rien dire, de rien faire.

Je suis las.

Et n'ai pas la force de croire que c'est de ma faute.

*Peut-être aussi ne suis-je pas à la mesure des choses qu'il m'a
été donné de comprendre* (1).

Bonsoir beau prince.

Très sincèrement.

Jacques"

En 1959, année où Brel compose, entre autres, "Les dames patronnesses" et "Les Flamandes", le ton change. A une réprimande de Monsieur Bruyndonckx, il rétorque sèchement :

"Navré de constater que le mot chrétien est tristement séparé du mot humour.

(...)

- Navré surtout de ne plus trop aimer les sermons" (2).

Mais cette bourrasque n'est que passagère :

Roquebrune 17.9.1962

*"Je vous espère en pleine forme, en plein feu, en pleine joie.
Fort comme la paix et souple comme la tendresse.*

(...)

*Souvent souvent je pense à vous, aux vôtres, à votre route.
Et cela est doux".*

Paris 3.1.1963

*"Merci pour cette chaleur et cette tendresse aussi
De tout mon coeur"*

(1) Nous soulignons à dessein

(2) Bruxelles, 22.7.1959.

On aura remarqué l'importance que prend, chez Brel, le mot "tendresse" lorsqu'il s'adresse à ceux qu'il aime. C'est qu'à côté du "Grand Caïd" se cache un "Petit Prince" fidèle dans ses amitiés au point de profiter, un jour de passage, du peu de temps que lui laissait l'entr'acte d'un récital à Bruxelles pour sauter, tout maquillé, dans un taxi et venir embrasser Monsieur Bruyndonckx qui était alité.

Le public qu'il va rejoindre comprend-il tout ce qui se cache de nostalgie derrière la férocité qu'il affiche ? :

*Même si j'me saoule à l'hydromel
Pour mieux parler d'virilité
A des mémères décorées
Comme des arbres de Noël
Chaque nuit dans ma saoulographie
Pour un public d'éléphants roses
Je chant'rai la chanson morose
Celle du temps où j'm'app'lais Jacky (1).*

"Le vieux Jacky" : c'est ainsi qu'il signe la carte qu'il envoie, de Leningrad, en 1965, à son "Cher Hector" et dans laquelle, une dernière fois, il peut lui dire encore son affection : "*Je vous embrasse de loin mais le coeur est proche*"....

Petit Prince et Grand Caïd, tel nous est apparu Brel tout au long de notre étude.

Nous pensons, avec Pol Vandromme, que la grande réussite de cet être de contraste est "D'AVOIR SU DIRE, AU SEIN MEME DU PECHE ORIGINEL, UNE CERTAINE TENDRESSE DE L'AME ET DU MONDE" (2).

(1) Jacky (1964).

(2) Pol Vandromme, Jacques Brel, L'exil du Far West, Labor, Bruxelles, 1977, p. 128.

"Je voudrais mourir parfaitement enfant. Je vais essayer", avait-il dit dans une de ses dernières apparitions à la télévision.

Il semble qu'il y soit parvenu.

"Lorsque j'étais petit garçon, j'habitais une maison ancienne, et la légende racontait qu'un trésor y était enfoui. Bien sûr, jamais personne n'a su le découvrir, ni peut-être même ne l'a cherché. Mais il enchantait toute cette maison.

Ma maison cachait un secret au fond de son coeur...

- Oui, dis-je au Petit Prince, qu'il s'agisse de la maison, des étoiles ou du désert, ce qui fait leur beauté est invisible !

- Je suis content, dit-il, que tu sois d'accord avec mon renard" (1)

(1) Saint Exupéry, Le Petit Prince, Gallimard, 1947, p. 78.

CONCLUSION GENERALE

"Dieu et le sens de la vie dans la chanson contemporaine..."

*Les musiciens
Ont-ils enfin
Trouvé le "la" ? (1)*

demande Georges Brassens, témoin de la difficulté d'exister dans un univers clos où il recherche une harmonie...

*Je voulais prendre un train
Que je n'ai jamais pris (2)*

chante Jacques Brel qui, tel Magritte (3), veut abolir la barrière du temps pour "partir où personne ne part" (4)...

