

Jacques Bertin, par d'autres et par lui-même...

Sommaire :

- 00 Présentation / Contributeurs
- 01 Philippe Forcioli - *Éloge de Jacques Bertin et d'un rossignol*
- 02 Philippe Geoffroy - *Bertin face à quelques « canons » de la chanson*
- 03 Philippe Blondeau - *Formes brèves*
- 04 Jacques Delivré - *La dynamique des éléments et de l'espace dans les chansons de Jacques Bertin*
- 05 David Jisse - *La Musique dans les chansons de Jacques Bertin*
- 06 Jacques Vassal - *Jacques Bertin : naissance d'un style, genèse d'une œuvre*
- 07 Entretien avec Jacques Bertin
- 08 Jacques Bertin aux « Rencontres de Tharoux »
- 09 Postface de Jacques Bertin - *Du côté des arts modestes*

Cet ensemble, écrit et rassemblé dès 2010, coordonné par Philippe Blondeau et Philippe Geoffroy, avait vocation à paraître dans un numéro spécial d'une revue – lequel n'a jamais vu le jour. Et c'est pourquoi nous le publions ici.

Jacques Bertin remercie tous les auteurs pour ce travail impressionnant et l'intérêt qu'ils portent à son œuvre. Et aussi pour leur amitié !

Les contributeurs :

Jacques Vassal

Jacques Vassal a découvert la chanson grâce à Brassens d'abord, puis à Brel et au folk américain. Débute comme journaliste à *Rock & Folk*. Premier article : une interview de Graeme Allwright, parue dans le n° 3 (janvier 1967). Rencontre Jacques Bertin cette année-là. Début d'une amitié professionnelle au long cours. Ils travaillent ensemble à *Politis* dans les années 90. Vassal a aussi collaboré à *Paroles et Musique* puis à *Chorus*, écrit des livres sur Brassens, Brel, Ferré, Higelin et Leonard Cohen (dont il est le premier traducteur en France). Il a traduit aussi Woody Guthrie ("En Route pour la Gloire", "Cette Machine tue les fascistes") et Alan Lomax ("Le Pays où naquit le blues"). A paraître en juin 2018 : "Graeme Allwright par lui-même" (éditions du cherche-midi).

David Jisse

David Jisse a commencé par la chanson (duo « David et Dominique »). Il a rencontré Luc Ferrari et la liberté dans la musique. Il a découvert le travail de studio et l'art radiophonique, et a composé pour le théâtre et le cinéma. Il a glissé vers les antennes de Radio-France, travaillé pour les pédagogies, dirigé la Muse en Circuit - Centre national de création musicale, a "parlé" à France-Culture et France-Musique. Il continue à militer et à écrire. Des chansons bien sûr mais aussi des compositions qui prennent les formes les plus diverses, guidées par le désir de réunir organiquement les mots et le sonore.

Philippe Blondeau

Né en 1958, Philippe Blondeau est l'auteur d'une dizaine de recueils de poèmes (dernier en date : *Autopsie des temps morts* aux éditions du Bretteur). De 2005 à 2015 il a codirigé avec Tristan Felix La Passe, une revue des langues poétiques. Il a également présenté ou préfacé quelques poètes amis comme Pierre Garnier ou Ivar Ch'Vavar. Il a par ailleurs publié des études ou articles consacrés à divers écrivains, en particulier André Dhôtel et Pierre Mac Orlan.

Philippe Geoffroy

Né en 1958, Philippe Geoffroy a fait sa carrière professionnelle dans l'administration de l'Etat. C'est aussi un auteur-compositeur-interprète qui s'inscrit dans la tradition de la chanson poétique française. Francesca Solleville a enregistré en 2012 sa chanson Pont au change. Il a mis en musique plusieurs poèmes de Jacques Bertin, dont La Lumière dans la coulisse, enregistré par Jacques Bertin en 2016. Il écrit également des articles sur la chanson et est secrétaire du prix Jacques-Douai depuis 2007.

Jacques Delivré

Né à Paris en 1951, aujourd'hui retraité de l'Education Nationale, Jacques Delivré a enseigné la littérature et le théâtre en lycée durant toute sa carrière. Il est l'auteur d'articles sur la chanson, notamment dans la revue Chorus.

Philippe Forcioli

Auteur-compositeur-interprète- diseur-lecteur, Philippe Forcioli vit dans le sud de la France. Il chante depuis 1977 et a enregistré 15 albums de chansons-poèmes. Dernière parution : "Poète René-Guy Cadou? Mais montrez-moi trace des clous!" (2017). Grand prix de l'académie Charles Cros 1995 pour son « François d'Assise » de Joseph Delteil. Lauréat du prix Jacques-Douai 2009. Il aime les petites routes, J.S. Bach, le rugby à 15 et le vin rouge.

Éloge de Jacques Bertin et d'un rossignol

La fin mai. La fin mai c'était.

Un brave festival de chansons poétiques comme on aime, avec à sa tête un bonhomme étonnant, extravagant parfois, généreux et passionné, ramant contre vents et marées pour tenir à flot son petit bijou: une semaine complète de récitals, rencontres et conférences avec au cœur les derniers dinosaures, des poètes qui chantent ou des chanteurs chantant les poètes, et en français dans le texte s'il vous plaît ! Dans un petit village du Puy de Dôme, c'était fin mai¹.

Cette année là, l'association « On connaît la chanson »² avait réuni Bertin, Bühler, Pierron, Solleville, Utge-Royo, Joyet, France Léa... Je faisais partie de la troupe des bouches fleuries et en avant la zizique !

Les spectacles et conférences se déroulaient dans une vieille ferme aménagée ; une salle de concert qui fut une ancienne grange et une immense salle à manger-cuisine où nous nous retrouvions pour les repas ou pour un pot en début et en fin de soirée, public et artistes ensemble, et bien sûr la cohorte de bénévoles, ouverts, heureux d'être là et aux petits oignons pour tous.

J'ai eu le privilège de commencer la semaine en soirée avec Maître Jacques. À lui la première partie, à moi la fin de soirée.

Nous avons devisé dans la petite loge à l'écart de la salle de spectacle, tous les trois avec Laurent son pianiste, trinqué à la vie, échangé les traditionnelles plaisanteries sur nos nullités respectives. L'heure avançant et le petit trac aussi, nous sortions régulièrement sur le balcon attendant pour saluer comme des empereurs le public qui se pressait ; des bonjours, des mises en boîte encore à haute voix... C'était fin mai, il y avait du lilas et du lys dans l'air, des hirondelles, il faisait doux, la salle serait pleine de monde, la promesse d'un grand bonheur au cœur confusément.

Puis Jacques est descendu pour son tour de chant et je suis resté seul dans ma loge : j'entendrais son récital de loin, à l'extérieur, sur mon petit balcon, un verre de vin à la main.

J'avais entendu pour la première fois cette voix belle, virile, humaine, dans une ruelle d'Aix-en-Provence. Elle s'envolait d'une fenêtre ouverte, moi Roméo sur le trottoir et ma Juliette à la dite fenêtre me faisant signe de monter.

Rue de la Fontaine, la chanson était reine dans cette communauté libertaire et Bertin, prince des lieux. J'en aurai dévoré de toutes mes oreilles depuis « Corentin », « Fête étrange », « Permanence du fleuve » jusqu'à ce lumineux « Domaine de joie » qui demeure pour moi un des plus beaux ouvrages enregistrés en chansons.

Comme cette voix nous parlait, me parlait, me portait, moi troubadour novice, sac au dos et guitare, cherchant mon chemin, l'étoile, la lumière et lui, loin, grand, mythique, une sorte de Bonaparte de la Parole et qui montrait l'ennemi et la vérité et la justice... Ah ! la belle harangue, ce chant profond, triste mais fier, noble, intègre, intelligent et fraternel...

Puis la Gauche s'en est venue pour changer la vie comme il était écrit sur les affiches et très vite la révolte et le chant libre ont été engloutis dans les vomissures des après-banquets de la culture aux frais de la princesse, Mazarin, Mazarine, la Fnac a proposé deux bouquins d'Arthur Rimbaud pour

¹ À Saint-Bonnet, près de Riom, en mai 2007.

² Le président en était alors Alain Vannaire.

le prix d'un seul (il faut être absolument moderne, n'est-ce pas ?) et Bruel et Renaud, gentils toutous à son tonton sont devenus les guides de la jeunesse en quête de justice, les milliards en plus... Triste époque, n'y pensons plus.

Bertin lui, ça n'est plus une indiscretion, a failli sombrer corps, cœur et âme pour les doux yeux d'une cruelle, car, et c'est une vérité pour hier, aujourd'hui et demain, « il n'y a pas comme une femme pour briser le plus beau des raisonnements » (J. Delteil).

Naufrage. Au bout du naufrage une île ancienne et toujours vierge, la chanson.

Sacré Maître Jacques. Son retour, comme je l'aurai espéré, demandé, prié, comme j'aurai à ma petite mesure avec d'autres, tout fait pour que son chant circule toujours. Je me serai disputé, fâché pour le faire connaître des ignorants ou des ingrats, pour que l'on considère le talent de l'œuvre et de l'homme, cet albatros, le plus talentueux des poètes-chanteurs lyriques vivants, le seul.

J'en étais là de mes pensées sur mon petit balcon, un verre de vin rouge à la main, seul dans la nuit silencieuse, mesurant ma chance d'entrer bientôt sur scène en ayant bénéficié d'une « prometteuse vedette américaine » (ce sera ma plaisanterie préférée ce soir là), Mister J.B, ce grand monsieur tout simple.

Son récital s'égrenait, j'entendais distinctement sa voix, le piano de Desmurs, les applaudissements. Puis vint le moment de « Madame à minuit, croyez-vous qu'on veille » de Bérumont qu'il chante à la guitare et qu'il conclue en sifflant une mélodie rare et, pour ce qui est de l'art de siffler, je peux affirmer et je m'y connais, que Bertin est un siffleur hors-pair. C'est juste, beau, inégalable, une vraie merveille !

Soudain, d'en face de moi, jaillissant d'un grand arbre, une musique fine, claire, sonore dans la nuit calme : un rossignol !

Oui, j'ai eu le privilège d'être témoin par les oreilles et jusques aux oreillettes du plus mélodieux duo qu'il me fut donné d'entendre. Le chant d'un rossignol s'entremêlant avec le sifflet si pur de l'artiste dont auquel il est question depuis le début !

Aucun poème ne saura dire la surprise, la beauté et l'extase musicienne que le hasard m'offrait. Cadeau plus que rare dans le reliquaire secret de ma vie chansonnière.

Présent précieux, chanson inouïe, trésor inoubliable.

*Parfum de lys et de lilas
Profond silence
Nuit de printemps
Philomèle chante son amour
Bertin siffle à la guitare
La lyre triomphe
Enfin.*

C'était fin mai. La fin mai c'était.

Philippe Forcioli (2007)

Bertin face à quelques « canons » de la chanson

Réfléchir à la chanson, c'est composer avec les nombreux paradoxes de cette forme. D'un côté, les expressions savantes (poésie écrite et art lyrique) ont tendu à en solliciter les formes les plus typiques (ballade, complainte, cantique, rondeau...) pour y trouver une contrainte créatrice, un surplus lyrique, voire une notation folklorique : il s'agit alors de « faire chanson »¹ ; de l'autre, les politiques publiques et la profession organisée l'approchent par la catégorie indifférenciée des « musiques actuelles », où voisinant avec d'autres « musiques », à danser ou d'ambiance, les spécificités artistiques (textuelles, formelles, d'interprétation, etc.) de la chanson sont mises à l'arrière-plan.

Il me paraît à cet égard intéressant de voir comment se situent les chansons de Bertin, entre 1969 et 2010² par rapport à certaines caractéristiques « canoniques » de la forme chanson :

- une durée relativement courte (autour de trois minutes) ;
- un usage marqué de la répétition textuelle (alternance couplet-refrains, à défaut anaphores ou épiphores systématiques, vers courts, rimes fréquentes) ;
- le retour de structures de versification semblables (strophes) correspondant au retour à l'identique de la mélodie sur un texte homorythmique au précédent ;
- un rapport texte/musique qui ménage une aération de la voix par des interventions purement instrumentales : introductions, réponses, ritournelles, traits, codas ;
- une mélodie mémorable, sur un rythme régulier, en référence à un standard musical d'origine dansée ou non ;
- une certaine « théâtralisation », en référence au music-hall.

Chansons longues, chansons courtes

Je propose qu'on qualifie de « longue » une chanson d'au moins six minutes. Un tel format n'a été exploré par Brassens qu'une fois (*Supplique pour être enterré à la plage de Sète*), parfois par Nougaro (*Paris mai*) et Anne Sylvestre (*Une sorcière comme les autres*). Elle a été, en revanche, abondamment utilisée par Ferré, en une évolution revendiquée vers la chanson symphonique (du *Psaume 151* de 1970 à *Les vieux copains* en 1990), et cultivée par d'autres, notamment Môrce Bénin et Gilles Elbaz.

Absente des premiers disques de Bertin, la chanson longue n'apparaît que dans le 30 cm Domaine de Joie, avec *Menace*. Puis c'est *Ma vie, mon œuvre* et *Les tarés* (1984-85), ensuite *La méchanceté* (1996) et *Le pouvoir du chant* (2005). La plupart des chansons sur disque durent de deux à quatre minutes. Certes, le dernier disque, *Comme un pays* (2010), comprend trois chansons longues (*La Loire*, *Le passé* et *Curés rouges*). À part cette concentration dans les nouvelles chansons, qui témoigne au plus d'une évolution très récente, la forme longue n'est aucunement caractéristique de l'œuvre elle-même.

¹ Cf. la préface *Arma virumque cano* d'Aragon au recueil *Les Yeux d'Elsa* (1942).

² En excluant les chansons antérieures au disque rebaptisé « Fête étrange », je ne fais que respecter la réserve de Bertin lui-même sur le degré d'accomplissement de ses deux premiers disques. Et encore lui-même craignait-il qu'on « trouve beaucoup de faiblesses » dans les chansons qui suivaient immédiatement celles-là (Préface au recueil *Dans l'ordre*, 1978).

La seule considération que l'on puisse tirer de cet examen est que Bertin ne s'estime pas tenu par un modèle de longueur : ce qu'il y a à dire et la façon dont les choses sont dites justifient la taille du texte.

L'usage mesuré et pertinent de la répétition

La forme couplets/refrain est peu fréquente chez Bertin. Et encore n'est-elle assumée dans son avatar canonique (une strophe entendue au moins trois fois à l'exact identique) que de façon rarissime. Il lui arrive de faire des « refrains », dans un sens plus large, mais soit la strophe n'est répétée qu'une fois (*Ce que dit Benoist, Retour à Chalonnes*), soit le texte est soumis à des variations significatives (*La lampe du tableau de bord, Domaine de joie, L'Europe, La Loire*) ; ou alors il s'agit d'un rappel conclusif, d'un bouclage du texte par les mêmes mots qui l'avaient commencé (*Claire* « entend le disque tourne à vide » ; *Un homme qui meurt* ; *La maison au bord de la route* « c'est une chanson pour l'enfance » ; *Tableau* « quand revient la chaleur de mai revient l'envie d'aimer », *Mes amies* : « Toi, t'es ma sœur, etc. »), ou encore de citations brèves, presque de simples anaphores (*Un Voyage*) ou quasi épiphores (*La Loire à l'Alleud*).

Bertin cherche parfois – rarement, il est vrai – à « faire chanson » : il recourt alors au refrain classique, qu'il s'agisse de second degré ou d'humour (*Petit coucher* et *La fille dont laquelle*), ou d'échapper au côté « lu » d'un poème d'un autre qu'il a mis en musique, quitte à assembler un refrain de toutes pièces (*Les Nouvelles du soir* de Philippe Jacottet, *Brise Marine* de Mallarmé). Quand il y a résisté, c'est qu'une structure insistante existait déjà, comme le « C » d'Aragon (mis en musique sous le titre *Les ponts de Cé*). Un cas particulier est celui de *Gloire à vous...*, dont la musique préexistait aux paroles de Bertin, ce dernier renouant ainsi heureusement avec la pratique de composition sur un timbre³, tel Béranger et la Clé du caveau.

On peut poser l'hypothèse que lorsqu'à d'autres moments Bertin utilise la technique du refrain, c'est qu'en l'espèce, cette forme est sinon imposée par le fond, du moins en correspondance avec lui : le retour du texte à l'identique signifie alors la répétition d'un cri de désarroi (*Où tu t'en vas ?*, *L'or pur*), mesure le temps qui passe (*La pionne du lycée des filles*, et surtout *Redon*) ou illustre le fait que l'on parle précisément... de chanson (*Comme un pays*).

Un peu moins qu'un Ferré, qui renonçant lui aussi assez souvent au refrain *stricto sensu*, usait en revanche largement de la redite anaphorique ou épiphorique (*Les copains d'la neuille, Les romantiques, Avec le temps, Les artistes...*), d'un Brel (*Quand on n'a que l'amour, Amsterdam...*), qu'une Sylvestre (*Mon mari est parti, Habillez-moi*) et même qu'un Vasca (des *Fabuleuses* des débuts au récent *Ce peu de nous qui chante*), Bertin n'a pas de recours substitutif systématique à d'autres formes de répétition. Les épiphores sont très rares et utilisées avec mesure, et sans systématisme (*Ta prison*). Le seul contre-exemple est la répétition en fin de chaque strophe de « je t'attendais » dans la chanson éponyme et là encore, elle se justifie par l'insistance du sentiment d'attente.

Bertin fait certes un usage notable des anaphores : *Un instant, Des mains, Merci pour les jours heureux, Hôtel du grand retour* (« tu vas revenir »), *Les traces des combats* (« si... »), *Comme si...comme si...*, *Le Cœur troué* (« éloignez de moi »), *À un fils* (« il faut venir »). Mais, mis à part ces huit cas où elles ont un caractère systématique ou quasi, et où, pour beaucoup d'entre elles, les mêmes justifications tenant au fond peuvent être invoquées, elles sont souvent, au sein des chansons, évolutives (*Je vais à l'amitié, Mère chantez-moi, La fidélité, La mâle mort*), ou provisoires : *Le vieux bonheur, Cette année s'envole ma jeunesse, Où tu es tu es bien, Le soir* (« ne t'en fais pas »), *Je voudrais être à la fois cet enfant qui passe ; Le grand bras* (« mourir au bord »), *Petit Anjou* (« puisses-tu »). Quelquefois même l'attaque paraît débiter une série anaphorique, mais

³ *Down by the Glenside* (The Bold Fenian Men), chanson de Peadar Kearney (1888-1942), qui est aussi l'auteur des paroles de l'hymne national irlandais.

le mouvement s'arrête au bout de quelques énoncés (*Je parle pour celui qui a manqué le train, Ne parlez pas, Pour la fin des errances*)⁴.

De la sorte, si, d'accord avec Michel Tournier, on admet la pertinence artistique de la notion de *reconnaissance* (« peut-être le comble de l'art consiste-t-il à créer du nouveau en lui prêtant un air de déjà vu qui rassure et lui donne un retentissement lointain dans le passé du lecteur »⁵), on constate que le niveau d'exigence « bertinien » fait que si la reconnaissance au premier degré (le retour de structures identiques) existe, elle n'est justifiée que par la nécessité du retour de quelque chose de plus intime.

La fidélité à la construction symétrique

La retenue dans la répétition du texte n'empêche pas, la plupart du temps, que la structure de la chanson soit régulière, avec le retour de strophes homorythmiques aux précédentes. Sans doute est-ce un souci d'harmonie classique que satisfait le respect du cadre symétrique.