Deux personnalités. Deux démarches. Deux univers. Dans le premier, on apprivoise la mort, puisqu'elle est le destin de l'homme ; l'amour devient un jardin fermé où Saturne s'amuse méchamment à "bousculer les roses" (5). Dans le second, on interroge la mort :

*Mais qu'y a-t-il derrière la porte
Et qui m'attend déjà ? (6)*

(1) Brassens, Le vieux Léon (1958, disque 5).

(2) Brel, Mon enfance (1967, Barclay 2).

(3) René Magritte, peintre et dessinateur belge mort à Bruxelles en 1967.

(4) Brel, L'Homme de la Mancha, La Quête (1968).

(5) Brassens, Saturne (1965, disque 8).

(6) Brel, La Mort (1959, Philips 3).

et l'amour, qui devait être réponse, lumière et "voyage" (1), se révèle incapable de tenir ses promesses.

Nous ne prétendons pas faire de Brassens, de Brel - et de tant d'autres - des "Philosophes" qui donneraient, aux interrogations qu'ils soulèvent, des réponses rationnelles ! Nous avons d'ailleurs parlé, dans notre introduction, de "récupération sauvage" des thèmes métaphysiques par la chanson contemporaine (2). Il nous semble cependant que

Celle qui fait sa place au soleil
dans l'ombre de nos coeurs
et que rien n'effarouche... (3)

peut être une voie d'accès non seulement, comme on l'a dit, à la "véritable poésie" (4), mais encore, par les thèmes qu'elle véhicule, à la véritable philosophie.

Finalement ces chanteurs nous posent, à leur insu sans doute, à travers leurs cris et leurs murmures, leurs rires et leurs larmes, leurs élans et leurs chutes, leurs attentes et leurs désespoirs, une question essentielle : "QU'EST-CE QUE L'HOMME ?"

(1) Brel, Quand on n'a que l'amour (1956, Philips 2).

(2) Lorsque nous disons "chanson contemporaine", nous n'envisageons évidemment pas la chanson commerciale, le "tube", les "hit-parades", destinés à assurer la fortune d'une industrie pauvre en poésie que Boris Vian a plaisamment critiquée : "On a toute liberté d'imaginer une race d'hommes sans cordes vocales, et qui ne chanterait point. Rêve revigorant quand on a écouté quelques temps la radiodiffusion, nationale ou privée, et quand on a fait passer quelques auditions ! ("En avant la Zizique", La Jeune Parque, 10/18, pp. 10-11).

(3) Claude Nougaro, La Chanson (Michel Giroud, Claude Nougaro, Seghers, Poésie et chansons, 1974, p. 77).

(4) Cf. Angèle Guller, Le 9e Art, La chanson française contemporaine, Vokaer, Bruxelles, 1978, p. 14.

En les écoutant, nous percevons obscurément qu'il existe une part de nous-mêmes qui ne peut se définir ni par un programme génétique, ni par une place privilégiée au sein d'un écosystème, ni par un certain type de comportements ou de relations à l'intérieur d'un groupe : il s'agit de cette "UBRIS" qui fait de l'homme "un animal doué de déraison" (1).

Ainsi, à travers ce qu'il appelle "la brèche anthropologique" (2), Edgar Morin considère la conscience de la présence de la mort et "l'anxiété spécifique" qu'elle soulève comme fondamentalement humaine.

A sa manière, et sans prétention, l'oeuvre de Brassens pourrait illustrer cet assertion... :

*Les dieux ont toujours soif, n'en ont jamais assez
Et c'est la mort, la mort toujours recommencée (3).*

Quant à Brel, dont l'oeuvre toute entière n'est qu'un long cri dans lequel il se délivre, il nous révèle ce que l'auteur du "Paradigme perdu" définit comme "la face de l'homme cachée par le concept rassurant et émoullent de sapiens (...), un être d'une affectivité intense et instable qui sourit, rit, pleure, un être anxieux et angoissé, un être jouisseur, ivre, extatique, violent, furieux, aimant, un être envahi par l'imaginaire (...), un être soumis à l'erreur, à l'errance, un être ubrique qui produit du désordre" (4).

(1) Edgar Morin, Le paradigme perdu : la nature humaine, Seuil, 1973, p. 107.

(2) Ibid., p. 111.

(3) Brassens, Mourir pour des idées (1972, disque 11).

(4) Edgar Morin, op. cit., p. 125.

Mais, par delà ce désordre, à son insu, le poète bruxellois nous entraîne vers un monde qu'il n'a cessé de chercher, un monde dans lequel, par la foi, nous vivons déjà "debout" (1), un monde enfin où "la mort ne sera plus" (2), où "il n'y aura plus de nuit", où "nul n'aura besoin de la lumière du flambeau ni de la lumière du soleil, car le Seigneur Dieu répandra (...) Sa Lumière" (3).

(1) Cf. Brel : "Serait-il impossible de vivre debout ?" (Vivre debout, 1961, Philips 4).

(2) Saint Jean, Apocalypse, 21,4.

(3) Ibid., 22,5.

DISCOGRAPHIE, BIBLIOGRAPHIE
DES OEUVRES, EMISSIONS, OUVRAGES ET ARTICLES CITES

GEORGES BRASSENS

DISCOGRAPHIE :

Georges BRASSENS 1 : "La mauvaise réputation".

(Grand Prix du disque 1954).

Philips 9101043.

La mauvaise réputation - Le fossoyeur - Le gorille -
Le petit cheval (Paul Fort-Brassens) - Ballade des dames
du temps jadis (Villon-Brassens) - Hécatombe - La chasse
aux papillons - Le parapluie - La marine (Paul Fort-
Brassens) - Corne d'auroch - Il suffit de passer le
pont - Comme hier (Paul Fort-Brassens)

Georges BRASSENS 2 : "Les amoureux des bancs publics".

Philips 9101044.

Les amoureux des bancs publics - Brave Margot - Pauvre
Martin - La première fille - La cane de Jeanne - Je
suis un voyou - J'ai rendez-vous avec vous - Le vent -
Il n'y a pas d'amour heureux (Aragon-Brassens) - La
mauvaise herbe - Le mauvais sujet repenté - P... de toi.

Georges BRASSENS 3 : "Chanson pour l'Auvergnat".

Philips 9101045

Chanson pour l'Auvergnat - Les sabots d'Hélène - Mari-
nette - Une jolie fleur - La légende de la nonne (V.
Hugo-Brassens) - Colombine (Verlaine-Brassens) - Au près
de mon arbre - Gastibelza (V. Hugo-Brassens) - Le testa-
ment - La prière (Francis Jammes-Brassens) - Le nombril
des femmes d'agents - Les croquants.

Georges BRASSENS 4 : "Je me suis fait tout petit".

Philips 9101046

Je me suis fait tout petit - L'amandier - Oncle Archibal
La marche nuptiale - Les lilas - Au bois de mon coeur -
Grand'père - Celui qui a mal tourné - Le vin - Les Phi-
listins (Jean Richepin-Brassens).

Georges BRASSENS 5 : "Le pornographe".

Philips 9101047

Le vieux Léon - La ronde des jurons - A l'ombre du
coeur de ma mie - Le pornographe - Le père Noël et la
petite fille - La femme d'Hector - Bonhomme - Les funé-
raillies d'antan - Le cocu - Comme une soeur.

Georges BRASSENS 6 : "Le Mécréant".

Philips 9101048

La traîtresse - Tonton Nestor - Le bistrot - Embrasse-
les tous - La ballade des cimetières - L'enterrement
de Verlaine (Paul Fort-Brassens) - Germaine Tourangelle
(Paul Fort-Brassens) - A Mireille (Paul Fort-Brassens) -
Pénélope - L'orage - Le mécréant - Le verger du roi
Louis (T. de Banville-Brassens) - Le temps passé - La
fille à cent sous.

GEORGES BRASSENS 7 : "Les trompettes de la Renommée".

Philips 9101049

Les trompettes de la Renommée - Jeanne - Dans l'eau de
la claire fontaine - Je rejoindrai ma belle - La mar-
guerite - Si le Bon Dieu l'avait voulu (P. Fort-Brassens)
La guerre de 14-18 - Les amours d'antan - Le temps ne
fait rien à l'affaire - Marquise (Corneille-Tristan
Bernard-Brassens) - L'assassinat - La complainte des
filles de joie.