La production de Bertin comprend pourtant un certain nombre de chansons « expérimentales » qui se sont abstraites du retour régulier, au sein d'une même chanson, des mêmes structures de versification. C'est sans doute ce qu'il cherchait à dire dans *Carnet* « je me préoccupe moins des rimes et des rythmes », même s'il discute aujourd'hui la pertinence de cette théorisation, et s'il revient à une pratique plus « canonique » depuis plusieurs disques. L'irrégularité consiste parfois en un simple aménagement *ad hoc* de la structure (*Je suis celui qui court*).

À d'autres moments, assez fréquents dans les chansons des années 1970, la structure rythmique et harmonique est maintenue en l'état face à des vers inégaux ; dès lors, avec un même nombre de mesures par vers, la prosodie passe « au lit de Procuste » : les vers longs sont chantés en valeurs brèves, avec un débit rapide ; les vers courts occupent une durée identique, avec des tenues et des césures (*Ne parlez pas, Le temps a passé comme un charme, Vous êtes passés dans cette vie, Menace*). Dans d'autres cas, le retour des formes emporte une variation musicale sensible (*Trois bouquets, Les Grands poètes, Qu'est-ce qui passe ici si tard ?, Domaine de joie*) ; ce dispositif est abondamment utilisé dans des chansons parmi les plus brèves (*Chanson de la plus grande confiance, L'enfant toussait*).

À l'extrême, la structure, unique, ne se répète jamais à l'identique : *Laissez une fenêtre ouverte, À Besançon, Rappelle-toi le temps qu'il fait, Permanence du Fleuve, Ambassade du Chili, Un voyage, Parc Borelly un dimanche, Marseille quand tu dors, Pascaline*. On peut penser alors aux chansons les plus « expérimentales » de Ferré (*Ma vie est un slalom, Il est six heures ici et midi à New York*) ou à certaines formes courtes du même (*L'été 68*). Mais il me semble plus pertinent de rapprocher en cela Bertin, ne serait-ce qu'au regard de l'économie des moyens mis en œuvre, de belles formes « uniques » de Félix Leclerc (*J'inviterai l'enfance, Complots d'enfants, Nelligan*), de chansons de Prévert et Kosma (*Immense et rouge*), et, de façon peut-être moins attendue, de certaines constructions asymétriques et épurées de Barbara (*Plus rien, Précyc-jardin*).

⁴ On notera aussi – mais tel n'est pas l'objet principal de ces lignes – que Bertin échappe aussi à cette forme de redite assez fréquente de type « chanson dans la chanson », dont la typologie, encore à faire, comprend des formes atténuées comme la simple citation (Brassens : *La route aux quatre chansons*, Béart/Hardellet : *J'ai retrouvé le pont du nord* ; Ferré : *La Zizique*), au décalque de chansons préexistantes (Trénet : *La Légende de Sainte-Catherine, La Mort du chiffonnier*), voire à la mise en abyme (*La Chanson de Prévert vis-à-vis des Feuilles mortes*), en passant par l'autocitation (Trénet : *Le Roi Dagobert* citant *La Mer, Rachel dans ta maison* évoquant les premiers grands succès ; Béart : *Le Voyageur de rayons* citant *L'Eau vive* ; Brel : *Vieillir* rappelant *Amsterdam* ; et même Brassens : *Le Mécréant* entonnant *Le Gorille* avec *Putain de toi*). Tout au plus Jacques Bertin s'est-il permis un unique « à la manière de » avec la *Petite chanson française*, où quelques clichés sémantiques (mariniers, tour de la terre, fiancé, berge, prisonnier dans sa tour, mouchoir, océan, femme qui ne s'en soucie pas) sont réactivés de façon particulièrement heureuse.

⁵ Le Vent Paraclét, Folio 1977, p. 207.

Mais, la plupart du temps, Bertin reste fidèle au retour des strophes régulières aux rythmes et à la mélodie « superposables », comme on dirait de formes géométriques ; il y est même de plus en plus fidèle (aucun exemple vraiment asymétrique depuis le disque *Hôtel du grand retour*).

La contiguïté du texte

Bertin s'éloigne de la chanson traditionnelle en ce qu'il ne pratique pas « l'aération » du texte par la musique.

Il faut d'abord constater l'absence de « blancs textuels » au sein des chansons. Celles-ci commencent souvent avec souvent un ou deux accords de piano ou de guitare ; il y a peu d'introductions ou de codas musicales longues ou semi-longues (quelques rares exceptions : *Menace, Ils s'allongent côte à côte, Je vais à l'amitié comme à des auberges, Cette année s'envole ma jeunesse, La Loire, Le passé*). De même, il est rare qu'intervienne, au sein de la chanson, un fredonnement sans paroles significatives, à la manière du *scat* des jazzmen, ou des phonèmes des chansons folkloriques ; parmi les rares contre-exemples : *Portait d'Aude, Dans la mort, Mes amies*, ainsi que les versions en public de *Carnet* ; en ce sens, Bertin n'est pas typique au sein de la chanson à texte (Ferré, outre certains assaisonnements en re-recording, n'y avait recours qu'occasionnellement et opportunément).

Mais il est surtout remarquable de voir que la ritournelle instrumentale, entre deux strophes, est rarissime ; lorsqu'elle existe, elle est significative (dans la version studio de *Carnet*, elle a une fonction précise : celle de préparer les deux vers de la fin, chantés sur la même mélodie) ; en cela, Bertin se sépare d'un Brassens amateur de ritournelles aussi réussies que « gratuites » au regard du sens de la chanson (nombreux exemples depuis *La Cane de Jeanne* en 1952 à *Cupidon s'en fout* en 1976), d'un Béart (nombreuses mélodies additionnelles à la guitare, à l'accordéon ou vocales, de *L'Eau vive* en 1958 – qui inclut un célèbre « pont » musical – à *Il est temps* en 1992), d'un Ferré (des ritournelles pianistiques du premier disque, comme celle de la *Chanson foraine*, aux intermèdes symphoniques des années toscanes, comme *Tu penses à quoi*, en passant par *Âme te souvient-il ?*), et même de collègues plus proches qui y ont eu plus fréquemment recours, il est vrai dans des carrières plus brèves, comme Jean-Max Brua (*L'aube sur le jardin des plantes, La trêve de l'aube*). Il en va même ainsi des « traits » (quelques notes qui ne sont pas à proprement parler des réponses) : notes conjointes ou broderies au piano chez Trénet ou Ferré, brèves fusées d'accordéon ou de saxophone chez Barbara, ponctuations orchestrales de François Rauber chez Anne Sylvestre et Brel, toutes fort rares dans l'œuvre de Bertin.

Cet art de l'enchaînement des mots est poussé à l'extrême, puisque chez Bertin, les vers d'une même strophe se succèdent avec très peu de temps disponible entre la fin de l'un et le début de l'autre. Or, la chanson classique fait volontiers appel à la technique de la réponse : après que l'interprète a chanté un vers, les instruments ou les chœurs jouent ou suggèrent une forme d'écho, ou simplement marquent le rythme pendant un temps équivalent (« rappels » de cuivres de la chanson populaire des années 1970, chansons de groupe ou de marche où soliste et ensemble se répondent). Or, ce modèle, souvent utilisé par les compositeurs « au piano » (Trénet, Barbara), mais qui n'a pas été dédaigné non plus par les compositeurs « à la guitare » comme Béart ou Vasca (*Amis soyez toujours*), quelques rares cas mis à part (comme *Menace* ou *Les étudiants au café Rihour*), n'est pas utilisé par Bertin. Dans certaines chansons, la continuité du discours est même une contiguïté totale, comme dans *Mario*, et surtout dans *Je t'attendais*, chanson où toujours moins d'un temps musical de silence est ménagé (puisque la dernière syllabe du vers occupe le troisième temps et que le vers suivant commence en anacrouse juste après la pulsation du quatrième), chanson qui apparaît ainsi comme – aussi – une épreuve physique pour l'interprète.

On n'insultera pas Bertin, doté de beaucoup d'humour, en recommandant aux lecteurs de ces lignes l'écoute de *Chanteur inconnu*, titre du groupe Chanson Plus Bifluorée (texte de Robert Fourcade et musique de Xavier Cherrier), qui parodie un A.C.I. « rive gauche » à la guitare. Si

certaines parties de la chanson caricaturent d'autres chanteurs « underground », une strophe particulièrement compacte fait penser, à de nombreux égards, à une version extrême du Bertin déclamatif, engagé et déjà « contigu » des années 1970⁶.

Cet effet est accentué par une tendance marquée aux très longs vers (plus de douze pieds) ou semi-longs, au sein de strophes régulières, à la façon de *Zone* d'Apollinaire de *La Prose du Transsibérien de Cendrars*. C'est en effet un art qui n'a que peu d'occurrences en chanson⁷ : *Epilogue* était, avant de devenir par la grâce de Ferrat une chanson que Bertin tient en haute estime, un poème d'Aragon ; et à part *La mort des loups* (1976) je ne trouve pas d'autre exemple chez Léo Ferré, qui est resté la plupart du temps fidèle aux octosyllabes et aux alexandrins. Or, les vers longs se rencontrent tôt dans l'œuvre de Bertin (*La lampe du tableau de bord*, *Je suis celui qui court*), se poursuivent avec au moins une occurrence dans chaque disque (par exemple : *Cette fille qui m'a jeté un regard*, *Morte pour des idées*, *Ambassade du Chili*, *Colline*, *Ballade de la visite au bout du monde*, *Quai des Chartrons*, *Mario*, *Je veillerai sur toi surtout sans que jamais tu saches*, *La méchanceté*, *Lorsque la mère meurt on va*, *La solitude*, *Dans la mort*), souvent davantage, notamment dans le dernier disque : *Mes amies*, *Vision à la guinguette*, *Les livres*, *Le passé*, *Comme un pays*.

L'une des contreparties techniques de cette continuité du discours est un usage si fréquent de l'enjambement classique qu'il constitue une marque de fabrique qui suffirait presque à distinguer Bertin de l'écriture textuelle des auteurs-compositeurs desquels il est spontanément rapproché (Le Ferré « première manière » du *Bateau espagnol* ou de *L'étang chimérique*, le Félix Leclerc de *Notre sentier* ou des *Perdrix*, son ami et pair Jean Vasca). De fait, le procédé est assez rare en chanson, même « à texte », où il est surtout utilisé pour l'effet humoristique du décalage entre sophistication de l'écriture sophistiquée et trivialité du propos. Brassens en a ainsi abondamment usé⁸ (De *La mauvaise réputation* à *Tempête dans un bénitier*), tout comme Bobby Lapointe, chez qui elle structure volontiers un calembour (*Comprend qui peut*, *Aubade à Lydie en do*) ; chez Gainsbourg, cette technique poétique, comme à l'accoutumée, n'assume qu'avec distance sa sophistication (*Histoire de Melody Nelson*, *L'homme à tête de chou*). Chez Bertin, l'enjambement de vers à vers (nombreux exemples, du très discret « Des balançoires vont et viennent des appels / Doucement. Sur son ventre lourd poser ma tête » de *Fête étrange*, à *Forteresse* (« Rongé par le chagrin ? Oui. Et alors ? Les forteresses / Sont rongées par l'or des années... ») et même de strophe à strophe (dont *Mario* et *Que le temps s'efface* sont peut-être les cas les plus systématiques) est largement utilisé, à mon avis à la fois pour des raisons de sens (le cadre du vers régulier, fût-il long, ne suffit pas toujours à l'énoncé d'une trouvaille poétique) et ses vertus unificatrices, tenon et mortaise liant deux strophes. À un tel degré d'exigence, on est exactement, il me semble, en présence d'une technique telle qu'imposée par le « sens supérieur du poème » dont parle Aragon⁹.

Le minimalisme musical

Le rapport à la musique mérite également qu'on s'y arrête.

On notera d'emblée que Bertin est « canonique » en ce que le texte est presque toujours réellement chanté. Bertin reste ainsi à l'intérieur d'un cadre dont Léo Ferré s'est appliqué à s'affranchir dès 1963 dans des « proto-raps » (*T'es rock*, *Coco*) puis à partir des années 1970 des « proto-slams » (du *Chien* à *Métamec* en passant par *La Solitude* et *La Violence et l'ennui*). On peut

⁶ « Je vais et je pense et je me débats / Devant cette immense armée / De mes mots incompris / La parole en armure / Faite d'acier trempé / Par ces sanglots de haine / Et l'amour qui se brise / A ma lucidité »

⁷ Si l'on met à part le slam : Cf. Corps Malade (*Education Nationale*, *Mental*, etc.).

⁸ D'un autre côté, l'enjambement était devenu au fil du temps une marque de fabrique si typée « Brassens » qu'il a pu aussi l'utiliser sans – ou avec peu de – ressort comique (*La Non-demande en mariage*).

⁹ A propos de la rime enjambée : « elle précipite le mouvement d'un vers sur l'autre pour des effets qu'utilise la voix, et que le sens supérieur du poème vient dicter » (Aragon, *La Rime en 1940*).

penser aussi au *Paris Mai* de Nougaro, et à de nombreux exemples dans les années 1970 (dont en 1974, le Gilles Elbaz de *Québec*, le Môrïce Bénin de *C'était en 1976* et le Vasca de *Rêve ou meurs*, ainsi que le Félix Leclerc des deux derniers disques, où l'on trouve des chansons déclamées comme *L'Encan* en 1975 ou *L'An 1* en 1978). Les incursions que Bertin a effectuées en-dehors de ce cadre sont restées relativement rares et isolées : *Voilà c'est cette nuit* comporte un prélude parlé sans musique, mais évolue ensuite en mélodie ; il en allait de même de *Menace* interprété en public, dont les premières strophes étaient dites. On trouve quelques exemples qui comportent à la fois, sur un support musical rythmique, une forme qui mêle un genre de *sprechgesang* et des passages chantés : *Le Bonheur*, *La Pionne du lycée des filles*, *Je vous écris pour vous dire que si l'on souffre*. Sauf erreur de décompte, l'expérience extrême (un texte entièrement dit, à l'exception de quelques vers, et sur une musique dotée d'un rythme auquel le texte n'est pas directement soumis), initiée par *Gens de Chalonnnes*, poursuivie par *Carnet*, se termine en 1996 avec *La Méchanceté*.

Une question essentielle est celle du rythme. Bertin a recours – comme tout le monde – aux mesures canoniques (deux, trois ou quatre temps), le plus souvent dans leur version binaire. On notera la rareté de l'usage de la batterie chez Bertin (les percussions légères, plus volontiers employées, sont davantage un assaisonnement qu'une ossature rythmique). Si dans les chansons très orchestrées, le rythme est, comme il faut s'y attendre, parfaitement régulier¹⁰, dans plusieurs chansons où domine l'accompagnement de guitare (seul ou légèrement enrichi, non proprement orchestral), Bertin vise, depuis quelques années, sans abandonner le rythme, à l'assouplir sensiblement, par de discrets ralentissements et accélérations. Ses enregistrements en studio ne témoignent qu'imparfaitement de cet art (voir quand même *L'Essentiel* en 2002), tout comme les chansons en public quand elles sont accompagnées au piano : il faut l'entendre interpréter à la guitare sur scène *Gloire à vous*, *L'étang chimérique* ou même *Maintenant que la jeunesse* : c'est un art du *rubato* qui est global, bien distinct du décalage « à la Brassens » (le chant du Sétois était en micro-syncope, en démarque d'une rythmique stable et très marquée à la guitare), mais qui fait penser aux souplesses d'un Jacques Douai ou d'un Félix Leclerc, et à la symbiose entre Léo Ferré et Paul Castanier sur les enregistrements publics (notamment Bobino 1969)¹¹. On note toutefois que cet art de l'irrégularité « locale » est alors très exigeant en ce qu'il respecte « ce qui est écrit » : avec Bertin, il n'y a pas ces apparitions ou disparitions de temps musical auxquelles on assiste parfois, y compris chez les plus grands interprètes, comme Yves Montand ou Jacques Douai interprétant *Syracuse*.

Au-delà de ces assouplissements, Bertin recourt aussi de façon significative à des formes non mesurées, récitatif ou psalmodie. On trouve une occurrence dans le troisième disque (les strophes impaires de *La Lampe du tableau de bord*), une autre dans le quatrième (*Un Instant*), et ce qui témoigne d'une véritable préoccupation à cette époque, dans six titres du cinquième disque (*Vous êtes passés dans cette vie*, *À Besançon*, *Morte pour des idées*, *Rappelle-toi le temps qu'il fait dans ta jeunesse*, *Les grands poètes*, *Qu'est-ce qui passe ici si tard ?*) et dans une part significative du suivant (*Permanence du fleuve*, *Dure à passer*, *Un homme qui meurt*, *À Julos*), avant de se raréfier (deux dans *Domaine de joie*, avec *Souveraine*, et *Ils s'allongent côte à côte*), puis de disparaître dans les deux disques suivants (*Les visites au bout du monde* et *Ma vie mon œuvre*). Les chansons à forte liberté rythmique font une réapparition sporadique en 1990 (*Cimetière des théâtres morts*) et dans le disque *la Blessure sous la mer* (*Marseille, quand tu dors*, dans *Le grand bras, les îles* (*La Foi*), puis connaissent une fréquence nouvelle (*Bar de la jetée* et *Pascaline* dans *Hôtel du Grand retour*), et surtout dans les trois derniers CD, la jeune fille blonde (*Le Bonheur des autres*, *Chanson du retour*, *La Cheminée*) *No surrender* (*Dans la mort*, *Forteresse*, *Miserere*) et *Comme un pays* (les

¹⁰ Le « rubato » orchestral autour d'un soliste, au-delà de son extrême difficulté de mise en place, ne m'a jamais convaincu tant il me paraît énorme – mais c'est vraiment une opinion très personnelle, une pure question de goût – et ce qu'il s'agisse de François Rauber autour de Brel que de Georges Prêtre accompagnant Maria Callas dans *Carmen*.

¹¹ Sans atteindre – on est ici dans une esthétique de la retenue – aux dimensions « dramatiques » du chant unique (femme-piano) de Barbara.

strophes centrales de *Mes amies*, les deux premiers quatrains de *Le Passé ?*, toute la chanson *Un homme*, les couplets de *Comme un pays*).

Puisque le texte est chanté, il y a par définition une « mélodie » ; mais les chansons sont rares où la définition que Rousseau donne du terme trouve pleinement à s'appliquer, à savoir une « succession de sons tellement ordonnés selon les lois du rythme et de la modulation qu'elle forme un sens agréable pour l'oreille »¹². Chez Bertin, le primat du texte est tel que la phrase musicale n'est pas organisée en petites cellules rythmiques (comme elle l'est en revanche presque toujours chez Trénet (de *Je chante* au *Voyage de la vieille*), et très fréquemment chez Brel (*Les Flamandes*, les couplets de *La Valse à mille temps*), Barbara (*L'Aigle Noir*, *Le jour se lève encore*), Béart (*L'Eau vive*, *Les Couleurs du temps*), Vigneault (*Le Doux chagrin*, *Jos Monferrand*) ; Anne Sylvestre (*Faites-nous des chansons*) et même Félix Leclerc (*La Mort de l'ours*, *Pour bâtir une maison*). Chez Bertin, le rythme se résume souvent à la succession de brèves égales (au rubato près), qui est aussi la marque de fabrique de Ferré (*Psaume 151*, *Avec le temps*, *Ton style*, *Des mots*, etc.) et plus généralement de la mise en musique la plus respectueuse du vers déjà écrit, qu'il s'agisse de l'alexandrin (Ferré et Ferrat avec Baudelaire et Aragon), du décamètre (*Le feu* d'Aragon mis en musique par Hélène Martin) ou de l'octosyllabe (*La partie d'échecs* de François Néry et Nadyval¹³).