Georges BRASSENS 8 : "Les copains d'abord".

Philips 9101050

Les copains d'abord - Les 4 z'arts - Le petit joueur de
flûteau - La tondué - Le 22 septembre - Les deux oncles -
Vénus Callipyge - Le mouton de Panurge - La route aux
quatre chansons - Saturne - Le grand Pan.

Georges BRASSENS 9 : "Supplique pour être enterré à la plage de
Sète".

Philips 9101051

Supplique pour être enterré à la plage de Sète - Le
fantôme - La fessée - Le pluriel - Les quatre bacheliers
Le bulletin de santé - La non-demande en mariage - le
grand chêne - Concurrence déloyale - L'épave - Le
moyenâgeux.

Georges BRASSENS 10 : "La Religieuse".

Philips 9101052

Mysoginie à part - Bécassine - L'ancêtre - Rien à jeter - Les oiseaux de passage (J. Richepin-Brassens) - La Religieuse - Pensées des morts (Lamartine-Brassens) - La rose, la bouteille et la poignée de mains - Sale petit Bonhomme.

Georges BRASSENS

Philips 6499472

Fernande - Stances à un cambrioleur - La ballade des gens qui sont nés quelque part - La Princesse et le croque-notes - Sauf le respect que je vous dois - Le Blason - Mourir pour des idées - Quatre vingt quinze pour cent - Les passantes (Antoine Pol-Brassens) - Le Roi - A l'ombre des maris.

Georges BRASSENS - Nouvelles chansons

Philips 9101092

Trompe-la-mort - Les ricochets - Tempête dans un bénitier - Le boulevard du temps qui passe - Le modeste - Don Juan - Les casseuses - Cupidon s'en fout - Montélimar - Histoire de faussaire - La messe au pendu - Lèche-cocu - Les patriotes - Mélanie.

EMISSIONS :

"Propos sur le métier".

Entretien de Brassens avec Georges Lafaye, 13 Septembre 1963.
Archives de l'O.R.T.F. (reproduit dans le coffret Philips "Dix ans de Brassens", P 77210 L).

Radioscopie de Jacques Chancel avec Georges Brassens, 30.11.1971
Archives I.N.A.

"Brassens, l'amour de la musique et de la langue française".
Emission de Philippe Nemo.
France Culture : 17 et 19.2.1979.
Archives O.R.T.F.

BIBLIOGRAPHIE :

BONNAFE Alphonse, Georges Brassens, Edition refondue et augmentée, Seghers ("Poésie et chansons"), Paris, 1976.

BRASSENS Georges, Poèmes et chansons, Editions Musicales 57, Paris, 1973.

BRASSENS Georges, Chansons, Album n° 14, Editions Musicales 57, Paris, 1976.

CHARPENTREAU Jacques, Georges Brassens et la poésie quotidienne de la chanson, Cerf, Paris, 1960.

CHATEL Philippe, Georges Brassens, Editions Saint Germain des Prés, Paris, 1972.

FALLET René, Brassens, Denoël, Paris, 1972.

JOLY Pierre et CARDOT Vera, Brassens, célébration du visage, Robert Morel, Le Jas, Haute Provence, 1966.

RUY-VIDAL François, Georges Brassens, (Chansons illustrées par Folon, Alain Gauthier, Alain Lefort etc...), Alain Pierson/Weber, Turin, 1977.

SEVE André, André Sève interroge Brassens, "toute une vie pour la chanson". Le Centurion ("les interviews"), Paris, 1975.

REVUE :

Brassens - Propos recueillis par Georges Bégou et reproduits dans "Ciné-Magazine", Décembre 1976.

JACQUES BREL

DISCOGRAPHIE :

lère série

Jacques BREL 1 : "Grand Jacques".

Philips 6325202

La haine - Grand Jacques - Il pleut - Le diable - Il nous faut regarder - C'est comme ça - Il peut pleuvoir - Le fou du roi - Sur la place - S'il te faut - La Bastille - Prière païenne.

Jacques BREL 2 : "Quand on n'a que l'amour".

Philips 6325203

Grand Prix du disque 1957. Académie Charles Cros.

L'air de la bêtise - Qu'avons-nous fait, bonnes gens - Pardons - Saint-Pierre - Les pieds dans le ruisseau - Quand on n'a que l'amour - J'en appelle - La bourrée du célibataire - Heureux - Les Blés - Demain l'on se marie.

Jacques BREL 3 : "Au printemps".

Philips 6325204

Au printemps - Je ne sais pas - Dors, ma mie - Dites, si c'était vrai - Le Colonel - L'homme dans la cité - La lumière jaillira - Voici - Litanies pour un retour - Seul - La dame patronesse - La mort.

Jacques BREL 4 : "La valse à mille temps".

Philips 6325205

La valse à mille temps - Je t'aime - Ne me quitte pas - Isabelle - La tendresse - La Colombe - Les Flamandes - L'ivrogne - Marieke - Le moribond - Le prochain amour - Vivre debout.

Jacques BREL 5 : "Les Bourgeois".

(Face 2 : enregistrement public à l'Olympia)

Philips 6325206

Les prénoms de Paris - Clara - On n'oublie rien - Les
singes - Voir - L'aventure - Madeleine - Les Biches -
Les Paumés du petit matin - Zangra - La statue - Les
Bourgeois.

2ème série :

1 - "Le plat pays".

Barclay 90015

Les bourgeois - Les Paumés du petit matin - Le plat
pays - Zangra - Une île - Madeleine - Bruxelles -
Chanson sans Paroles - Les biches - Casse-Pompon -
La statue - Rosa.

2 - "La chanson des vieux amants".

Barclay 90016

Mon enfance - Le cheval - Mon père disait - La La La -
Les coeurs tendres - Fils de - Les bonbons 67 - La
chanson des vieux amants - A jeun - Le gaz -

3 - Enregistrement public "Amsterdam".

Barclay 90017

Amsterdam - Les timides - Le dernier repas - Les jardins
du Casino - Les vieux - Les bonbons - Au suivant - La
Fanette - Les bigotes - Les filles et les chiens - Les
fenêtres.

4 - "Vesoul".

Barclay 90018

J'arrive - Vesoul - L'Ostendaise - Je suis un soir d'été
Regarde bien petit - Comment tuer l'amant de sa femme
quand on a été élevé comme moi dans la tradition -
L'éclusier - Un enfant - La Bière.

5 - "La Fanette".

Barclay 90019

Mathilde - La Fanette - Jef - Titine - Rosa - Jacky -
Fernand - Zangra - Madeleine.

6 - "Les vieux".

Barclay 90020

Les bonbons - Les vieux - La parlote - Le dernier repas -
Titine - Au suivant - Les Toros - La Fanette - J'aimais -
Les filles et les chiens - Les bigotes - Les fenêtres.

7 - "Ces gens-là".

Barclay 90021

Ces gens-là - Jef - Jacky - Les Bergers - Tango funè-
bre - Fernand - Mathilde - L'âge idiot - Grand'mère -
Les désespérés.

8 - "Ne me quitte pas".

Barclay 90022

Ne me quitte pas - Marieke - On n'oublie rien - Les Fla-
mandes - Les prénoms de Paris - Quand on n'a que l'amour
Les Biches - Le prochain amour - Le Moribond - La valse
à mille temps - Je ne sais pas.

"BREL".

Barclay 96010

Jaurès - La ville s'endormait - Vieillir - Le Bon Dieu -
Les F... - Orly - Les remparts de Varsovie - Voir un
ami pleurer - Knokke-le-Zoute tango - Jojo - Le lion -
Les Marquises.

L'Homme de la Mancha.

Barclay 80381

L'Homme de la Mancha - Un animal - Dulcinea - Vraiment
je ne pense qu'à lui - Le casque d'or de Mambrino -
Chacun sa dulcinea - Pourquoi fait-il toutes ces choses
La Quête - Sans amour - Gloria - Aldonza - Le chevalier
aux miroirs - La mort.

EMISSIONS :

Radioscopie de Jacques Chancel avec Jacques Brel, 21.05.1973.
Archives de l'I.N.A.

Jacques Brel, Georges Brassens, Léo Ferré.
"Le Grand échiquier", A2, 1973 et 1976.
Archives O.R.T.F.