Dans beaucoup de chansons du répertoire, l'élan rythmique porte la créativité mélodique sous forme d'arpèges vocaux (*Le chaland qui passe*, *Le doux chagrin*, *Au bois de Saint-Amand*, la *Ballade des dames du temps jadis*), ou simplement d'intervalles de tierce (*L'eau vive*, *Le petit joueur de flûteau*), de quarte (*Les flamandes*, *La petite cantate*), de quinte (*Colchiques*) ou de sixte (*Dis, quand reviendras-tu*, *Une sorcière comme les autres*), et qui donne envie de fredonner. Ceci est rare chez Bertin où triomphent, comme chez Ferré (*L'affiche rouge*, *L'amour*, *Tu ne dis jamais rien*, *Les ascenseurs camarades*), non seulement le degré conjoint, mais aussi et surtout la psalmodie d'un long corps du vers sur une note unique, suivie d'une brève broderie modulant vers la note principale du vers suivant (*Je suis celui qui court*, *J'allais vers toi du fond de ma souffrance*, *Dans la mort*, et de nombreuses autres). Il y a ainsi du Ferré chez Bertin dans la mise en musique du texte¹⁴.

On notera également, comme chez Ferré toujours, l'extrême rareté de la vocalise (l'extension de la même syllabe sur plusieurs notes) : parmi les quelques occurrences qui me viennent il y a, celle, discrète, de *Laissez une fenêtre ouverte* (sur « ouverte »), celle du canular¹⁵ qu'est *L'Annuaire du téléphone du Gers* (« Lumière dans la nuit de l'annuaire »), celle, cocasse, de *Petit coucher* « je m'endors dans ma couro-onne », celle de *Retour à Chalonnes* (vocalise sur « même »), et *Pour la fin des errances* (courte vocalise sur la dernière syllabe du premier vers de chaque quatrain). À l'opposé, Bertin ne recule pas sur des syllabes longues tenues à l'identique, au milieu d'un mot, y compris sur des voyelles difficiles à chanter élégamment comme le « i » (une mesure complète sur celui de « assi-ses » dans l'incipit de *Paroisse*, et sur celui de « déri-ve » dans la coda de *L'Aube à Cassis*), situations où, par exemple, un Brassens vocalise spontanément (*La Non-demande en mariage*).

La raison de cette parenté musicale Bertin-Ferré – au-delà de l'influence dont l'intéressé se défend à demi – n'est pas évidente, car chez d'autres chanteurs à texte ayant aussi recours à des vers réguliers, la psalmodie est exceptionnelle. J'avance l'hypothèse que l'option commune à Bertin et au Ferré « tragique » (mettons, depuis 1972) repose sur l'extrême réticence à introduire en chanson une mise à distance narrative, humoristique ou même musicale, peut-être pour préserver l'effet déclamatif et l'efficacité intrinsèque du vers ; alors que chez les autres, notamment Barbara,

¹² Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1768.

¹³ Chanté par Jacques Douai.

¹⁴ Ferré était peut-être mélodiste, mais il s'est davantage appliqué à l'être dans ses contrechants instrumentaux *obligés* et ses ritournelles que dans la mise en musique du texte lui-même.

¹⁵ C'est une réponse à qui lui disait : « Avec la voix que tu as, tu pourrais chanter l'annuaire du téléphone ».

Brassens, Brel, Béart, Anne Sylvestre et même Félix Leclerc, on est plus volontiers sur le registre de l'histoire racontée, et on n'y rechigne ni à l'humour, ni au clin d'œil musical.

Interpréter

De fait, chez Bertin, il s'agit moins de « raconter une histoire » en chanson avec un début, un milieu et une fin, que de suggérer un état d'âme : c'est pourquoi les éventuelles péripéties du discours ne donnent pas lieu à des envolées « bréliennes », avec les outils classiques du changement subit de registre (piano/forte et réciproquement) et romantique (le crescendo seul ou suivi d'un decrescendo qui est presque un système : *Quand on n'a que l'amour, Mathilde, Ces gens-là, Amsterdam, Orly*, assorti ou non d'une accélération : *La Valse à mille temps, Vesoul*), encore moins soulignées par une débauche orchestrale à la Ferré. On pourrait objecter que la retenue dans l'usage des moyens orchestraux chez Bertin est moins une vertu qu'une nécessité économique, mais on se tromperait : il suffit de réécouter les trois disques où les musiciens sont les plus nombreux (Domaine de Joie, Les Visites au bout du monde et Ma vie, mon œuvre) pour se convaincre que Bertin a suffisamment encadré ses arrangeurs pour qu'ils n'usent qu'avec modération du surlignage instrumental.

En ce sens, il n'est pas indifférent de noter que son art n'est pas celui de la mise à distance totale dans l'interprétation, disons « à la Brassens », ni de l'interprétation tantôt théâtrale, tantôt pointilliste d'une Gréco, d'une Catherine Sauvage, d'une Barbara, et même (encore) d'un Brel et d'un Ferré, où tel mot, mis en valeur par tel ou tel moyen (dit dans une phrase chantée, détaché du précédent, percuté, quasi crié, ou vibré, voire prononcé avec quelque afféterie ou encore souligné, sur scène, par une mimique appropriée), nous surprend et nous est ainsi sur-signifié. Chez Bertin, on est supposé comprendre et ressentir sans qu'il soit besoin de signaux éloquentes en sus de la musicalité propre du texte. On peut faire le pari que Bertin, qui a abondamment travaillé le texte de ses chansons, a suffisamment confiance dans ce dernier, son organisation, et l'adéquation de sa mélodie vis-à-vis de cette dernière, pour éviter le pléonasme. L'échelle de l'interprétation chez Bertin n'est ni la strophe ou le groupe de strophes, ni, à l'opposé, le mot ; ce n'est même pas le vers, c'est d'abord la phrase (au sens textuel et musical), qui peut être un membre de vers, ou s'étendre sur plusieurs. Quand Bertin dit avoir chanté des centaines de fois une chanson avant de la présenter au public, on le croit : on l'imagine essayer telle anacrouse, puis telle autre, se demander quel équilibre établir entre la musique de la phrase et l'accent propre de chaque mot, où placer la respiration pour qu'elle coïncide avec les césures du sens. C'est un travail d'interprète qui consiste précisément... à faire oublier le travail de l'interprète, à présenter au public un objet parfaitement ciselé, poli. De sorte qu'il ne reste d'important que la voix.

On mesure alors la hauteur de l'enjeu pour un éventuel autre interprète que lui. Même chevronné, un tel aventurier, privé de l'arsenal classique de la chanson, en premier lieu la redite régulière, la danse, la rengaine et l'assise rassurante du rythme, se sentirait vite seul en terre inconnue. Ceci considéré, on peut revenir à Bertin avec un autre regard. On pense au courage du Ferré assumant ses expérimentations symphoniques, du haut de son personnage de prophète nietzschéen, martelant et vociférant (et l'on croit volontiers ledit Ferré lorsqu'il explique qu'il n'aurait pas été chanteur s'il n'avait pas eu *la voix*). Il me semble que la plupart des grands ACI qui ne sont pas des chanteurs « à voix », ont fait et font œuvre originale, mais tout en restant plus proches des canons de la chanson classique, quitte à les réactiver. Je fais l'hypothèse que l'art de la chanson de Bertin est intimement lié au charme de son timbre, à l'intelligence et la retenue dans l'interprétation. En d'autres termes : c'est parce qu'il a la voix (et la foi...) qu'il peut aller au bout de cette conception de la chanson. J'en veux pour preuve que les plus grands serviteurs de la chanson d'auteur la moins institutionnelle qui ont servi d'autres chanteurs à texte « en marge » ne se sont pas essayés à le chanter.

* *
*

Bertin est donc relativement « classique » en ce qui concerne la durée des chansons et le recours à des formes régulières, symétriques. En revanche, il se distingue nettement des formes canoniques en ce qu'il recourt avec économie aux techniques de répétition, et en ce que le primat du texte et la contiguïté de son déroulement imposent chez lui de telles contraintes que l'intelligibilité du sens, l'ampleur du vers et la cohérence de l'accentuation imposent une triple soumission de la musique : dilution rythmique et, avec elle, minimalisme mélodique et discrétion de l'arrangement. Cette conception est celle d'un *chant continu* : dans ce flot textuel, qui renonce si souvent à repasser par où il est déjà allé, il est permis de voir un équivalent en chanson de l'*Unendliche Melodie* de Wagner. Il est même possible d'aller au-delà et d'étendre la notion de continuité à l'ensemble de l'œuvre, puisque l'air de famille de ses opus est de toutes façons poétiquement invoqué (titres puisés à « la nappe phréatique des chansons » qu'il évoque dans *Retour à Chalonnes*) et clairement, et de longue date, revendiquée (à Tharoux, dès 1976, il regardait avec bienveillance ceux de qui l'on pouvait dire qu'ils faisaient « *toujours la même chanson* »). Un tel art ne s'accommode guère de la notion de « numéro », héritée du music-hall, et qui imprègne toujours la chanson d'aujourd'hui : c'est peut-être en ce sens que Jacques Bertin est le plus « anti-variétés » de nos chanteurs.

Philippe GEOFFROY

Formes brèves

Deux notes murmurées concluent une chanson intitulée « L'essentiel » (2002)¹, immédiatement après la phrase finale : « Tout est dit ». Selon sa sensibilité, l'auditeur entendra là une conclusion définitive ou bien un point d'interrogation – quelque chose comme un doute ultime. Quoi qu'il en soit, le registre du murmure est bien celui de cette courte pièce d'une minute, chantée sur un mode légèrement voilé et retenu, comme si la voix était un peu trop grave, concentrée sur « la note basse », celle des paysages qu'évoque par exemple la toute première chanson du disque (« Le rêveur ») ; la voix est grave comme le propos, proche lui aussi du murmure de la confiance pour évoquer ce qui n'est peut-être qu'un souvenir ténu, l'annonce d'un drame sans éclat, à peine dit par « *cette voix murmurant dans l'entrée* ». La chanson n'est guère plus bavarde, qui se contente d'esquisser un paysage de désastre – « *champ de bataille* », « *port dévasté* » ou « *capitale bombardée* » – depuis les lointains d'une enfance « *banale comme un cartable en carton*² », avant de lancer avec inquiétude son interrogation finale, presque comme une prière dans la résonance liturgique de l'orgue derrière des accords de guitare.

La brièveté est donc ici le signe extérieur de l'intime et de *l'essentiel* : *l'essentiel* de ce qui est à dire, mais aussi *l'essentiel* de l'œuvre de Jacques Bertin. Ce *format*, en effet, lui appartient en propre – même s'il n'en a pas l'exclusivité – et résume son esthétique, une esthétique de l'économie, de *l'essentiel* plus que de l'austérité, car il ne cherche pas pour autant à cultiver ostensiblement un dépouillement systématique. Jacques Bertin sait d'ailleurs s'exprimer dans des registres variés, avec parfois les éclats d'une voix plus conquérante, comme l'appel de « Quand recevrons-nous des renforts, mon âme », pour citer un titre du même enregistrement. Il n'en reste pas moins que la retenue, dans les effets comme dans le développement, est bien la marque la plus visible de son art.

Les plus parfaites réussites de Jacques Bertin sont des chansons d'une extrême concision dont il y a peu d'équivalents dans l'histoire de ce genre. À évoquer un titre comme « Amitié, clai e ouverte » (1972) – la plage la plus courte de toute la discographie de l'artiste avec ses cinquante-sept secondes – on se sent presque gêné d'employer le mot « chanson ». Quelques lignes pour une mélodie de quelques notes : est-ce encore une *chanson* ? Un tel parti-pris de minimalisme va à l'encontre du déploiement d'effets qui s'attache à la performance scénique. Mais toute chanson n'est pas impérativement vouée à la scène et il ne semble pas que celle-ci ait été chantée en public – ni les autres œuvres de la même veine. Le minimalisme a ici une vertu éthique autant qu'esthétique : il ne s'agit pas de subjugu er l'auditeur mais de lui parler, ce qui dispense de s'agiter devant lui ; il s'agit bien de ne garder que *l'essentiel* : pas d'autres pauses que celles qu'exige la respiration normale de la voix ; pas de répétitions ; pas de ponctuation musicale : rien que le texte. Pourtant, ce texte se chante, et il se retient d'autant mieux qu'il est bref. On peut alors se demander si, à la différence d'une chanson classique dont l'agréable ritournelle nous aide à retenir des « paroles », ce n'est pas ici le texte, dans sa simplicité et sa brièveté, qui nous aide à retenir non pas une mélodie, mais une intonation, une inflexion qui vient en quelque sorte souligner et suppléer le caractère elliptique du texte. L'inversion, en effet, confère une certaine mystère à l'image initiale : « *clai e à travers le soleil* » ; le rapprochement de termes à résonance symbolique (« *drapeaux* ») et d'éléments concrets (« *le pont de bois* ») dessine en filigrane un arrière-plan narratif inachevé ; la

¹ Les références indiquent simplement la date de parution des enregistrements. On se reportera pour plus de détails à la discographie complète.

² « J'ai peu de choses à dire au fond », 1974.

syntaxe extrêmement dépouillée efface toute ligne discursive en privilégiant les phrases nominales et la simple juxtaposition, d'où un suspens du sens, voire une ambiguïté parfois (ainsi la mélodie s'écarte de la version imprimée en estompant la ponctuation : « *vient la crue / et l'hiver / on démonte le pont de bois...* »). Dans cette volontaire indécision, c'est l'articulation de chaque mot, précise et claire sur de légers arpèges de guitare, qui donne son relief et sa force contenue à ce qui est bel et bien une chanson, à fredonner, pourquoi pas, mais pour soi-même, à conserver « dans le bol cassé de la tête³ ».

Ces quelques remarques montrent que de telles chansons ne sont pas simplement plus courtes que les autres mais qu'elles constituent des formes d'une nature particulière, qui s'attachent d'abord au sens, qui mettent la musique au service du texte et qui entretiennent avec le lecteur un rapport original, intime et fondamentalement solitaire. Il serait évidemment artificiel de séparer ces « formes brèves » des formes plus développées comme si elles résultaient de deux inspirations distinctes ; il serait absurde de prétendre en faire deux *catégories*. On constate néanmoins qu'en-deçà de deux minutes il est difficile pour une chanson de se couler dans le moule traditionnel et familier, avec un refrain et quelques couplets, si rapides soient-ils. Ce qui frappe alors l'auditeur, ce sont précisément les caractéristiques mises en évidence dans les exemples précédents : le pouvoir de suggestion d'une écriture elliptique, l'intensité ou la gravité du propos et un rapport particulier à la musique, caractéristiques qui se retrouvent dans la plupart des chansons de Jacques Bertin mais qui sont ici concentrées et signalent plus qu'ailleurs l'originalité de l'artiste.

C'est en 1970, dans son troisième disque, que Jacques Bertin introduit pour la première fois une forme remarquablement brève et atypique. Certes, dès son premier enregistrement, certains titres (*Amants*) s'éloignaient des formes conventionnelles par une désinvolture assez marquée à l'égard de la mélodie et de la structure. Mais la chanson intitulée « Très loin offerte parfumée », dont le texte est l'un des plus *disloqués* de l'auteur, se distingue par une liberté de langage assez nouvelle. Liberté de syntaxe sensible par exemple dans la deuxième strophe au verbe sans sujet explicite : « *Venait venait ses pieds posant...* », dans l'emploi d'une préposition sans substantif : « *Et parmi toujours se levant / Les bicyclettes de soleil* », ou par le brutal changement de personne dans la dernière strophe : « *Elle chaque pas se posant / Ouverte et tu es comme les / Avenues d'herbe de la mer* ». Malgré la régularité de la construction (quatre tercets d'octosyllabes), on chercherait en vain une continuité discursive ou un système de répétition en accord avec la musique. Celle-ci, au lieu de contraindre le texte, affirme son autonomie dans la longue phrase de guitare qui l'encadre, comme une place laissée à la rêverie, ou à la compréhension de l'auditeur. C'est bien la liberté de ce dernier qui est en effet sollicitée par la belle image finale des « *avenues d'herbe de la mer* », dans un disque où, de manière générale, l'image a la part belle et se distingue par une invention et une fantaisie que l'on ne retrouvera pas toujours dans la suite. Qualités qui ont aussi les défauts de la jeunesse, dirait peut-être aujourd'hui le chanteur en relisant ces vers : « *Et les branches des arbres sont les oreilles des journées quand l'eau te couvre de baisers*⁴ ».

Quoi qu'il en soit, l'image poétique conserve toujours un statut et une importance qu'elle n'a pas si souvent dans la chanson, où elle est volontiers traitée de manière plus classique : détournement d'images conventionnelles chez Georges Brassens ou longues métaphores filées chez Léo Ferré. Chez Jacques Bertin l'image garde une part d'indécision qui la rend vivante, et bien des chansons, les plus courtes notamment, sont construites autour d'une image dominante, comme c'est le cas dans « *Ils s'allongent côte à côte* » (1977), qui s'achève sur une perspective ouverte « *Vers Dieu peut-être qui est comme une sorte d'estuaire plus lumineux que la nuit dans la nuit* ».

Dans cette condensation de l'image, la brièveté est bien un art de l'ellipse. Chansons du non-dit et de la suggestion, les chansons courtes contribuent ainsi à une sorte d'étrangeté de Jacques Bertin,

³ « Je ne donne que l'amitié », 1972 (poème dit par Jacques Doyen).

⁴ « Je suis celui qui court », 1970.

à un mystère qui pourrait paraître paradoxal chez un artiste si soucieux de la transparence et de la simplicité. Ce sont des formes ouvertes, libres ; elles sont aérées, on y respire ; le sens y circule. Loin du souci de quelque message, elles se plaisent à laisser jouer librement les aperçus ou les souvenirs : « *l'arbre sur la route tombé / quelqu'un dans la lueur des phares / l'homme descendait vers la mare / il faudrait oublier / les gravats qui bloquent la porte...*⁵ ». Et il faudrait encore parler des notations plus simplement visuelles mais néanmoins chargées d'un grand pouvoir de suggestion : « *C'était du côté de la Place d'Italie : des ruines, du vent, des chantiers / De loin on voyait dans la nuit sa fenêtre éclairée*⁶ ».

Comme si le destin simple d'une femme tenait tout entier dans une dizaine de vers, cette chanson, « Portrait d'Aude », et quelques autres comme « Claire », « Cette fille qui m'a jeté un regard », surprennent par la simplicité émouvante de leur nudité. Tout le talent de Jacques Bertin est dans cette impudeur de la retenue, dans cette force de la franchise. Ce n'est donc pas un hasard si les chansons les plus courtes sont souvent les plus personnelles, celles dont le pouvoir d'émotion tient d'abord au poids du non-dit. Cela ne veut pas dire qu'elles soient les plus autobiographiques (elles le sont bien sûr en partie comme l'ensemble de l'œuvre), mais elles relèvent toujours d'un engagement fort, qu'il s'agisse de parler de soi ou d'évoquer le destin des autres, ces autres anonymes et discrets dont la présence est néanmoins si forte, notamment dans le disque de 1974 qui fait une large part à la revendication sociale, à Besançon ou ailleurs : « Qu'est-ce qui passe ici si tard », « Rappelle-toi le temps qu'il fait », « Vous êtes passé dans cette vie ». Accepter la brièveté, c'est ici renoncer à une certaine *joliesse* de la chanson pour assumer pleinement le *Je* lyrique du texte. Seule compte l'expression de ce *Je*, même si elle se réduit à quelques phrases. On comprend alors cette réserve sur Charles Trénet, et, à travers lui sur une certaine conception de la chanson : « *Le chanteur n'est qu'un personnage : il ne dit jamais Je*⁷ ». La brièveté affirme au contraire le parti-pris de la franchise et de l'intensité. Concentrées sur une image, sur un souvenir, les chansons courtes se distinguent par une gravité du propos assez rare dans un domaine souvent voué à la légèreté et à la fantaisie.