Brel - Témoignages.
TF1 et A2, 9.10.1978.
Archives O.R.T.F.

Hommage à Brel.
A2, 23.10.1978.
Archives O.R.T.F.

Brel - Interview redonnée dans le cadre de l'émission : "Et si nous n'allions pas au cinéma ce soir", A2, 3 septembre 1979.
Archives de la R.T.B.

Brel.
Nous, les artistes.
Emission de Catherine Dupuis.
TF1, 12 Octobre 1979.
Archives O.R.T.F.

BIBLIOGRAPHIE :

BARLATIER Pierre, Jacques Brel, Solar, Paris, 1978.

BREL Jacques, 25 chansons de Jacques Brel, Les Nouvelles Editions Musicales Caravelle, Paris, 1958.

CARCAN René, FOLON Jean Michel, LANDUYT Octave, MARA Pol, MORETTI Raymond, RONDAS William, SOMVILLE Roger, Bonjour Brel, La Palme, Bruxelles, 1975.

CLOUZET Jean, Jacques Brel, 16e édition, Seghers ("Poésie et Chansons"), Paris, 1975.

DAMPENON Philippe, Jacques Brel, Editions Gérard Cottreau, Paris, 1978.

- JAQUE Jean, Jacques Brel, une vie... une légende, Delville
("Vedettes du XXe siècle), Paris, 1978.
- DE PREZ Robert, Brel - "J'arrive" - Dessins, Photos, Robert de
Prez, Bruxelles, 1978.
- HONGRE Bruno et LIDSKY Paul, Chansons, Jacques Brel, Hatier
("Profil d'une oeuvre"), Paris, 1976.
- MONESTIER Martin, Brel, Le livre du souvenir, Tchou, Paris,
1978.
- PIERRE François, Jacques Brel, Editions Foyer Notre-Dame,
Bruxelles, 1966.
- VANDROMME Pol, Jacques Brel, L'exil du Far West. Labor, Bruxel-
les, 1977.

REVUES :

- Brel pour toujours, l'album souvenir.
Stéphanie, Numéro hors série, octobre 1978.
- Jacques Brel.
Ici Paris, numéro hors série, octobre 1978.
- Jacques Brel, liberté oblige.
Sipe, Paris, octobre 1978.
- Jacques Brel, album souvenir.
Télépoche, Supplément hors série, 1978.
- Spécial Jacques Brel.
Hit, Supplément au n° 81, octobre 1978.
- Tout Jacques Brel.
Presse édition, octobre 1979.

ARTICLES :

Interview accordée à Rallye-Jeunesse.
Novembre 1962.

Propos de Brel recueillis par Gilbert Salachas.
Téléciné, supplément au n° 140, août 1968.

Propos de Brel recueillis par Paul Goure.
Panorama aujourd'hui, septembre 1976.

FILMOGRAPHIE :

Les risques du métier (André Cayatte), 1967.

La bande à Bonnot (Philippe Fourastié), 1968.

Mon oncle Benjamin (Edouard Molinaro), 1969.

Mont Dragon (Jean Valère), 1970.

Les assassins de l'ordre (Marcel Carné), 1971.

L'aventure, c'est l'aventure (Claude Lelouch), 1972.

Frantz (Jacques Brel), 1972.

Le bar de la fourche (Alain Levent), 1972.

Far West (Jacques Brel), 1973.

L'emmerdeur (Edouard Molinaro), 1974

INEDITS :

Brel - Cahier ronéotypé par les amis du chanteur, Bruxelles,
1977.

Correspondance Jacques Brel - Monsieur Hector Bruyndonckx, fon-
dateur du mouvement "Franche Cordée".

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

1

LA CHANSON

- BATTEUX Jean, Elle est pour toi cette chanson.
Cahier ronéotypé, Centre de musique sacrée, 2e édition,
Nevers, 1967.
- GIROUD Michel, Claude Nougaro.
Seghers ("Poésie et Chansons"), Paris, 1975.
- GULLER Angèle, Le 9e Art, la chanson française contemporaine.
Vokaer, Bruxelles, 1978.
- HERMELIN Christian, Ces chanteurs que l'on dit poètes.
L'Ecole des loisirs ("Données actuelles"), Paris, 1970.
- VERNILLAT France et CHARPENTREAU Jacques, La chanson française.
P.U.F. ("Que sais-je ?" 1453), Paris, 1971.

2

L'ENVIRONNEMENT CULTUREL

- ALBERES R. Marie, Kafka.
Editions Universitaires, Paris, 1967.
- ALQUIE Ferdinand, Le désir d'Eternité.
P.U.F., Paris, 1966.
- APOLLINAIRE Guillaume, Poèmes.
Gallimard, Paris, 1956. (Livre de Poche 771).
- BAUDELAIRE, Les Fleurs du Mal.
Garnier, Paris, 1961.
- BAZIN Hervé, La mort du Petit Cheval.
Grasset, Paris, 1950. (Livre de Poche 112).

- BAZIN Hervé, Vipère au poing.
Grasset, Paris, 1948. (Livre de Poche 58).
- BECKETT Samuel, En attendant Godot.
Editions de Minuit, Paris, 1952.
- BECKETT Samuel, Fin de Partie.
Editions de Minuit, Paris, 1969.
- BORNE Etienne, Le problème du mal.
P.U.F., Paris, 1960.
- BORY Jean-Louis, Ma moitié d'orange.
Julliard, Paris, 1973.
- BREHANT Jacques, Thanatos.
Laffont, Paris, 1976.
- BRUNEL Pierre et GUESPIN Louis, Textes anciens.
Nathan, Paris, 1967.
- BUZZATI Dino, Le désert des Tartares.
Laffont, Paris, 1950.
- CAMUS, Essais.
Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1977.
- CAMUS, Théâtre, Récits, Nouvelles.
Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1974.
- CHAGALL Monumental, XXe siècle ("Cahiers d'Art"), Paris, 1973.
- CLANCIER Georges Emmanuel, De Rimbaud au Surréalisme.
Seghers, Paris, 1959.
- CLAUDEL Paul, Feuilles de Saints.
Oeuvre poétique, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard,
Paris, 1957.
- CLAUDEL Paul, Partage de Midi.
Gallimard, Paris, 1949. (Livre de Poche 1508).
- CLAUDEL Paul, Le Père humilié.
Gallimard, Paris, 1956. (Livre de Poche 1102-1103).
- CLAUDEL Paul, Le Soulier de satin.
Gallimard, Paris, 1953. (Livre de Poche 1295-1296).

- CLAUDEL Paul, Tête d'Or.
Mercure de France, Paris, 1959. (Livre de Poche 2322).
- CLAUDEL Paul, La Ville.
Mercure de France, Paris, 1967. (Livre de Poche 2776).
- COCTEAU Jean, Le Requiem.
Gallimard, Paris, 1962.
- COHEN Albert, Belle du Seigneur.
Gallimard, Paris, 1968.
- DELUMEAU Jean, La Peur en Occident.
Fayard, Paris, 1978.
- DELVAUX Paul, Editions Filipacchi (collection "La Septième Face
du Dé"), Paris, 1972.
- DE ROUGEMONT Denis, L'Amour et l'Occident.
Plon ("10-18"), Paris, 1939.
- DEVAUX André, Saint Exupéry.
Desclée de Brouwer ("Les écrivains devant Dieu"),
Paris, 1965.
- ESTANG Luc, Saint Exupéry.
Seuil ("Ecrivains de toujours"), Paris, 1978.
- FOUCAULT Michel, Les mots et les choses.
Gallimard, Paris, 1966.
- HEIDEGGER, L'Etre et le temps.
Gallimard, Paris, 1964.
- HUISMAN Denis et VERGEZ André, Court traité de Philosophie,
Tome I, Nathan, Paris, 1974.
- IONESCO Eugène, Journal en miettes.
Mercure de France, Paris, 1967.
- IONESCO Eugène, Notes et Contrenotes.
Gallimard ("Idées"), Paris, 1966.
- IONESCO Eugène, La Soif et la Faim.
Théâtre, tome IV, Gallimard, Paris, 1976.
- JANKELEVITCH, La Mort.
Flammarion ("Champs"), Paris, 1977.