Elles ne sont pas pour autant informes : elles relèvent d'un véritable effort de construction et d'un sens indispensable de l'équilibre. Ainsi, c'est une progression unique qui se construit dans *Génération* (1977), selon un crescendo musical qui épouse le message d'espoir affirmé par le texte, du conditionnel à l'impératif, de l'évocation méditative des « jeunes gens » à l'appel plus insistant du *vous*. Et il va de soi que, dans ce cas, la richesse des arrangements de Didier Levallet n'est pas pour rien dans la force de conviction qui se dégage de ces deux petites minutes.

Les formes brèves témoignent aussi d'un lien particulier entre le texte et la musique, que tous s'accordent à reconnaître comme une originalité du chanteur. Où l'on pourrait croire qu'il ne s'agit que de poèmes chantonnés, il s'agit d'une autre façon d'aborder la musique, non comme un air à chanter mais comme une inflexion particulière du texte. Si la chanson est courte, le texte doit s'y affirmer. Il ne peut être question de créer une atmosphère (Jacques Bertin ne s'est jamais soucié d'inventer des atmosphères) par le développement de la musique, la répétition de certaines formules ; il faut donc aller à l'essentiel, et aller à l'essentiel, c'est aussi reconsidérer le rapport à la musique.

« Lorsque la mère meurt, on va... » (1998) commence sur une légère dissonance, comme si la voix hésitait à la limite d'un aveu : il y a là quelque chose qui ressemble à un tremblement de la parole ; la mélodie, qui se limite d'abord à quelques notes répétées, n'est pas un *air* mais une *articulation* du texte, une intonation ou une scansion. Les vers sont réguliers, sans se plier néanmoins à la contrainte d'une mélodie. Ici, c'est la longueur inhabituelle de seize syllabes qui

⁵ « Le Mal », 2005.

⁶ « Portrait d'Aude », 1974.

⁷ *Reviens, Draïssi*, Le condottiere, 2006, p. 158.

donne l'impression de liberté du rythme, renforcée par les rejets fréquents. Dans ce rapport particulier à la musique, le texte n'est pas un matériau pour une mélodie chantée, ni la musique un support pour le poème. Sans doute la primauté est-elle donnée au texte, mais ce n'est pas pour autant qu'il peut se passer de musique.

Pour donner une idée de ce lien intime, on évoquera deux courtes chansons construites sur la même mélodie, à partir d'une même formule, « *J'allais vers toi* », et reprenant en leur milieu deux vers identiques⁸. Bien que les mètres soient les mêmes – à l'exception du dernier vers – de légères modifications de la mélodie, qui ne sont pas absolument imposées par la syntaxe, aboutissent à des articulations sensiblement différentes⁹. Ce qui aurait pu donner lieu à deux couplets d'une même chanson (et pourquoi pas un troisième sur la lancée pour faire bonne mesure...) aboutit à deux pièces distinctes afin de respecter l'unité et la singularité de chaque inspiration, d'autant plus fortes qu'il s'agit de deux acrostiches à partir d'un même prénom. Nous sommes donc dans la variation plus que dans la répétition. Quelle que soit la ressemblance entre les deux chansons, le simple fait de les avoir séparées est une invitation à les entendre différemment, le texte infléchissant nécessairement l'allure et les nuances de la musique.

« *Portrait d'Aude* » (1974), autre réussite absolue dans sa concision, pourrait confirmer la prééminence du texte mais la place qu'y prend la musique lui apporte une couleur particulière. Le dernier mot reste sur une note suspendue, sur un motif qui n'est pas tout à fait résolu et que la voix prolonge par une vocalise très simple, ponctuée par les arpèges de la flûte. Le sens, laissé lui aussi en suspens, est ainsi achevé – ou interrogé – par cette musique tout en douceur, dans un dispositif que l'on retrouve par exemple dans « *Cette fille qui m'a jeté un regard* » (1972), où l'archet de la contrebasse vient épouser et renforcer la ligne de la voix dans la phrase conclusive.

Plus la chanson est courte, plus elle peut laisser de place à la musique, non pour remplir l'espace, bien sûr, mais pour instaurer une sorte de dialogue, comme si, à cause de sa brièveté même, le texte ne suffisait pas toujours à faire une mélodie et qu'il lui fallait trouver un prolongement ou un écho dans l'accompagnement. Ainsi, le lyrisme du contrepunt de cordes à la fois complexe et chantant à la fin de « *Ils s'allongent côte à côte* » (1977), soutient et amplifie l'évocation de la dernière image.

Le dialogue entre la voix et la musique est particulièrement sensible dans le sixième disque (1975), celui sans doute où Jacques Bertin a poussé le plus loin la brièveté et même une forme d'austérité. Dans cet enregistrement qui dure à peine une demi-heure une seule chanson dépasse les trois minutes tandis que la moitié des plages n'excèdent pas deux minutes. Dans « *Chanson de la plus grande confiance* » la flûte répond à la voix et conclut sur une phrase aux accents lyriques ; il arrive aussi que la musique se fasse plus imitative : un coup d'archet de contrebasse rappelle la toux de l'enfant dans le silence à la fois paisible et inquiet d'un couple désœuvré. Dans ces effets de dialogue, la musique est donc toujours au service du texte et de la poésie.

On ne peut alors éviter de revenir sur la question banale, mais inévitable quand il s'agit de Jacques Bertin, du rapport à la poésie.

Il est d'usage, pour souligner les qualités d'écriture d'un chanteur, qu'on le qualifie tout simplement de « vrai poète » ; ce qui, le plus souvent, signifie qu'il sait manier honnêtement la rime et jouer habilement avec les mots. Or, c'est ce que la poésie, dans ce qu'elle a de meilleur, a cessé de faire depuis longtemps. La chanson ne serait-elle donc qu'une survivance de l'époque heureuse mais lointaine où le vers et la mélodie arpentaient main dans la main un territoire commun ?

En réalité, les grands chanteurs sont rarement de très bons poètes. Brassens, qui a porté la chanson à un rare degré de perfection, ferait tout de même assez piètre figure par ses seuls textes au temps de Michaux, Ponge ou même Prévert. Quant à Ferré, c'est quand il s'éloigne le plus de la chanson qu'il est le plus sûrement poète. Du reste, on ne voit pas pourquoi la grandeur de la

⁸ « *J'allais vers toi du fond de ma souffrance* » et « *J'allais vers toi comme dans l'eau la paille* », 1993.

⁹ Par exemple aux vers 2 et 4.

chanson résiderait nécessairement dans un vain effort pour se hisser à la hauteur d'un genre tenu pour plus noble qu'elle.

Ces deux formes sont-elles donc définitivement étrangères ? Du point de vue de la sociologie comme de l'esthétique, tout semble contribuer à les séparer. On veut croire pourtant qu'une vraie chanson poétique peut exister et qu'elle n'est pas seulement la survivance nostalgique d'un âge d'or perdu. Encore faut-il qu'elle puisse s'accommoder des évolutions de la poésie contemporaine¹⁰, précisément parce qu'il est avant tout un chanteur, et non un poète égaré dans le domaine de la chanson¹¹. Et s'il n'est pas le seul dans ce cas, il est un des rares à avoir porté aussi haut cette exigence, en particulier dans ses formes brèves. Non seulement elles entretiennent entre la musique et le texte un rapport original et particulièrement étroit, mais elles développent un discours qui, par l'engagement du sujet qui s'y exprime et par la qualité de leurs images, s'apparente en effet au discours poétique.

Le quatrième disque de Jacques Bertin, en 1972, rassemble des textes chantés et des textes dits par Jacques Doyen. C'est le signe, sinon d'une rupture, du moins d'une distance avec la forme encore classique que l'on peut reconnaître dans le disque précédent, avec des strophes identifiables même si elles ne sont pas toujours portées par une mélodie très caractéristique. Il est d'ailleurs significatif que, dans les « Poèmes et chansons », publié en 1978, les textes du quatrième disque, qu'ils soient dits ou chantés, figurent presque tous dans la section « Impossible parler », consacrée aux poèmes, notamment *Amitié claire ouverte* dont il a été question précédemment. L'absence de strophe, qui reste le critère le plus tangible de la distinction entre les deux genres, est ici une caractéristique commune.

Par son extrême souci du texte et du sens, Jacques Bertin est certainement, de tous les chanteurs français, le plus proche de la poésie. Quoi qu'il en dise d'ailleurs, il ne semble pas qu'il y ait une différence si marquée entre ses chansons et ses poèmes, et les textes publiés dans *Blessé seulement*¹², souvent plus développés que dans les années soixante-dix, sont à l'évidence extrêmement proches des textes des chansons contemporaines¹³.

L'ample mouvement des psalmodies quasi monodiques à la manière de Léo Ferré exige du temps, que Jacques Bertin se donnera dans ses derniers disques¹⁴. Dans un format plus réduit, le chant se rapproche davantage de la parole. Dans une chanson comme « Ils s'allongent côte à côte », le rythme du chant est à l'évidence calqué sur le rythme naturel d'une lecture, la voix se contentant de dessiner de légères variations à l'allure improvisée autour des quelques accords de guitare, jusqu'aux notes plus tenues de la dernière phrase qui appelle le prolongement musical des cordes. Dans son cinquième disque, Jacques Bertin a particulièrement cherché à rapprocher la voix chantée et la voix parlée, fidèle en cela à l'expérience du précédent disque avec Jacques Doyen. Le dernier titre est une simple lecture (« J'ai peu de choses à dire au fond »), deux autres (« Voilà c'est cette nuit », « À Besançon ») font se succéder la parole et le chant accompagné, d'autres enfin, comme « Morte pour des idées », « Vous êtes passés dans cette vie », réduisant le support musical à quelques accords, proposent une forme proche de celle du *récitatif*, celle d'un chant quasi monodique qui n'est pas le parlé-chanté (qui semble hésiter entre les deux formes) ni évidemment le rap, dominé par le rythme.

Déjà, dans le disque précédent, cette forme du récitatif se manifestait dans des titres comme « Un instant » ou « Je sonne chez vous », aux mélodies chantées sur peu de notes et simplement

¹⁰ « La chanson et la poésie », *Reviens Draïssi*, éd. cit. p. 115. « L'ennemi de la poésie, c'est le poète d'aujourd'hui », écrit Jacques Bertin avec une certaine dose de lucidité et un soupçon de mauvaise foi.

¹¹ « Je suis venu de la chanson à la poésie », écrit Jacques Bertin en introduction à *Dans l'ordre, Poèmes et chansons*, Le Cherche-midi, 1981, p. 69.

¹² Éditions L'escampette, 2005.

¹³ Près de 9 minutes pour « Le Pouvoir du chant », 2005.

¹⁴ « Le Passé » dépasse les six minutes, chose assez rare chez J. Bertin.

ponctuées par la guitare ou l'orgue. Ainsi, le sentiment d'intimité qui caractérise l'œuvre de Jacques Bertin ne tient pas seulement au propos du texte mais aussi au fait que la musique semble strictement réservée à ce texte, comme si elle ne pouvait pas servir à autre chose, à tel point qu'on n'en imagine guère une adaptation dans une autre langue. S'établit ainsi une relation extrêmement étroite entre l'auditeur et le chanteur, comme si la chanson était chantée rien que pour nous, invitant à une écoute attentive et solitaire, intensément *concentrée*, comme le suggère aussi la brièveté de la forme. Jacques Bertin a d'ailleurs toujours cherché, dans ses récitals, à gommer ce qui pouvait relever du spectaculaire, jusque dans sa tenue de scène. Il fait du reste partie de ces chanteurs assez rares dont la prestation scénique n'ajoute pas nécessairement à l'expression (on pourrait même être tenté d'affirmer que le disque est le vecteur qui lui convient le mieux).

Ajoutons que l'allure du récitatif n'est pas si éloignée de la belle diction de Jacques Doyen, à la voix musicale, presque chantante parfois. En revanche, elle se distingue assez nettement de chansons tout aussi courtes mais plus mélodiques et plus construites, un peu comme s'il s'agissait de chansons en raccourci, comme « Laissez une fenêtre ouverte » par exemple. Comme quoi les *formes brèves* ne sont pas simplement des chansons courtes. Ainsi, « Un instant » est une petite pièce sur laquelle ne semble peser aucune contrainte, ni dans la musique à l'allure improvisée, ni dans le texte qui se présente comme une simple et limpide succession d'images.

Le rapport entre le texte et le chant (car Jacques Bertin ne se soucie pas de *faire de la musique*), tel qu'il se manifeste dans les formes les plus brèves, vaut sans doute pour l'ensemble de l'œuvre. Peut-être la maîtrise des formes brèves, en libérant l'auteur des formes traditionnelles, a-t-elle contribué à l'évolution des formes plus développées, notamment par l'usage de vers très longs, vingt syllabes et plus, qui imposent une scansion particulière, plus monotone, pour les textes plus discursifs des derniers disques. En cela, Jacques Bertin assume un changement de ton qui n'est pas sans rapport avec le sentiment de l'âge, si présent dans son œuvre et qui le distingue des figures médiatiques de la chanson qui singent encore à soixante ans la silhouette et le style de leurs vingt ans. Bien sûr ces formes brèves n'excluent pas un attrait pour des formes plus traditionnelles (que l'on retrouve notamment dans les chansons du répertoire que l'artiste a chantées par ailleurs) : leur apparition, leur présence ou leur absence dans les enregistrements successifs permettent en tout cas de mieux apprécier l'originalité et l'évolution de l'œuvre.

Dans le domaine qui est le sien, Jacques Bertin est unique et solitaire. De cette solitude, il a à la fois la force et les limites. Mais à une époque où la lecture poétique connaît un relatif succès (même si certaines « performances » tendent à subordonner nettement le texte au spectacle), à une époque où poésie et musique se rencontrent dans des formes plus médiatiques, son entreprise, pour cette raison comme pour d'autres, mériterait bien un peu plus d'intérêt.

Philippe Blondeau

La dynamique des éléments et de l'espace dans les chansons de Jacques Bertin

(petite étude sur les thèmes et les motifs)

Tâcher de saisir le fonctionnement des textes de Jacques Bertin, comprendre la beauté subtile et parfois déconcertante de certaines images nécessitait de déterminer un angle d'attaque adéquat. C'est dans la critique littéraire dite thématique, développée il y a déjà longtemps par Jean-Pierre Richard et, avant lui, par Gaston Bachelard, que j'ai fini par trouver les outils les plus efficaces. Il faut cependant préciser qu'au pays de la critique thématique le « thème » n'a pas son sens habituel mais désigne une notion (comme le passage, la clôture, le mouvement, la dureté, la mollesse, etc.), alors que les « motifs » en sont les expressions concrètes (routes, mur, fleuve, fleuve, terre, boue, etc.) Indiquons également que les textes de Bertin auxquels il sera fait référence ici, et dont la majeure partie est constituée de chansons, ont été publiés dans le recueil *Plain-chant pleine page* (Éditions Arléa-Velen, 1992). L'édition est, certes, déjà ancienne, mais mes remarques s'appliquent aux chansons les plus récentes, même quand celles-ci ne sont pas mentionnées.

Nous verrons que l'imaginaire bertinien, d'une très grande cohérence (notamment à partir du troisième album de 1970, *Fête Etrange*), est caractérisé surtout par sa dynamique (contrairement à la première impression d'une poésie intimiste, élégiaque et nostalgique); qu'il se met en mouvement par le truchement des quatre éléments poétiques (terre, air, eau et feu), mais plus nettement encore grâce aux motifs omniprésents du déplacement, de ses vecteurs (trains, routes, etc.), et notamment grâce à celui du fleuve.

Nous constaterons aussi – et c'est plus surprenant encore – que l'espace lui-même se dynamise, que le Monde entier se sillonne mais, en même temps, se déplace et se métamorphose; que la rêverie s'organise donc autour d'un perpétuel mouvement, d'incessantes tentatives de passages et de trouées, commandées par le désir puissant et constamment renouvelé de faire chuter frontières et limites; désir porté par une parole forte et sans détours, lame incisive de la voix qui pénètre et tranche à la fois l'espace et le silence.

UNE DYNAMIQUE DES ÉLÉMENTS

Comme tous les imaginaires poétiques actifs, l'imaginaire bertinien se veut spatial et dynamique. Le paysage intérieur du poète-chanteur est une géographie où tout s'anime. Le mouvement, toujours linéaire et horizontal, n'apparaît que très rarement vertical ou cyclique: un monde rêvé plutôt en deux dimensions et qui connaît de brutales et étonnantes transformations. Immense, il peut se réduire parfois à un grand champ, pour finalement, par exemple, tenir dans la paume de la main. De nombreux éléments connaissent ces changements d'échelle, entre gigantisation et miniaturisation des choses, des décors et des êtres. La femme, notamment, vivra ces surprenantes métamorphoses.

Le corps géant de la Terre est donc sans cesse parcouru des vecteurs du mouvement: trains, routes, chemins, sources, ruisseaux, rivières et fleuves. Ce flux énorme et incessant de liquides, qui en constitue comme l'irrigation permanente, donne vie et unité à cette géographie en assurant une circulation vitale quasi ininterrompue:

Une haine tenace et bleue une lumière

Une lame une eau vive un train jeté au sud (« Ne parlez pas »).

Le poète chanteur devient alors le dépositaire naturel, celui qui ramasse puis porte la parole collective charriée dans le grand flux : parole qui sourd de l'Univers, s'infiltré puis resurgit et émerge de la Terre ; coule comme une source vive, une rigole ; devient rivière, puis enfle et devient fleuve. Circulation vitale perpétuelle dont l'eau est la substance et le Fleuve impérieux, dans son déplacement horizontal et continu, la métaphore obsédante.

1. Le fleuve, ou l'énergie mélancolique.

Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une œuvre [...], il faut qu'elle trouve sa matière, il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique.
Gaston BACHELARD

Ainsi, la *fluence* constitue-t-elle un des thèmes qui nourrit le plus l'œuvre chantée de Jacques Bertin, avec ce motif qui s'impose massivement : le fleuve héraclitien, dont l'évident référent est la Loire.

Deux directions thématiques majeures – et opposées – apparaissent toutefois : d'une part, un mobilisme irrésistible, qui est énergie cinétique, dynamisme, désir ; d'autre part, une immobilité inhibitrice qui est perte, repli et danger.