- JANSON H. et D., La peinture dans le monde, de la préhistoire à nos jours.
Flammarion, Paris, 1957.
- JEAN DE LA CROIX, Les Oeuvres Spirituelles.
Edition nouvelle revue et augmentée, Desclée de Brouwer,
Paris, 1949.
- LAGARDE André et MICHARD Laurent, XVIIe siècle, Collection "textes et littérature".
Bordas, Paris, 1965.
- MARTIN Gregory, Bruegel.
Chêne, Paris, 1978.
- MONTAIGNE, Les Essais.
Gallimard, Paris, 1965.
- MORIN Edgar, Le paradigme perdu : la nature humaine.
Seuil, Paris, 1973.
- MULLER Joseph-Emile, Bosch.
Fernand Hazan ("Les maîtres de l'Art"), Paris, 1976.
- OMESCO Ion, La métamorphose de la tragédie.
P.U.F., Paris, 1978.
- ONIMUS Jean, Camus.
Desclée de Brouwer ("Les écrivains devant Dieu"), Paris,
1965.
- PHILIPPE Anne, Le temps d'un soupir.
1969. (Livre de Poche 2690).
- PUCELLE Jean, Le temps.
P.U.F., Paris, 1972.
- RODENBACH Georges, Bruges la Morte.
Flammarion, Paris, 1978.
- ROLLAND Romain, Jean-Christophe.
Albin Michel, Paris, 1931. (Livre de Poche 806-807,
tome III).
- RONSDARD, Les Amours.
Gallimard ("Poésie"), Paris, 1974.
- ROY Claude, Trésor de la poésie populaire.
Seghers, Paris, 1967.

- SAHUC Louis, Homme et Femme.
Nouvelle édition, Bloud et Gay, Bruxelles, 1977.
- SAINT EXUPERY, Carnets.
Gallimard, Paris, 1953.
- SAINT EXUPERY, Citadelle.
197e édition, Gallimard, Paris, 1948.
- SAINT EXUPERY, Courrier Sud.
Gallimard, Paris, 1928.
- SAINT EXUPERY, Le Petit Prince.
Gallimard, Paris, 1947.
- SAINT EXUPERY, Pilote de Guerre.
Gallimard, Paris, 1942.
- SAINT EXUPERY, Vol de Nuit.
Gallimard, Paris, 1931.
- SEGHERS Pierre, Le Livre d'Or de la Poésie Française, des ori-
gines à 1940.
Marabout, Paris, 1972.
- SULIVAN Jean, Car je t'aime, ô Eternité.
Gallimard, Paris, 1966.
- Traduction Œcuménique de la Bible,
Nouveau Testament.
Cerf, Paris, 1972.
- VALERY Paul, Poésies.
Gallimard, Paris, 1958.
- VIAN Boris, En avant la Zizique.
La jeune Parque, Paris, 1966.
- VILLON, Poésies.
Gallimard, Paris, 1964. (Livre de Poche 1216).

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE	1
GEORGES BRASSENS	8
CHAPITRE I : La mort ou le Destin de l'homme	9
Introduction	10
I - Le Vocabulaire	12
II - Le Thème de la Mort	14
Conclusion	55
CHAPITRE II : La petite lueur de l'amour	61
Introduction	62
A) L'imprégnation religieuse de certaines oeuvres	63
B) La "morale" de Brassens	68
1) La reconnaissance	69
2) La fidélité	72
3) "Je crois en certains hommes, je crois en l'amour"	84
a) Je crois en l'amour	85
b) Je crois en certains hommes	92
Conclusion	96
JACQUES BREL	97
CHAPITRE I : "Aimer jusqu'à la déchirure"	98
Introduction	99
Première période : 1955-1958	100
"Quand on a que l'amour Pour tracer un chemin Et forcer le destin..."	

Conclusion	369
1) La rencontre du Christianisme	369
2) La rencontre de Chrétiens	377
Conclusion générale	386
Discographie, Bibliographie des Oeuvres, Emissions, Ouvrages et Articles cités	391
Georges BRASSENS	392
Jacques BREL	396
Bibliographie générale	402
1) La Chanson	402
2) L'environnement culturel	402
Table des matières	407