Comme l'arbre a ses racines, ce fleuve inexorable a sa source, qui en constitue une sorte d'énergie séminale de départ. Ce sont les origines, plus sociales que géographiques chez Bertin :

*Toute ta vie est celle de ce fleuve dont tu sors
Il est fait des larmes du peuple dont tu sors
Loire fleuve profond mémoire des pauvres
Fleuve puissant (« Permanence du fleuve »).*

Ce mouvement continu, force vitale et historique qui confère une énergie à qui le suit et s'y engage, entraîne avec lui de nombreux motifs. Il appelle l'Ailleurs, l'Inconnu et l'Exotisme ; c'est aussi, tout au bout, le rêve fabuleux du marin et l'illusion d'improbables utopies. C'est, bien sûr, la barque, le bateau, le navire ; l'estuaire, la jetée, le port ; plus loin, la Mer, avec toutefois le risque de la perte et de la dissolution.

Il promet somme toute un débouché, une ouverture, un idéal jamais atteint ; une chimère :

*Nous allions dans ce fleuve immense
Comme à la belle destinée (« Les Noyés »).*

Le voyage du fleuve conduit aussi dans son lent écoulement à la rencontre avec la jeune fille, plus Ondine qu'Ophélie, dont la chevelure semble liquide. La femme paraît née de l'eau, comme Vénus, mais ne suit pas le cours du fleuve virilisé ; féminine, c'est la rivière qui est associée le plus souvent à la baigneuse ; la femme croisée, admirée, mais perdue :

*Langueur du soir, l'eau dérivante
Entre ses jambes l'amour fuit (« Je connais des filles superbes »).*

Le fleuve devient rapidement métaphore de la parole et du chant, deux éléments indissociables chez Bertin et quasi-synonymes :

Entre les pierres cette chanson s'échappe comme l'eau qui chante et songe (« Je suis ce train de choux-fleurs »).

Le fleuve, comme la parole, est irrévocable : aucune remontée à contre-courant n'est envisageable ; ni possibilité de retour, ni reniement :

*Pourtant je vous ai vus
Dans l'eau jusqu'aux genoux pourtant
Avançant contre le courant*

*Tandis qu'on criait de la rive
Prends garde le sable est mouvant
Toute foi est une dérive (« Les Noyés »).*

Le fleuve fatal rend alors la parole légitime, même si, lui qui n'est que très rarement torrent, cascade ou cataracte, abandonne sur les rives le sable, la grève, le limon ; là où se déposent les alluvions et les sédiments des choses oubliées :

*Sur une berge triste dans le limon
Tu es belle et transie (« Trois bouquets »).*

Pourtant, le fleuve, parfois Styx (fleuve des serments irrévocables), Léthé (Fleuve de l'oubli), ou Achéron (celui qui roule des douleurs), constitue une limite et ne se traverse pas impunément. L'autre rive est lointaine et risquée : on n'en revient pas. Liée à la séparation définitive, c'est l'autre côté d'un miroir ou d'une réalité : tout est différent et incertain. Ailleurs, en effet, la surface de l'eau et le miroir (ou la vitre) sont associés. Cette figure de l'absence et de l'éloignement s'apparente à la Mort, comme dans cette chanson sur les photographies de torturés en Turquie, où le poète s'adresse aux suppliciés :

Tu étais faite ainsi pour témoigner de l'autre rive (« Morte pour des idées »).

À cet égard, toute plongée imprudente peut être suicidaire : quand on s'y baigne, on s'y noie. Parfois, l'eau se mélange à la terre et la parole s'embourbe. Elle perd alors toutes ses propriétés dynamiques. Elle englué et paralyse, car seule l'eau en mouvement, comme la pluie et l'averse, sont salvatrices :

*Maintenant que j'ai vu les mots si fatigués
Les miens, ceux d'une histoire comme
Un chemin de boue et essoufflés (« Si je dis »).*

Ainsi, quand décroît ou s'arrête le mouvement, un danger apparaît. La stagnation et la perte d'un dynamisme qui se traduit aussi par un tarissement de l'élan créateur :

*Je suis ce bateau à l'écart des routes échoué
Dans la nuit où flottent des mots insaisissables (« J'ai peu de choses à dire »).*

Ce sont les étangs, les marais, les eaux fixes et dormantes :

Il est comme le vent dans les marais qui va crever (« Je suis celui qui court »).

De la liquidité perdue subsiste un écoulement qui devient la perte lente d'une énergie qui s'épuise : suintement, sécrétion, épanchement ; sang, larmes,

Ce sanglot qui humecte les fenêtres des cités (« Ne parlez pas »).

Quand la liquidité se fige enfin dans la froideur glacée, elle est belle mais agressive, et liée aussi à la mort :

Vous garderez mon souvenir comme un reste de neige aux branches (« Vous garderez »).

Le point nodal de la fixité – régressive – est représenté par la boule, presque fœtale, ou encore la cale, la soute, la coque vide du navire :

*J'ai retrouvé dans la coque la vieille fêlure
L'humidité qui suinte comme l'éternel poison (« Un voyage »).*

Plus qu'un repli sur soi : une dépression, un échec, une mort encore une fois, mais aussi une folie. Le bol peut prendre étrangement cette figure :

Dans le bol cassé de la tête (« Je ne donne que l'amitié »).

Reste le thème, rare chez Bertin, d'une profondeur associée souvent à la blessure, à la mémoire, au sommeil ou peut-être à l'inconscient :

Matin la résurgence des paroles souterraines

Parfois une parole comme une goutte d'or tombe du sommeil (« Matin »).

L'absence presque totale de refrains dans la chanson de Bertin tend à imposer l'idée d'un mouvement linéaire qui doit être ininterrompu. Mouvement lent et mélancolique certes, et que l'on retrouve dans le thème du déplacement et du passage, avec le motif des trains ou des routes ; mais mouvement massif, sorte de force invincible qui charrie tout avec elle : le Temps, l'Histoire. Et dans son flot irrépessible, un cortège : les Amours, les Lutttes, la Jeunesse, la Vie ; la parole et le chant qui en témoignent et puisent l'inspiration et les mots dans ce puissant liquide presque cérémoniel.

Ainsi, l'eau fluente serait l'exigeante maîtresse d'un langage poétique rêvé sans heurts. Elle imposerait un rythme, un flux et un reflux qui sont la palpitation de l'eau et la respiration du chant ; une phrase courante, vocalisée sans nécessité de ponctuation. Une phonétique commandée par l'utilisation des consonnes liquides : les sons doivent couler.

Habitée et dynamisée par ce mouvement, l'image va parler vraiment, de sorte que la répétition cyclique, le retour qu'impliquerait un refrain s'opposerait trop à la FLUENCE qui suppose un mobilisme spatial mais aussi temporel .

2. Un rêve de mouvement.

Chez Bertin, et déjà à travers les quatre éléments, dont l'étude détaillée nous est impossible dans le cadre présent, le mouvement doit l'emporter : son arrêt s'accompagne du silence ou de la mort. Dans ce monde ouvert à d'innombrables possibilités, celles d'une âme qui hait plus que tout l'enfermement, rien n'aliène plus que l'obstacle car il induit la perte brutale du mouvement salvateur. La fermeture, la barrière, la limite sont d'abord frustrantes en ce qu'elles brisent le dynamisme. Contrairement à Baudelaire, le Spleen bertinien ne tire pas exactement vers le bas et l'Idéal n'est pas seulement lié à une élévation bienheureuse. La tension baudelairienne existe sous une autre forme : l'Idéal s'apparente au mouvement incessant et le Spleen se confond avec l'arrêt soudain de la dynamique générale du Monde : enlisement, échouage, naufrage. Le rêve d'envol se brisera souvent, car il porte en lui une séparation redoutée. Peu de légèreté dans cette œuvre souvent grave ; pas de pesanteur non plus, car tout doit être mouvement et ferveur dans la rencontre avec les autres et dans l'ouverture inlassable d'espaces à conquérir. La terre, dans sa forme la plus dure, invite peu à la rêverie. Elle convoque bien sûr la volonté, qui est parfois sexuelle, et le chant qui, matérialisé, devient une arme pour tenter de briser la dureté du réel ; mais elle invite aussi au repos. Le feu est l'élément le moins dynamique. Lorsqu'il n'est pas porté par les hommes, il échappe au mouvement général : c'est un repère, une trace :

Femme posée comme une lampe à huile dans le silence (« Paroisse »).

L'artiste se veut aussi parfois porteur de lampes et de flambeaux : il doit en toute occasion rester proche mais digne, car la tâche est au fond éminemment sérieuse. Le poète-chanteur tient donc à être présent et terrien. Voilà pour l'engagement : demeurer près des Hommes :

Nous sommes peu nombreux à veiller

Nous tenons la lampe allumée (« Carnet »).

L'imaginaire reste donc cohérent et la rêverie puissante car les éléments qui l'habitent sont toujours ambivalents : le fleuve noie, comme le feu brûle qui s'en approche. Toute notion porte donc son propre contraire, dans un rapport proprement dialectique : le mouvement contient son propre arrêt, l'espace porte sa clôture, l'union sa séparation et le dynamisme sa propre inertie.

Nous l'avons vu rapidement : la substance qui domine est l'eau qui constitue, on le sait, le matériau onirique par excellence : la naissance ou la renaissance, la purification, le Temps... Les

rapports de l'élément liquide avec la femme et la mère ne sont plus à montrer. Mais l'eau construit aussi un monde émoullent proche de l'enfance, où ne règnent pas tout à fait les mêmes contraintes du réel et de la raison.

Quant à l'inspiration, dans les chansons de Bertin, elle ne tombe pas du ciel : sa présence onirique n'est pas verticale mais horizontale. Elle survient soudainement, brutalement même, dans le dos. Traîtreusement, pour ainsi dire : c'est une urgence. Portée par le vent de la souffrance des hommes, elle fait mal et prend souvent l'aspect d'une arme plantée dans les épaules,

*Car le vent souffle dans le dos du poète
Et le crible de mots qui ne lui appartient pas (« À Besançon »).*

Elle oblige alors à la révolte et à l'expression d'une colère longtemps contenue, au cri et au chant ; au moins à la prise de parole immédiate. Impossible d'en différer l'expression : le poète est redevable et responsable comme les messagers de l'Antiquité. Instrument d'une volonté, non supérieure, mais contiguë, porteur de nouvelles qui viennent de très loin, pèlerin rimbaldien qui sillonne les surfaces du monde, il est comme poussé par les choses, les êtres, les événements, le souffle puissant de l'Histoire ; poussé par la vie toute entière qui palpite comme un gigantesque organisme :

*Une blessure qui coupe en deux l'oreille de la terre
Pour y jeter un fleuve comme un filet d'eau (« Un instant »).*

UNE DYNAMIQUE DE L'ESPACE

1. Lieux fermés, lieux ouverts, lieux élevés, espaces à conquérir.

Le lieu fermé paradigmatique s'inscrit dans l'espace domestique : la maison d'enfance, la maison du couple ou des amis, la maison vide ; ou parfois, mais très rarement, l'appartement.

Port d'attache et lieu éminemment protecteur, on retrouve pourtant dans la maison la même ambivalence, car elle représente l'endroit des contraintes et un risque de confinement, voire de claustration : l'immobilité obligée. C'est pourquoi la maison en construction ou à construire fascine autant : le projet, la maison dynamique :

Une maison encore plus près du soleil (« Les Anglais bombardaient les ponts »).

Sorte de modeste Babel rêvée comme une utopie :

Je bâtis une maison pour dix mille ans (« Ambassade du Chili »).

Ce lieu clos privilégié reste donc indissociable de tout ce qui peut en faire s'échapper. Les fenêtres, les rideaux doivent s'ouvrir ; les portes, les grilles. Car l'attirance pour le dehors et l'Ailleurs est toujours aussi forte : c'est un rêve de conquête, ou plutôt de pionniers :

*Réveillez-vous il y a des terres en friche
Votre visage à irriguer (« Domaine de joie »).*

Les lieux ouverts pourraient ne pas dépasser l'horizon de la vision. La géographie bertinienne va cependant toujours au delà des limites visibles, car il n'y a pas d'horizon indépassable. Comme tout imaginaire, elle rêve à un dépassement, et ces horizons espérés (car invisibles) peuvent conduire jusqu'aux *bouts du monde* et même, dans une métaphore toute baroque, *au bord des mondes*, qui est aussi le bord du vide.

Les lieux élevés restent quasi inexistantes et le poète n'a pas de prédilection pour les lieux dominants qui séparent trop des hommes. Dans un texte important, une chanson sur la place et le rôle du poète, la vision s'accorde avec un dynamisme descendant :

*Il descendait de la montagne et du silence et devant lui les Hommes
Là haut il était seul on n'entend que le vent
Il descendait dans sa tête il cherchait la parole implacable
Qui le lierait au monde aux Hommes et à lui-même à tout jamais (« Roman »).*

Dans cette image, sorte de Golgotha à l'envers, le poète comprend peu à peu que les hommes constituent une *part de lui-même* et que le rôle de la chanson est de *relier*.

À chaque fois donc qu'il y a hauteur, surviennent l'éloignement, le silence et finalement l'arrêt de toute création. Dans une tour d'ivoire, la création est vaine.

2. Un rêve de passage.

Comme les éléments, les lieux clos et ouverts possèdent leur ambivalence. Le lieu fermé, dont la maison est l'image, protège mais confine. Toute fermeture, chez Bertin, reste négative ; l'âme poétique hait par dessus tout l'enfermement stérilisant : il faut donc ouvrir portes et fenêtres, ôter les rideaux, faire tomber les murs, enfoncer les grilles. La parole et le chant pourraient permettre ces percées salvatrices vers cet autre monde *ouvert à la parole des poètes*. La chanson pourrait assurer ce passage vers des lieux à désirer :

Le peuple habite les territoires libérés (« Les Grands Poètes »).

Il ne s'agit pas d'ailleurs exactement d'une conquête, mais plutôt d'une expansion : cette ouverture correspond à une libération des énergies.

Un aimant puissant attire vers l'Ailleurs, comme dans le mythe de la Frontière qui alimenta longtemps l'avancée vers l'ouest américain. A cet égard, la chanson de Bertin fonctionne de la même façon que les récits de voyage (motif qui traverse l'œuvre, et qui rappelle les *nostoi* grecs, ces récits du retour ; terme qui donnera justement « nostalgie » : souffrance née du désir de retour). L'odyssée permet, au bout du compte, de prendre conscience de notre identité car, comme on le sait, le récit de voyage constitue une quête de soi-même. Il est aussi la recherche d'un Centre originel qui mettra fin au périple, non dans la désolation ou l'impression que tout se vaut, mais dans la plénitude que confère le sentiment d'avoir atteint l'omphalos, le nombril du Monde, à lui seul origine et fin. C'est à cette condition que la recherche d'une improbable Désirade ou d'un paradis perdu nous fera revenir nouveaux et rajeunis, oublieux du Temps et insoucians de la Mort, pour

*Marquer le grand pré du Monde
À ses quatre points cardinaux (« Domaine de joie »).*

Mais une géométrie trop rigoureuse dans le déplacement rend l'orthodromie redoutable, et il faut constamment prendre la tangente, emprunter les traverses, ou préférer la courbe, car les lignes du destin doivent être brisées. C'est peut-être le sens du couplet suivant : expérimenter la rectitude vaine et stérile du monde pour pouvoir revenir, tranquilisé, à son point de départ, les « cendres » métaphorisant les souvenirs :

*Je sais bien qu'il fallait partir loin pour comprendre
La géométrie de ces routes dans ma main
Absoudre aussi les horizons, faire des cendres,
Enfouir des noms dans le sol des nuages loin (« Retour à Chalonnes »).*

Angoisse toute ulyssienne de l'errance aussi, de l'ennui opaque et sauvage dans un monde indéchiffrable. Tension entre le rêve d'union et d'épanchement et la nécessité impérieuse de protéger une intimité secrète tentée par la fermeture. Apparente contradiction où gît cependant toujours l'espoir fou d'une ouverture, comme il sera dit plus tard :

La porte que j'ai clouée peut s'ouvrir sur une bourrasque (« Chanson du retour »).

La grille du cimetière dans « À Julos » constitue peut-être le symbole poétique de cette dichotomie clôture/ouverture. Ambivalente elle aussi, cette *porte de métal et d'air où nous avons l'autre jour accroché nos doigts*, associe dans sa configuration infranchissable et pourtant aérée, l'obstacle frustrateur mais protecteur et le passage vers un Ailleurs à la fois redouté et espéré.

Dans cet imaginaire qui n'aime ni le vide, ni le plein, ni l'épaisseur, ni le volume, ni l'opacité ; qui préfère donc le mouvement et la surface, on comprendra que le cercle sera préféré à la boule.

La sphère, en effet, est enfermante ; elle confine et interdit tout dynamisme exercé vers l'extérieur. Elle participe, dans sa forme, du thème général de la clôture. C'est comme cette *coque de noix*, l'appartement où l'on étouffe et dépérit. Le cercle, en revanche, est la forme parfaite de l'union, comme dans toutes les légendes profanes et les traditions religieuses et philosophiques : un des archétypes les plus universels, qui figure également le temps et l'espace (rose des vents, zodiaques, calendriers).

Chez Bertin le cercle réunit ; il est aussi la délimitation qui permettrait de cerner enfin une identité spatiale heureuse, dans le souvenir d'un geste quasi mythologique, où le sable serait la substance d'une arène de quiétude :

*Avec ton pied trace un cercle dans le sable
Ici sera mon domaine (« Rien qu'un filet d'eau »).*

La préférence pour le cercle ne va pas sans conséquences oniriques importantes. La planète sera rêvée comme un disque, l'imaginaire retrouvant les conceptions anciennes d'Homère et d'Hésiode : les temps mythiques où la terre était plate, entourée d'un fleuve circulaire, Océan, sans origines et sans fins, car il se jette perpétuellement en lui-même.

Il est certes séduisant et commode de réduire une œuvre à un thème principal, ou à un schème ou encore à une obsession personnelle de l'artiste héritée de l'enfance. Comme s'il s'agissait de la faire entrer de force dans un système de lecture ou d'analyse. Comme si, parfois, le travail critique primait l'œuvre. Nous préférons la méthode qui imagine une rencontre possible entre deux trajets possédant chacun leur cheminement propre : celui de l'artiste et celui du lecteur-critique.

Si cependant c'est sa logique interne, sa « nécessité intérieure », qui détermine principalement la valeur d'une production artistique, le thème dominant de la fluence et, au-delà, du mouvement perpétuel des choses, conception héritée de l'Antiquité, confère à l'œuvre de Jacques Bertin une indéniable cohérence : peut-être avons-nous effleuré le secret d'une création qui s'adresse à nous si intimement, à travers l'expérience et l'expression d'un imaginaire poétique très personnel. Cette forme de courage, finalement, qui consiste à débrider ses rêves, mettre son cœur et sa conscience à nu. Prendre ce risque et en revendiquer à tout moment la paternité, la responsabilité, l'humanité et la présence, pour nous parler de l'intérieur.

Dans un imaginaire au moins aussi proche de Charles Baudelaire et du poète américain Walt Whitman, que de René-Guy Cadou ou de Philippe Jaccottet (traducteur, d'ailleurs de *L'Odyssee*) et beaucoup plus baroque qu'il y paraît, la célébration de la Nature et de l'Humanité ne se fait pas sans soubresauts, assauts, passions et violences. Il y a de la rage et du cri contenu dans ce chant : ça bataille et bouillonne sans cesse.

L'image du « poète-troubadour » aux accents élégiaques qu'on a parfois un peu rapidement mise en vitrine ne donne pas longtemps le change à l'énergie et à l'instinct du cours qui irrigue puissamment le corps de l'œuvre.

Ainsi, bien inconscient qui se fie au cours paisible du fleuve. Rien n'est plus éloigné de l'univers bertinien que la tranquillité et le confort.

Concernant les mythes, un ouvrage resterait à faire sur leurs rapports avec la chanson. Comme les mythes et les œuvres véritables, la chanson de Jacques Bertin témoigne de thèmes universels : la séparation, l'unité perdue, le passage, le mouvement continu, la réversibilité entre deux univers, les

métamorphoses, la quête, le voyage initiatique, la descente aux Enfers (la *Nekuia* des Anciens) ou des mythes plus modernes, comme celui de la Frontière, etc. Le lyrisme ne serait donc pas ici uniquement l'expression et l'épanchement d'un moi, mais surtout, par des chemins personnels, la rencontre avec les grands récits de l'humanité. La chanson se confond ainsi avec la mémoire ancestrale du Monde et des Hommes.

Il resterait, bien entendu, beaucoup de choses à dire encore : les métamorphoses de la femme dans les chansons de Bertin, la transparence et l'obstacle grâce au motif de la vitre ou de la glace, le bestiaire personnel dans lequel certains animaux dominant : l'oiseau-totem, associé à l'air et au chant, le cheval, éminemment sexualisé, qui parcourt et franchit l'espace terrien ; le chien, gardien obstiné des territoires fermés... Des précisions seraient à apporter sur les éléments comme l'air, la terre et le feu. Des remarques sur les trains, les routes, les véhicules, les points cardinaux... Le lecteur intéressé pourra toujours consulter sur le site de Jacques Bertin un texte plus long et donc plus complet (*Petit essai sur l'imaginaire dans la chanson de Jacques Bertin*).

Jacques Delivré.

Tous mes remerciements vont à Nelly Krizanot, qui s'est chargée de la saisie de ce texte.

La Musique dans les chansons de Jacques Bertin

Comme une métaphore de la contradiction

Alors que je trouvais simple de répondre à la demande amicale de Philippe Geoffroy d'écrire sur les musiques de Jacques Bertin et d'essayer de comprendre le mystère de mon attachement à ses chansons, qui contredit pourtant une partie de mon tropisme musical, je me suis, au fil des ré-écoutes, rendu compte de la difficulté de la tâche. Explorer, sans souci d'exhaustivité ni de chronologie, plus de quatre décennies d'enregistrements a réveillé un certain nombre d'interrogations que je vais essayer d'ordonner. C'est d'autant plus difficile que de ces premiers albums à ceux d'aujourd'hui, je retrouve à chaque fois le charme de ce qui me touche profondément et des éléments multiples et analysables qui me posent beaucoup de questions.

La ligne mélodique tout d'abord.

Articulée et fondatrice, elle semble être l'axe essentiel qu'on ne peut pas imaginer être le résultat d'un quelconque hasard. Et pourtant, elle me fait l'effet d'être celle qui a gagné la course parmi bien d'autres candidates possibles. Bien que rigoureuse, elle véhicule cette fragilité qui ressemble à de l'improvisation à peine préméditée, un peu comme dans les cantiques ou dans d'autres traditions liturgiques. Je sais... La messe et les paroisses et l'univers de Jacques n'est pas loin.

Ce sont pourtant des mélodies sérieuses, lyriques et amples comme une respiration, mais qui semblent avoir été pensées plus pour répondre à la nécessité des mots et de leur poésie que comme un projet de compositeur qui combine les hauteurs et les rythmes à sa guise. Elles s'apparentent un peu au Sprechgesang ou au récitatif, mais écrire cela, c'est encore effleurer la vérité car au-delà de tout, ces mélodies résistent et dépassent mes critiques qui voudraient les réduire à une sorte de fonctionnalité nécessaire alors qu'elles se développent dans un espace presque « in-déterminé ».

L'analyse musicale peut-elle me permettre d'aller plus avant ?

Je replace alors le disque dans sa platine et je m'abstrais de la magie pour m'agacer aussitôt de ces harmonies majoritairement mineures, de tous ces commencements à la tierce qui immanquablement appellent la quinte ou réciproquement. Je m'étonne aussi du nombre de chansons qui commencent par l'intervalle dominante / tonique. Je m'énerve aussi de toutes ces notes répétées sur les six ou douze premières syllabes des textes, comme s'il fallait nous faire franchir un seuil ou entrer en chanson grâce à un marchepied.

Mais bizarrement, je marche toujours. Le charme continue d'opérer malgré les accords très simples sans doute liés à la composition à la guitare. Bien sûr j'oublie les mouvements trop souvent joints, les rythmes carrés et les résolutions toujours attendues et j'écoute... J'écoute passionnément.

Il faut dire que la voix n'y est pas pour rien. Respiration, soupir, lyrisme, vibration, tous les qualificatifs sont petits pour décrire ce qui se passe vraiment. On disait de Piaf qu'elle aurait pu chanter l'annuaire du téléphone... Je ne suis pas loin de penser que Jacques pourrait en faire autant. Le Bottin façon Bertin, ce serait tout un programme mais, au-delà de la plaisanterie, j'ai la certitude que ce « Cantor » reste une magnifique énigme qui dépasse largement tout ce que je peux écrire, un

peu comme une sorte de miracle. La laïcité républicaine chère à notre grand Jacques serait-elle en péril ?

Heureusement non ! Il y a quelques éléments « objectifs » qui expliquent partiellement sans doute la naissance de ce charme.

Il faut écouter cette manière particulière de prononcer les mots avec ce très léger roulement des « r » qui précise en permanence la scansion de la mélodie. Entendre aussi dans son chant cette vibration rythmique à la fois précise et approximative qui, plus qu'un battement régulier, donne à sa prosodie une forme inattendue provoquant une sorte d'effet de « hasard ».

« Tiens ! » se dit-on, le temps fort est à cet endroit !

Il faut aussi remarquer la prononciation des consonnes en fin de vers. Un vrai régal. Encore une fois, c'est comme si cela ne pouvait pas être autrement sans que nous sachions vraiment comment ça marche. Un montage mystérieux dont la notice nous échappe toujours...

Le mystère s'épaissit.

Me faut-il donc chercher du côté des arrangements ?

Certainement, mais du coup, l'affaire se corse. Si j'écoute le travail de François Rabbath sur : « Je voudrais une fête étrange et très calme », je résiste mal aux accords à peine renversés, à la basse (fondamentales et tierces), à la flûte en sol malgré le fait qu'elle soit justement plus grave que dans toutes les chansons rive gauche de cette époque, au jeu des réponses instrumentales semi-improvisées soit à l'orgue soit à la flûte, dans un ambitus global très étroit et sur un rythme de presque bal...

Et pourtant «... *mourir aux genoux d'une femme très douce* » me fait fondre malgré tout.

Aussitôt je m'en veux d'être aussi sévère. Peut-être après tout n'est de qu'une question d'époque. Le style des années 70 a dû vieillir. J'écoute alors « *Le rêveur* » qui date de 2002.

Certes l'orgue est devenu piano, la flûte est repassée en ut, mais la basse, bien qu'électrique, joue toujours les fondamentales et les contre-chants font toujours écho à la voix. Trente ans d'écart et presque la même chose. Il me faut donc le considérer comme un style. Je désespère un peu mais tant pis, je « *m'accroche à sa légende* »...

En plus, je me sens injuste car c'est comme si je faisais peu de cas du travail de Didier Levallet, Laurent Desmurs, Reinhardt Wagner... Pas du tout ! Ce sont de très bons musiciens qui n'ont pas démerité loin de là mais la question est visiblement ailleurs.

En fait, ce que je ressens profondément, c'est que la force et la puissance de cette association étonnante de paroles et de musiques imaginées par Jacques dans un souffle mystérieux et portée par sa vocalité étonnante, s'impose à tel point que l'arrangement au sens trivial du terme n'a pas le même sens ni la même vocation que dans la chanson plus traditionnelle.

En écoutant l'album *Changement de propriétaire* où Jacques n'est qu'interprète, je suis étonné de constater que mon impression est la même, comme si la nudité première de sa voix associée au texte et à la mélodie passait par-dessus les cordes bois et vents rassemblés avec science.

Ainsi parler de Jacques et de la musique c'est paraphraser Jean Cocteau, et n'être « *qu'un mensonge qui dit toujours la vérité* » tant cette opposition profonde entre l'émotion non feinte et l'analyse musicale est grande.

Peut-être n'y a-t-il rien d'autre à écrire que cette contradiction justement qui fait, de façon métaphorique, écho à la somme de toutes celles que je perçois dans l'œuvre de Jacques Bertin et qui en font sa force et son intérêt.

David Jisse

Jacques Bertin : naissance d'un style, genèse d'une œuvre

Il fut un temps, il fut un lieu, il fut une naissance. Ce temps : l'année 1967. Ce lieu : Paris. Cette naissance : le premier 33 tours de Bertin, un 30 centimètres à l'étiquette de la BAM, riche de douze chansons. Naissance d'une œuvre. Mais aussi naissance d'une amitié. Ou plutôt, d'une chaîne d'amitiés.

L'année 1967 ? Le mois de mars précisément. Paris ? Un certain quartier de Paris, même : en gros, la « Rive Gauche » qui, de lieu géographique, en est venue à désigner un style de chanson. Le disque, à la BAM ? Il faut préciser, pour les moins anciens : la Boîte À Musique, que dirigent alors Monsieur et Madame Levi-Alvarès, un couple de rêveurs, amoureux de poésie et de musique (« les mots sont de la musique », comme le chantera bientôt Elbaz), bref, de vrais éditeurs. C'est-à-dire, des gens pour qui l'œuvre, l'homme – ou la femme – compte avant tout, et non le compte en banque, l'entregent ou la célébrité médiatique. Oh, que c'est banal, dites-vous ? Certes. Sauf que ce fut vrai. Pour quelques-uns. Avant Bertin et sa génération d'auteurs-compositeurs, les Alvarès produisirent des disques d'interprètes chantant les poètes, tels Hélène Martin et Jacques Douai, qui comptent depuis toujours parmi les références de base du chanteur.

Cette année-là... *Vietnam 67*, chante Colette Magny, courage d'airain et voix cuivrée, paroles culottées, jugées trop militantes, et donc peu médiatiques. Magny, qui passera de CBS à l'auto-production puis au « Chant du Monde » au gré de ses audaces idéologiques et esthétiques. Le free-jazz, qu'elle expérimentera avec François Tusques, Beb Guérin et quelques autres, ce n'est vraiment pas commercial. Bertin aura pour Magny un respect fidèle. D'autres femmes, qu'il estime, écrivent et renversent le cours de la chanson dite « d'auteurs », jusqu'alors perçue comme une affaire d'hommes forcément. Barbara crée « Madame » et « Ma plus belle histoire d'amour ». À la différence d'une Colette Magny, elle cultive la mélodie et ne semble pas se mêler de politique. Il y a aussi Anne Sylvestre, premier auteur femme à entrer dans la collection « Poésie et Chansons » des éditions Seghers et qui, cette année-là, présente son ultime 33 tours chez Philips, contenant « Berceuse pour moi » et « Baptiste » notamment. Anne Sylvestre qui, en mars, a partagé la vedette à Bobino avec Félix Leclerc. Félix, un des artistes de référence de Jacques Bertin l'homme de chanson auquel, plus tard, Bertin le journaliste et écrivain consacra une magnifique biographie. Au passage, l'ombre tutélaire de Félix signale pour Bertin et pour toute une génération de chanteurs français (François Béranger et Hugues Aufray, si différents soient-ils, s'en réclameront eux aussi) l'entrée profonde du Québec dans la chanson française, un peu avant Gilles Vigneault et bien avant la mode québécoise des années 75 à 80, qui apportera son lot d'œuvres majeures mais aussi de productions « niaiseuses » comme on dit là-bas.

Agitation dans la chanson

C'est le tableau, forcément succinct, d'une chanson souvent dite « poétique », en un temps où l'on cherche à donner des lettres de noblesse à ce qui, étant l'art populaire par excellence, ne devrait avoir nul besoin d'excuse culturelle. À cet égard, on n'omettra pas de signaler un Léo Ferré qui, avant de déclarer que « c'est de la politique et c'est toujours la merde » dans une de ses diatribes enflammées, enregistre – en avril 67 – un 33 tours contenant « L'Age d'Or » (chanson très aimée de Bertin, qui se montrera plus critique vis-à-vis du Ferré tribun), « Ils ont voté » ou « Salut Beatnik »,

dans lequel on relève ce conseil : « Beatnik, fais-toi anar ». Autre cas d'espèce, et inclassable politiquement, un Guy Béart qui, après une parenthèse consacrée aux « Très Vieilles Chansons de France » (album *Vive la Rose* de 1966), s'apprête à livrer de nouvelles perles de son écriture telles « Le Grand chambardement », « Hôtel Dieu » et « Rotatives » – une chanson sur le pouvoir de la presse, à laquelle Bertin ne doit pas être insensible. Ou encore, un Jean Ferrat, vrai artiste populaire et militant à la fois, apprécié pour sa voix grave et puissante, connu pour ses sympathies communistes, qui voyage à l'époque à Cuba (« Cuba si », paroles signées Henri Gougaud, dans l'album Barclay de 1967, qui comprend aussi « Les Guerilleros »). Et bien sûr, comment ne pas l'avoir dit plus tôt, l'ombre de Brel, à contre-courant de la chanson militante : « *J'défile criant 'Paix au Vietnam !' Parce qu'enfin, enfin donc...j'ai mes opinions* », minaudes le Grand Jacques dans « Les bonbons 67 ». Brel vient de donner, ce printemps-là à Roubaix, son ultime récital de chansons (*L'Homme de la Mancha* sera, à l'hiver 68/69, son aventure de comédie musicale). Son ami Brassens, lui, après un récital à Bobino en début d'année, a dû interrompre ses tournées pour cause d'intervention chirurgicale (souffrant de coliques néphrétiques). Plus tard dans l'année, il résistera aux pressions amicales de trois de ses amis qui veulent le...faire entrer à l'Académie Française ! Il les consolera (et se fera plaisir ?) en acceptant le Grand Prix de Poésie de l'Académie Française. Là encore, à travers la figure dominante de Brassens, remonte le vieux débat sur la valeur de « poètes » des grands auteurs de chansons. De son côté, un Johnny Hallyday, dont on répétera au passage combien il admire sincèrement Brassens, a, dans « Cheveux longs et idées courtes » (Johnny Hallyday, G. Thibaut), fustigé, dès la fin 1966, les hippies censés porter une critique radicale de la société de consommation. En fait, il sous-entendait une réponse à Antoine, dont « Les élucubrations » avaient, un peu plus tôt, montré l'influence sur la chanson française de ce mouvement né aux Etats-Unis. Dans le même temps, un Serge Gainsbourg, qui lui-même se targuera plus tard d'avoir fermé les dernières boîtes Rive Gauche, empochait la mise avec « Les sucettes », chantée par France Gall, un an avant d'enregistrer « Harley-Davidson » en duo avec Brigitte Bardot. Si l'on parle d'influences américaines dans la chanson francophone, on doit dire celle du *folksong* sur Hugues Aufray, Antoine et Graeme Allwright, ou plus tard Francis Cabrel, mais aussi celle du jazz, qu'après Vian et Gainsbourg, et bien avant Michel Jonasz, un Claude Nougaro sera le premier à mettre en avant. Cette année-là, 1967, il publie chez Philips son 33 tours *Petit Taureau* – qui s'achève sur un futur classique, « Toulouse ». Dans l'intervalle, l'été 1967 fut aux Etats-Unis le « Summer of love » (l'été d'amour), celui où Janis Joplin, Otis Redding et Jimi Hendrix triomphèrent au festival de Monterey, tandis que paraissait en Grande-Bretagne et ailleurs dans le monde, le célèbre album des Beatles *Sgt. Peppers' Lonely Hearts Club Band*. C'était à la fin août 1967. À la fin décembre allait paraître aux États-Unis (et peu de temps après, en France) le tout premier 33 tours d'un poète juif, montréalais et anglophone, Leonard Cohen, admiré de Bertin – lequel, par ailleurs, ne semble guère passionné par l'œuvre d'un Bob Dylan et de toute cette lignée.

La Bretagne et Brel

Bref, un contexte d'agitation créatrice diverse, propice aux grands chambardements créatifs. Au milieu de tout cela, à Paris, entre Contrescarpe, Écluse, Colombe et Port du Salut, sans oublier le célèbre Navigator, une bande de jeunes chanteurs, inégalement musiciens mais passionnément poètes, apparemment indifférents à ce remue-ménage planétaire :

Je les ai connus hommes libres

Une guitare à gouverner (« Adieu, amis de ma jeunesse ! »)

Ainsi Bertin résume-t-il, dans un magnifique disque qui vient de paraître en 2010, ce que put être l'amitié de ces cinq mousquetaires de la chanson – par ordre alphabétique Jacques lui-même, Jean-Max Brua, Gilles Elbaz, Jean-Luc Juvin, Jean Vasca, liés pour quatre d'entre eux et

momentanément par l'appartenance – non, la fraternité – avec la BAM. Brua, connu pour sa liaison avec le parti Communiste, fut un artiste Chant du Monde après avoir débuté, comme le *folksinger* Graeme Allwright, sur le label de Mouloudji. Mais qu'importe. Toute cette chaîne d'amitiés, tous ces gens « font sens ». Vasca et Juvin passent par la BAM, Elbaz y entrera en 1970. En cette fin d'années 60, le remue-ménage dans la chanson hexagonale s'exprime aussi à travers l'arrivée des Bretons. Figure de proue à l'ouest, Glenmor, poète et homme de révolte, par ailleurs ami de Léo Ferré et du poète-journaliste Xavier Grall, et en embuscade, le magicien de la harpe celtique, Alan Stivell. Appelé à une grande carrière internationale, Alan parfois écrira et chantera en français, outre le breton et l'anglais. En avril 1968, peu avant l'explosion des barricades du Quartier Latin, un jeune journaliste interviewe Bertin chez lui, derrière Notre-Dame-de-Paris, pour *Rock & Folk* (« Trois Bretons : Glenmor, Stivell et Bertin », n° 19, juin-juillet 1968). Lui qui a grandi aux portes de la Bretagne, à Rennes, en pays gallo, qui introduit son premier 33 tours par l'histoire d'un nommé Corentin, le poursuit par un poème d'Aragon écrit aux portes d'Angers (« J'ai traversé Les Ponts-de-Cé ») ; lui qui, bientôt, chantera les routes du côté de Louvigné-du-Désert, au-dessus de Fougères ; lui qui, un peu plus tard encore, exaltera dans « Roman », l'une des plus formidables chansons de l'œuvre à naître, le souvenir des fusillés de Châteaubriant ; lui qui placera dans « Paroisse » le train de Combourg et Dol ; lui qui contribuera à la redécouverte de René-Guy Cadou et de l'école de Rochefort, qu'a-t-il à dire de la Bretagne ? « D'un côté j'aime bien la Bretagne parce que j'y suis né, que c'est un beau pays, etc. C'est le point de vue sentimental de la question. Du point de vue politique, je ne me sens absolument aucune affinité avec le nationalisme breton ; je hais tous les nationalismes », déclare-t-il au journaliste qui cherche un prétexte pour donner place à ce chanteur « Rive Gauche », en dehors et au-delà d'une simple chronique de disque. Le chanteur saisit la perche qu'on lui tend. On parle chanson française, écriture, style, influences. Luc Bérumont, le poète et producteur de radio qui, sur la recommandation de Jacques Douai, a contribué à la découverte de Bertin un an plus tôt, quand celui-ci a remporté le concours de la Fine Fleur de la Chanson Française, avait alors écrit, dans un bel élan d'enthousiasme, « Le fils de Brel est ici. » On veut savoir ce qu'en pense l'intéressé. Réponse de Bertin : « Bérumont, en fait, a écrit que je suis 'un même groupe sanguin plutôt qu'un même visage.' Je pense qu'il y a en moi quelque chose de plus passionnel, de moins anecdotique que dans Brel. Je crois que je commence à comprendre : on peut être le dauphin de Brel ou de Ferré, mais pas de Brassens, parce qu'il est allé jusqu'au bout de son art. La voie de Brel par contre n'a pas fini d'être explorée. » Sur l'idée que Brassens, dont le plus récent 33 tours paru à cette date (en automne 66) est l'album blanc contenant la « Supplique pour être enterré à la plage de Sète », « La Fessée », « Le Pluriel », etc, la cause semblait – pour Bertin – entendue. Si cela ne suffisait pas, une chanson de son deuxième 33 tours, « La non-supplique », aurait pu suffire à tourner cette page-là ! Mais sur Brel, lui qui dit n'avoir pas reçu d'influence, attendez ce que dira Max-Pol Fouchet au verso de la pochette du second 33 tours de Bertin (paru un an et demi plus tard, toujours à la BAM) : « L'œuvre d'un jeune chanteur semble parfois s'ouvrir devant nous comme une confidence. Son dessein serait-il autre, se voudrait-il détaché de lui-même, nous découvrons pourtant un aveu. Par là, il nous attache – à condition, s'il faut le dire, qu'il ait de la passion. Tel est le cas, je crois, de Jacques Bertin. Dans les chansons de son dernier disque, je ne constate pas de complaisances, car une tension continue les troue, les innerve, les soutient. Ce poète, me disais-je en l'écoutant, n'est pas un tiède – il brûle. » Et Brel, vous souvenez-vous ? C'est peut-être cela que Bertin, dont l'œuvre à venir et la gestuelle sont pourtant fort éloignées d'un Brel, avait en tête à l'époque. Réécoutez « Les mots et les couleurs », « Un jour on meurt » ou « Revoilà le soleil » de ce deuxième album, alors en gestation.

La bande-son : mai 68 et après ?

Mais alors, la bande-son de Mai 68, en chanson française, à la radio ? : « Il est cinq heures, Paris s'éveille », écrite par Jacques Lanzmann pour son interprète Jacques Dutronc – une belle trouvaille,

mais dont peu de gens savent – tant la « culture-chanson » fait défaut à nos médias – qu’elle est un habile démarquage du « Tableau de Paris à cinq heures du matin » de Marc-Antoine Desaugiers, écrit plus d’un siècle auparavant ! Et puis « La Cavalerie », chantée par Julien Clerc sur des paroles d’un auteur anarchiste d’origine espagnole, Etienne Roda-Gil.

Dans son premier album, Bertin à la guitare est accompagné par un seul musicien : Didier Levallet à la contrebasse. C’est le début d’une amitié artistique et d’une amitié tout court entre le chanteur et le futur directeur de l’orchestre National de Jazz, qui fera beaucoup pour amener Bertin et quelques autres « ACI » (auteurs-compositeurs-interprètes) à se soucier davantage des musiques de leurs chansons et du son de leurs disques. Sur son deuxième album, Bertin retrouve Levallet, qui amène le pianiste Michel Graillier, occasionnant une première évolution musicale. Luxe pour un disque à petit budget : un ensemble instrumental se déploie sur deux titres (« Un jour on meurt » et « Je débarquais »). Il est dirigé par Barthélémy Rosso. D’origine espagnole, Rosso est surtout connu pour avoir longtemps été le guitariste de Brassens en studio (les citations de chansons populaires sur « La Route aux quatre chansons » et les contre-chants sur tout l’album des « Copains d’abord », par exemple, c’est lui). Autre histoire d’amitié, celle de Rosso et Vasca. Rosso joue sur plusieurs disques de Jean Vasca (l’album *Vivre en Flèche* en particulier), et donc la « bande des cinq » n’est pas loin. Vasca m’a raconté qu’après le décès de Rosso, sa veuve lui offrit une guitare Martin à cordes métal (bonjour, les fous du folk !) ayant appartenu à celui-ci. Autres musiciens qui feront évoluer le son de Bertin : Michel Roques (flûte, sax et accordéon), qui interviendra largement dans l’album *Permanence du Fleuve* notamment, et Paul-André Maby (guitares, claviers) dans *Domaine de joie*. Maby est lui-même au carrefour d’autres amitiés et complicités artistiques, entre autres avec Gérard Pierron, que Bertin retrouvera plus tard en presque voisin du pays angevin. Une boucle symbolique, poétique et musicale est ainsi presque bouclée.

Pourtant, certains n’ont pas manqué de dauber sur les insuffisances musicales chez Bertin et quelques-uns de ses confrères, l’appellation de « chanson à texte » servant parfois de cache-misère (songerait-on, à l’inverse, à dire « chanson à musique » pour une dont le texte ne serait pas la préoccupation première ?). Non, une chanson, c’est un tout, c’est la combinaison ou le mariage plus ou moins dosé d’une mélodie, d’un rythme, d’un texte et d’une voix d’interprète. Un Michel Devy, guitariste, pianiste et arrangeur tour à tour avec François Béranger, Jean Vasca et Gilles Servat (tiens, la Bretagne encore !), dans les années 70, a son avis sur la question. Devy, personnage haut en couleur et qui a son franc-parler, est de ceux qui regrettent le manque de musiques dans les chansons de notre homme. En privé, autour d’un verre (et il y en eut quelques-uns !), ça donne, main en visière s’éloignant du front : « Bertin, ta musique, c’est la *Beauce* ! » Méchant ? Un peu, car il y a de splendides mélodies chez Bertin (« Fête étrange », « Domaine de Joie » en sont deux exemples, « Trois Bouquets » est belle à en pleurer). Mais généreux, car Devy sait reconnaître le grand auteur et l’interprète dont il aurait envie d’embellir les œuvres.

Jazzmen et spontanéistes

Il est un fait que Bertin, probablement à cause des moyens financiers limités de Monsieur et Madame Alvarès, a dû attendre 1971 et son troisième album pour pouvoir inviter d’autres musiciens. Cette fois, l’affaire est confiée à un autre contrebassiste et orchestrateur, par ailleurs pétri de musiques orientales : François Rabbath. Un homme qui fait parler la contrebasse comme on en a rarement entendu. Cela donne pour le Bertin N° 3 un disque à l’atmosphère apaisée, envoûtante, où les vents (flûtes notamment) ont la part belle.

Et puis Bertin va connaître, grâce encore à Didier Levallet, un autre étonnant musicien, d’origine allemande cette fois : Siegfried Kessler. Celui-ci rejoint la confrérie en découvrant le goût des mots de la langue française accompagnant les audaces du jazz moderne. Version Keith Jarrett et l’école ECM. Encore une autre aventure musicale dans la chanson française.

À Besançon, on a peu de moyens et on renoue avec le genre dépouillé. La chanson militante, la chanson-tract reprend du poil de la bête en ces premières années 70, tandis que les LIP sont chantés par Claire, les mineurs du nord par Colette Magny (*bouboubouyéé...* ici la voix, le cri se fait instrument), la paix par la superbe Catherine Ribeiro (que Bertin côtoiera souvent en militant au SFA, le Syndicat des Artistes-Interprètes, affilié à la CGT) et son groupe avant-gardiste Alpes, et le Larzac par Graeme Allwright et les guitares folk.

Bertin côtoie aussi d'autres figures de proue de la chanson française « engagée » (comme on dit quand elle l'est à gauche, oubliant qu'il en est d'autres à droite... mais c'est un autre débat), les François Béranger, Maxime Le Forestier ou Bernard Lavilliers. Béranger a commencé en jouant de la guitare approximativement pour s'accompagner, puis il a côtoyé le groupe Mormos, entre folk et free-jazz, avant de connaître en 1974 le formidable Jean-Pierre Alarcen (« le guitariste qui fait de l'effet... » dixit Claude Villers !) et de virer vers un son rock. Le Forestier, après une belle période acoustique (Alain Le Douarin à la deuxième guitare, Patrice Caratini à la contrebasse), va à son tour chercher des orchestrations novatrices. Quant à Lavilliers, avec l'énigmatique Dominique, dit Docteur Mahut, et Mino Cinelu (lequel a également joué avec Bertin, mais aussi avec Higelin, eh oui !), il se rapprochera des percussions africaines... Me revient un souvenir de 1976 à Grenoble, au festival FELLAP organisé par Jean Lapierre : Elbaz et Bertin sont de la partie. Et Lavilliers, juste quand paraît son premier album Barclay *Les Barbares* (dirigé par Richard Marsan, ci-devant directeur artistique de Léo Ferré, comme quoi...), Lavilliers donc déboule en boxeur et tenue de cuir, prêt à en découdre. Mais le même Lavilliers, admirateur de Ferré plus que de Bob Marley, a chanté Gaston Couté et écumé les mêmes boîtes Rive Gauche que Bertin, Elbaz, Vasca, Bernard Haillant et les autres, peu de temps auparavant. On pourrait encore ajouter le cas de Jacques Higelin et de Brigitte Fontaine : de Canetti en rock'n'roll pour l'un, et en free-jazz (l'Art Ensemble of Chicago pour le fabuleux album *Comme À la Radio*) pour l'autre, l'une des plus grandes parolières des années 70-80. Aventures liées en partie à Saravah, le label de Pierre Barouh, adepte des expérimentations spontanées, qui lancera aussi un autre très grand auteur de chansons, David McNeil (avant que Montand ne s'en mêle en massacrant « Hollywood »). Bertin et ses amis (sauf peut-être Elbaz, qui a toujours un côté tout fou) se reconnaîtront peu dans cette famille « spontanéiste » de la chanson, que pourtant ils côtoient et écoutent. Étrange comme les parcours se croisent, parfois se contredisent et parfois se complètent.

Éternelle jeunesse

Bertin va ensuite vivre une longue collaboration, qui dure encore, avec un autre pianiste et arrangeur : Laurent Desmurs (albums *La Blessure sous la mer*, *La Jeune fille blonde*, *No Surrender* entre autres et jusqu'au tout neuf *Comme un pays*). Celui-ci amènera de temps à autre des choix propres à varier les couleurs musicales : la basse de Serge Salibur (qui a parfois joué avec Lavilliers mais aussi avec Môrce Bénin).

Viendra aussi le bandonéon de César Strocio, ex-membre du Cuarteto Cedron.

Tout ceci pour redire combien musique et poésie ne font qu'une au royaume de la chanson. Et combien il est vain de vouloir opposer « ces chanteurs que l'on dit poètes », comme les appela un journaliste dans un petit livre des années 70, à ceux que l'on dit...chanteurs.

Alors, Bertin a-t-il été influencé ? Vocalement, peut-être, par Jacques Douai. Poétiquement, sans doute, par Bérumont, Cadou et Pierre Reverdy (à propos duquel il souhaitait, dans un dossier de presse des années 70, que les journalistes « ne lui demandent pas si c'était un coureur cycliste »). Bertin sérieux, Bertin plein d'humour, Bertin plein de vie. Naissance d'une œuvre. Éternelle jeunesse d'une œuvre en devenir.

Jacques Vassal

Entretien avec Jacques Bertin

par Philippe Geoffroy

Ces propos ont été recueillis lors de deux séances d'interview, en juin 2009 à Paris et en septembre 2009 à Chalonnes-sur-Loire. Ils ont été relus et validés par Jacques Bertin.

INFLUENCES

Philippe GEOFFROY. *En 1967, au moment où ton premier disque paraît, Brel a presque tout sorti (Ces gens-là, 1965), Brassens en est à la Supplique (1966), Félix Leclerc à Moi, mes chansons (1966), Léo Ferré à Léo Ferré 1916-19.., le disque avec L'Âge d'or, Charles Trénet est dans un creux (le peu connu Rachel dans ta maison date de 1966), Graeme Allwright a sorti ses deux premiers disques, Cohen rien encore (Suzanne sortira en 1968 en France), Anne Sylvestre déjà quatre disques, Barbara vient de publier Le mal de vivre en 1965 et le petit 45 tours avec Ma plus belle histoire d'amour en 1966, Gilles Vigneault Mon pays, en 1962. Quels sont ceux qui t'ont influencé avant la sortie de ton premier disque ?*

Jacques BERTIN. Je n'ai connu Vigneault que beaucoup plus tard, quand il est passé à l'Alliance Française à la fin des années soixante, j'étais déjà chanteur. Un jour (1966 ou 1967 ?), mon ami Bernard Langlois m'a fait écouter le disque *Mon Pays*. Magnifique ! Je ne crois pas avoir été influencé par tel ou tel : une influence requiert une pratique, une familiarité avec la source que je n'avais pas alors : j'étais assez loin des chanteurs. Pour moi, l'influence majeure n'est pas celle de X ou de Y, mais celle de l'histoire sociale : comment tu t'inscris à tel moment dans la société, parce que tu fais partie de telle génération, de telle classe sociale, parce que tu as telle idéologie qui t'est transmise par ta famille, ton milieu, *etc.* Comme chanteur précisément, je répondrai avec audace – et au risque de paraître un énergame – que je n'ai jamais subi aucune influence, de quiconque. Sauf celle des chansons enfantines qu'on me chantait quand on était gosse, ou qu'on chantait dans la voiture, en famille, ou à la chorale, ou les chansons scouts, évidemment.

P.G. *Quelles étaient ces chansons ? du folklore ? des chansons de la Jeunesse Ouvrière Chrétienne ?*

J.B. Pas principalement du folklore. C'étaient surtout des chansons faites pour chanter en chœur. Les chansons du père Doncœur, celles de Francine Cockenpot, qui, de *Colchiques dans les prés* à *Au bord de la rivière, m'en allant promener* – il y en avait des cahiers – avaient alors un immense succès. Dans les mouvements de jeunesse, on nous encourageait à nous exprimer, à chanter, à monter sur scène, à faire des saynètes, à écrire nous-mêmes de petites histoires ; on allait faire des camps en été, et chaque soir il y avait une veillée, il fallait que chaque « patrouille » contribue. Ce qui fait qu'à seize ans, j'ai acheté une guitare (d'occasion, évidemment) au vicaire de la paroisse ; et me voilà pendant des heures et des heures chez moi, à mettre les doigts pour apprendre.

Nous ne pouvions pas avoir d'influences puisque nous n'avions pas de disques ! Mon frère aîné, avec ses premiers revenus (des travaux de vacances), a acheté un tourne-disques et quelques disques : un de Ray Charles, un autre de Colette Deréal (pour faire plaisir à ma mère : c'était une jolie femme très distinguée), un autre encore d'Aznavour qui faisait question (ma mère trouvait, mais c'était le débat à l'époque, qu'il chantait mal). Très peu de choses.

P.G. *Mais il y avait tout de même la radio ?*

J.B. La radio, c'était forcément en famille. Il faut faire de la sociologie et voir quel était le réel concret des gens. Il y avait une seule radio, dans la cuisine. Tributaire de tout le monde, je rentrais le soir du lycée et j'avais les émissions (« *Rendez-vous à cinq heures...* ») que ma mère écoutait. Le dimanche c'était *Sports et Musique* de Georges Briquet, ensuite *Circo-Radio*, par « Serge, l'historien du cirque et du music-hall » – et là mon père coupait. On n'avait pas accès à « la variété » : le show-biz n'existait pas, pour cette raison-là ; il démarre après.

P.G. *Tu ne connaissais pas Brassens Brel, Ferré, à l'époque ?*

J.B. Il a pu m'arriver d'entendre Brassens chez des copains qui étaient de familles bourgeoises, qui avaient plus de possibilités d'autonomie. À la maison, en matière de chanson, on écoutait ce qui passait sur Paris-Inter, Europe n°1. Je pouvais, sur cette dernière station, écouter ce que mon frère aîné arrivait à imposer à ma mère ; et je peux te dire qu'elle n'aimait pas les yéyés ! Moi non plus : quand je sortais du lycée, j'avais à traverser à pied le Champ-de-Mars de Rennes qui, à l'époque, recevait les fêtes foraines et là, j'entendais les yéyés : je n'avais pas déjà réfléchi à ces questions, mais pour moi c'était déjà synonyme d'âneries imposées.

Et puis il y avait *Musicorama*, l'émission en direct et en public de l'Olympia, sur Europe 1, c'est là que j'ai entendu, avec mon frère, *Amsterdam* par Brel. La seule interprétation, mise sur disque ensuite. Bertrand Dicale a publié récemment dans *Le Figaro* un papier sur *Amsterdam*, en disant que Brel avait toujours pensé que c'était une mauvaise chanson et qu'il n'avait jamais voulu la réenregistrer. Je le pense aussi, mais en même temps, c'est une mauvaise chanson extraordinaire : tu es collé à ton fauteuil, quand tu entends ça. Et tu vois bien que le talent de Brel, ce n'est pas tellement la qualité de la chanson elle-même, c'est sa manière de l'interpréter comme si le monde allait bouger parce que lui, il a chanté ça. Brel, c'est une pelleteuse !

Mais ce qui a marqué notre génération, c'est la foi dans la chanson : la chanson peut représenter le monde, tout faire et tout dire. C'est ce que fait Félix quand il fait *Notre sentier* : il met sa vie dans sa chanson – en 1932 ! Et Brel aussi, dans *Amsterdam*, où il parle comme si l'avenir du monde était en jeu. Ce qui est intéressant, c'est la foi dans la chanson – chanson d'auteur – comme moyen d'exprimer le monde et de le transformer. Brel nous prend avec lui ; nous, dans la salle, et lui sur le plateau, c'est pareil : on peut faire ça. Et c'est un trait générationnel, c'est plus largement la foi dans la culture. On passe du droit à l'éducation (la Troisième République : lire, compter, liste des départements, *etc.* et puis à treize ans au boulot) au droit à la culture, à la parole artistique. Nos parents n'y croient pas trop, mais nous, nous sommes complètement d'accord, et ça se cristallise avant tout dans la chanson. Quand Brassens dit des gros mots, ce n'est pas méchant, ça fait sourire, mais à ce moment, c'est « on peut ». Alors que, pour ma mère une chanson, c'est obligatoirement une jolie mélodie et des paroles édifiantes. Et soudain, voilà *Amsterdam*. Ce n'est pas une chanson édifiante, n'est-ce pas. Quoique la chanson soit faible, Brel y fait ce que font les poètes ou les peintres depuis le dix-neuvième siècle : il se met dedans et c'est le grand tourbillon, la bagarre, le maelström.

P.G. *Pour toi c'est donc cela le tournant de la chanson, Félix, Brel, Brassens, et le « j'assume la chanson comme un art à part entière, dans lequel je me mets tout entier, et avec lequel je représente le monde ? »*

J.B. Je sais que *la chanson* représente le monde, mais moi là-dedans, je suis qui ? Influencé par qui ? Mais par personne... Je ne connais ni la musique, ni le solfège. Je chante bien, comme une espèce de queue de comète de mon enfance où tout le monde chantait bien. Et petit à petit je vais m'apercevoir, lentement, que chanter bien c'est fondateur du lyrisme et que la poésie et la chanson, c'est forcément d'abord le lyrisme. Ça, c'est plus tard, vers la quarantaine. Mais au départ je chante bien parce que je ne sais pas faire autrement.

LES DÉBUTS

P.G. *J'insiste sur les influences que tu as l'air de nier. Quand on écoute ton premier disque, on se dit quand même que ça se souvient de Brel.*

J.B. C'est possible... Mais il faut quand même préciser que quand je pars de la maison familiale en 1964 pour faire mes études supérieures, je partage une chambre – avec mon ami Robert Solé –, je n'ai pas de radio, pas de tourne-disques, donc j'échappe encore à *tout*. Ensuite, je deviens chanteur moi-même, c'est trop tard, et puis je n'ai pas un rond : mon premier électrophone m'a été offert par Béatrice Soulé quand elle a commencé à s'occuper de mes affaires, mais c'était des années après, j'avais 25 ans. Mon premier poste de télévision doit dater de 1973 ; j'ai déjà 26-27 ans.

P.G. *Est-ce au point de dire que ton troisième disque, par exemple, que je trouve le plus abouti des trois premiers, est conçu alors que tu es coupé du reste du monde de la chanson ?*

J.B. J'écoute quand même des disques chez des copains. Et je vais dans les cabarets ou aux soirées étudiantes à Lille depuis 65-66. J'écoute les autres, quand je participe à des soirées composites. J'arrive, je chante les chansons que j'ai écrites à dix-sept ou dix-huit ans, celles de *Corentin*, du premier disque. Aujourd'hui, je ne trouve pas ça terrible mais je me donne des excuses. Dix-huit ans ! Et dans ces soirées, notamment au Studio 125 à Lille, il y a eu Félix Leclerc, Jacques Douai, Jacques Marchais, et des étudiants de Lille qui chantent. Au café Rihour, où j'allais perdre mon temps, pendant ma deuxième année de l'ESJ, il y avait un système pour écouter des disques, c'est là que j'ai entendu *Mathilde, Ces gens-là*. On trouvait ça formidable. J'étais allé voir Brel au Grand théâtre de Lille, c'est la seule fois, peut-être en 1966, j'avais vingt ans.

P.G. *On ne peut pas dire que le côté « surjoué » de Brel et Ferré te caractérise ; tu es plutôt en retrait, sur le registre de l'intimisme, sans toutefois afficher la distance de Brassens par rapport au texte. Je trouve pourtant que tu as évolué au fil du temps, passant de quelque chose de très sobre, presque uniforme, à une interprétation plus contrastée.*

J.B. Oui, c'est vrai. Car sans faire de l'expressionnisme à la Brel, on peut chercher une manière de lyrisme consistant à faire chanter la langue, le vers, la phrase. Je ne m'en prive pas, mais il ne faut pas en faire trop, car alors on casse le lyrisme. Le fait de chanter assis permet de gommer la théâtralisation physique, de ramener à ce qu'on entend, au vers, au chant. J'ai découvert cela très lentement. Quand tu es jeune, tu fais comme on te dit, tu mets ton pied sur la chaise et tu y vas. Après, quand tu as fait un disque ou deux, c'est un métier et tu assumes, tu commences à réfléchir à ce qu'il faut faire et ne pas faire. Puisque c'est un métier, ça doit être un métier : une éthique doit s'ensuivre. Nous, on était les syndicalistes : Jean Vasca, Jean-Max Brua, David Jisse, Jo Schmelzer, Claire, quelques autres, la bande du SFA (syndicat français des artistes) et de l'association

Prospective Chanson, des gens qui s'appliquaient, qui essayaient de comprendre, qui se réunissaient pour discuter. Et puis il y avait la bande à Pierre Barouh, c'est à dire les spontanéistes, Areski, Fontaine, Higelin : on ne se connaissait pas mais s'il y avait eu discussion on aurait été en désaccord : on n'est sur scène ni pour s'éclater, ni par narcissisme mais, en gros, pour faire le métier de la parole : une ascèse. Peu à peu, tu fabriques ton esthétique...

On me dit proche de Cadou. Oui, mais je ne crois pas du tout avoir subi son influence au point de faire comme lui. J'étais très proche personnellement de Bérumont et pourtant il ne m'a pas influencé sur le plan de l'écriture ! Donc, encore une fois, ce n'est pas d'influences personnelles qu'il faut parler. Tous mes copains sont « montés » à Paris. Pas moi. Etant étudiant, j'ai fait un disque, sans avoir fait de démarche pour cela, sans avoir fait le tour des cabarets parisiens – comme on fait. Je ne voulais pas être chanteur – sans non plus me l'interdire bien sûr. Comment j'ai fait mon disque ? J'assistais à un récital, à l'Alliance Française (boulevard Raspail, à Paris) et quelqu'un m'a tapé sur l'épaule ; c'était M. Albert Lévi-Alvarès, de la Boîte à Musique, assis un rang derrière moi, qui m'a tendu sa carte et m'a invité à passer le voir le lendemain. J'y suis allé, il m'a dit d'emblée qu'il voulait faire un disque de moi ! J'ai dit d'accord et je l'ai fait. Après, j'ai un peu salopé la fin de mes études, et je me suis installé à Paris. Puis là, j'ai essayé quelques cabarets où je me suis fait jeter, ce qui est absolument normal...

P.G. Notamment tu es refusé à l'Écluse, par Marc Chevalier qui m'en a parlé...

J.B. Oui. Marc Chevalier a été très bien et je garde avec lui une relation déférente. Il m'a dit pourquoi il ne me prenait pas, comme un adulte explique à un jeune. C'était très bien. J'ai été également refusé au Cheval d'Or, et au début, au Bateau Ivre ; chez Georges, j'étais dans l'équipe de remplacement – on sentait que Georges n'était guère enthousiaste – et j'ai fait trois semaines au Port du Salut...

LÉO FERRÉ

P.G. On revient comme prévu à Léo Ferré, avec qui tu entretiens une relation apparemment complexe ...

J.B. J'ai vu Ferré à Bobino en 1969, sauf erreur. Je trouvais qu'il gaspillait son grand talent dans ses cotés anar, gaucho, morbide et sa mauvaise humeur, et qu'il en faisait des tonnes. Ça me faisait plutôt rire. Je connaissais ses disques, entendus chez mes amis : *L'Âge d'or*, *Les Copains de la neuille...* J'avais entendu Jacques Douai chanter *l'Étang chimérique*. Puis plus tard, un soir, j'entends Ferré à l'émission de Michel Lancelot, sur Europe 1. On diffuse une chanson de moi. C'était *La Mort* [il chante] : « *La mort viendra au soleil merveilleux de septembre / Amoureuse timide et résolue* ». C'est « très Ferré », mais tu me l'aurais dit à l'époque, je t'aurais regardé en te disant « ah bon ? je suis pas en peine de faire autre chose, je vais pas me faire chier à chercher à imiter ou pas ». C'est d'ailleurs une jolie mélodie, mais effectivement « très Ferré ». Lancelot interroge Ferré « qu'est-ce que vous en pensez ? » et on entend Ferré dire rageusement qu'il trouve « énorme » que des jeunes viennent pomper dans ses tiroirs ses textes et ses mélodies pour les mettre sur leurs disques ! Ben, aussi sec, moi, Bertin, je prends ma plume et mon papier et j'écris à Ferré pour l'engueuler.

P.G. C'était au moment de ton deuxième disque, vers 1968-69 ? Là tu écris à un Ferré qui est au sommet de sa gloire ! C'est l'année de L'Idole, de C'est extra et du triomphe à Bobino.

J.B. Oui, c'est ça. Je l'engueule – mais très sèchement. À peu près : « Vous avez peut-être mieux à faire que de semoncer les jeunes à la radio ? Votre rôle d'artiste célèbre ce n'est pas de nous

empêcher de nous exprimer quand bien même on aurait des influences ». Un sacré savon. Il ne m'a pas répondu. Oui, quand j'écoute cette chanson-là, je me dis qu'elle est pleine de mélodie de Ferré. Mais j'avais vingt ans... Quelques années après, à Beauvais, comme j'étais très copain avec Vasca, qui était, lui, ami avec le vieux, Vasca nous présente. « Bertin, bonjour ». Rien de plus, ça en est resté là. Beaucoup plus tard, quand je me suis mis à interpréter des chansons de Ferré, je lui ai demandé une autorisation et il m'a fait une réponse tout-à-fait cordiale.

P.G. après avoir commencé par nier que tu avais des influences, tu assumes quand même une filiation avec Ferré, même si tu condamnes une attitude qu'il a eue...

J.B. Oui, car il aurait pu m'appeler et m'inviter à boire un coup, ça aurait été plus pédagogique !

EXPRESSION SINGULIÈRE ET DIALOGUE ARTISTIQUE

P.G. À l'époque de la bande Bertin-Brua-Elbaz-Juvin-Vasca, vos échanges portaient-ils seulement sur le métier, l'éthique de la chanson, ou avaient-ils un contenu plus proprement artistique ? De façon plus générale, as-tu pratiqué le dialogue artistique, avec quelqu'un qui écrit, quelqu'un qui te propose un changement de musique, d'une partie du texte, avec qui tu discutes comme Brel avec Jouannest et Rauber, Ferré avec Richard Marsan, Souchon avec Voulzy, quelqu'un qui te dit « et si tu... ? »

J.B. Ça aurait pu se faire... Je pense que, nonobstant le grand talent des autres musiciens qui m'ont entouré (Levallet, qui m'a fait des orchestrations magnifiques, Kessler, Roques, Couturier, aujourd'hui Desmurs, etc.), celui qui comprenait le plus la chanson, c'était Michel Devy. Mais nous avons rompu, pour des raisons non musicales. Celui qui était le plus proche de la poésie, c'est Reinhardt Wagner ; on a travaillé ensemble pendant quelques années (il a fait la musique du disque *Bertin chante Bérumont*, on a fait de la scène), mais très vite il est parti ailleurs. Il m'a souvent surpris : il lit de la poésie (ce qui est rare chez les musiciens), il en a le sens, il sait comment ça fonctionne, ce qu'est un vers. Par exemple, *L'Invitation au voyage* de Baudelaire, qui avait déjà été mis en musique par Duparc (la version Duparc ne m'a pas emballé ; les grands musiciens, généralement, massacrent le texte) et par Ferré qui en avait fait une très belle chanson, Reinhardt en a fait une très belle réussite sur un rythme totalement différent.

P.G. Jusqu'où est allé le dialogue avec Reinhardt Wagner ? Est-ce qu'il est intervenu dans ta composition musicale ?

J.B. Pour le disque Bérumont, c'est une vraie collaboration. J'adapte et mets en « forme chanson » des textes de Bérumont, en prenant au besoin dans deux ou trois poèmes différents. Il revient en me montrant ce qu'il a fait. Et c'est réussi. Parfois, pour un ou deux titres, c'est un peu de la « gymnastique » pour moi : il faut que j'en rajoute dans l'interprétation pour que le sens n'éclate pas, pour resserrer les boulons, car si ce n'est pas un vrai interprète qui chante, les gens n'y comprendront rien. Mais dans la majorité des cas, c'est magnifique : *Le Voyageur, Je t'attends aux grilles des routes, Le Cheval*. Avec Wagner, ça aurait été le dialogue dont tu parles, s'il n'était pas parti ailleurs. Mais toute collaboration demande aussi une certaine vie commune... se revoir deux heures plus tard, être dans la même voiture pendant cinq cents kilomètres, comme Brel et Jouannest... Mais maintenant c'est quelque chose que je ne cherche plus. Sauf si Wagner me téléphonait en me demandant des textes pour occuper ses six prochains mois d'inactivité (il fait des musiques de films – une nomination aux Oscars – et de scène : *René l'énergique* au Théâtre du Rond-Point en 2011) ; je pourrais tenter quelque chose avec lui, car je le connais bien et on peut se dire que telle ou telle chose ne va pas.

Le lyrisme du vers préexiste à la mélodie, c'est pourquoi je préfère faire des musiques moins bonnes, mais que le lyrisme du vers soit respecté et magnifié. Je peux faire des vers de dix-huit pieds sur une seule note. Mais alors le musicien débarque en s'exclamant comme le plombier : « c'est pas étonnant si ça marche pas ! ». C'est Ferré – même s'il a fait de vraies mélodies, par exemple sur *L'Invitation au voyage* et *L'Étang chimérique* – qui a commencé à chanter tout un vers sur la même note, avec juste la variation sur les dernières syllabes.

P.G. C'est ce qui explique la présence de la mélodie, de la psalmodie chez toi ?

J.B. Oui, c'est pour cette raison. Je n'ai pas l'obsession des psaumes, hein... D'ailleurs, la musique d'église, je lui fais les mêmes reproches qu'à l'art lyrique [il chante « *kyrie, kyrie...* », en variant de façon cocasse les accents toniques]. Mais les vrais psalmistes, je suis sûr qu'ils étaient dans mon camp : il ne faut pas que la mélodie casse le vers. Si tu m'écris un vers, je vais voir la manière dont il sonne pour moi, quel est le rythme, où sont les accents toniques, où il faut couper pour la compréhension...

Plus généralement, la musique est quand même l'ennemie numéro un de la chanson depuis trente ans ! Au point que ça ne s'appelle plus de la « chanson », mais de la « musique ». La musique, c'est prendre le chanteur comme un membre de l'orchestre, parmi d'autres. Et ça, ça ne va pas du tout.

P.G. Tu penses qu'on ne pourrait pas faire un autre type de musique valide sur tes textes ?

J.B. Si, mais c'est trop risqué d'un point de vue humain et professionnel : imagine qu'un grand musicien me fasse dix chansons et que je n'en prenne qu'une... Il y a aussi que nous autres chanteurs, nous sommes solitaires : le « milieu » de la chanson, ça n'existe pas : les théâtres sont en bande, mais un chanteur est toujours seul : s'il est avec un musicien, c'est qu'il lui a téléphoné et qu'il le paye. Je ne rencontre les autres chanteurs qu'à leurs spectacles : on n'a aucune occasion de se rencontrer, pas d'académie. On chante à Dunkerque et le copain aussi, mais une semaine plus tard ! Je vais pas visiter Dunkerque une semaine, tout de même... Et puis, nous sommes pauvres : hors show-biz, nous payons tous nos collaborateurs, sans aucune subvention. Et la « collaboration » avec un musicien, c'est pour ma poche. Quand il s'appelle Dupont, c'est pas trop cher. Mais quand c'est Chostakovitch, ça coûte bonbon.

P.G. Je me souviens de ta méfiance vis-à-vis des « résidences chanson » subventionnées par le Ministère de la culture. Ce côté solitaire, autonome, que tu prends comme quelque chose de consubstantiel au métier de chanteur, c'est un regret, une contrainte ? Il y a des théâtres qui proposent trois semaines de travail entre un chanteur et des musiciens d'un autre monde esthétique, avec un spectacle au bout. Ça ne te paraît pas intéressant ?

J.B. Quand je chante une chanson sur scène, c'est que je l'ai chantée des centaines de fois chez moi. Faire un spectacle à la fin de trois semaines de résidence ? J'aurais bien trop peur vis-à-vis du phrasé, de la continuité de la mémoire ; une interprétation est faite de choix intégrés à la longue, de gauchissement de certains passages, de remords. Ce serait très sympathique, mais d'après moi ça ne répond pas à la question du statut de la chanson dans l'institution culturelle.

Je réponds à ta question sur la bande des cinq. Avec Elbaz, Brua, Juvénat et Vasca, en effet, on s'est réuni (à Tharaux, dans le Gard, chez Vasca) deux étés pendant plusieurs jours, pour réfléchir. Vasca a tout enregistré et fait un compte-rendu. On parle de femmes, de métier, du syndicat ; mais on ne fait pas de chanson ensemble, on se fait des commentaires sur nos œuvres. Ça n'avait pas la destinée d'un groupe de peintres ou de poètes, pas d'ambition de créer une école, ni de résultats artistiques directs.

P.G. *Quand tu as écrit quelque chose de nouveau, est-ce que tu prends un avis ?*

J.B. C'est rarissime. Quand j'écris une nouvelle chanson – et je ne dois pas être le seul artiste dans ce cas – je trouve ça sensationnel ! Forcément, elle devait sortir ! D'abord, je me trouve génial, c'est obligé, et puis après ça s'é moussse un peu... Quand je réécoute la chanson au bout de deux mois, ou même certains titres anciens, il m'arrive d'avoir un jugement... mitigé. Avec les musiciens, il y avait parfois un avis rédhibitoire. Je leur faisais entendre quelque chose, et ils disaient « ah bon ? ». Alors je concluais : « D'accord, on ne le fait pas ». Ils m'ont censuré plusieurs fois !

POÉSIE ET CHANSON

P.G. *Quand on lit tes recueils de poésie, il semble que certains textes pourraient être des chansons. Dans la façon dont tu écris, et dans l'objet auquel tu veux arriver, qu'est-ce qui fait la différence entre la chanson et le poème ?*

J.B. J'ai de nombreuses chansons terminées que je ne chante pas, mais que je glisse parmi les poèmes édités. Ce sont souvent les textes les plus longs des recueils. Dans la poésie, il y a plus de sauts de temporalité, de spatialité, d'écriture (phrases inachevées, juxtapositions), des explosions de causalité : on a tous les droits. Mais dans la chanson, il y a un continuum de causalité obligatoire, ainsi qu'un traitement de l'intention, de la temporalité, pour que les auditeurs puissent s'y retrouver, car ils ne sont pas à lire à leur propre vitesse, mais dans une salle... Et le continuum fait le lyrisme. Cadou, grand poète s'il en est, ne se prête pas tellement à la mise en chanson. On me dira que c'est le poète du lyrisme intérieur. Mais l'expression « lyrisme intérieur » est une image. Le « lyrisme intérieur » n'est pas le lyrisme tout court. Il y a justement chez Cadou les sauts en question – et c'est ce qui nous le rend émouvant – qui font que je ne me vois pas mettre ça en chanson. Il peut y avoir des ruptures bien sûr dans la chanson, mais d'un autre ordre : d'un paragraphe à l'autre, d'un couplet à un refrain, d'un paysage à l'autre. Il est difficile, par exemple, dans une chanson, de faire de l'humour, ou de faire une citation, ou de faire une remise en question du niveau de langage. Comme auteur, je vois tout de suite que je suis sur une chanson ou un poème, à cause également d'irrégularités de versification (dans la poésie) ou de régularité (dans la chanson).

P.G. *Est-ce que la différence que tu fais entre poésie et chanson a évolué au cours du temps ?*

J.B. D'abord – et au passage – je voudrais dire que je ne me préoccupe jamais d'évoluer ! Certains artistes (les plasticiens, beaucoup), ne « voulant pas se répéter », décident de « travailler » sur tel puis tel aspect de l'espace, ou de la plastique... Tu m'imagines disant : « J'ai beaucoup travaillé cette année sur le point d'exclamation en chanson et voici le résultat de mon travail... » ? La vie nous présente suffisamment d'aléas et de difficultés pour nous forcer à évoluer, merci.

Sans doute évoluons-nous sans le vouloir... Dans les chansons que j'ai écrites ces derniers temps, je me laisse davantage aller aux vers très longs, quatorze, vingt pieds parfois ; et même récemment j'avais des vers dont je ne comptais plus les pieds. Mais ils étaient toujours binaires. Avec cette construction binaire (vois Claudel, *l'iambe fondamental...*), moi, chanteur, sais toujours où je suis. Dans ma poésie, c'est autre chose : ça sort, c'est davantage le lieu de l'éruclation, si j'ose dire : c'est pour cela que c'est souvent plus court ; avec deux vers, j'ai une « règle du jeu » qui vaut sur quatre, six vers, et à un moment je m'arrête. La chanson, je commence et le processus dure beaucoup plus longtemps, et avec un texte beaucoup plus surveillé. Tandis que ma poésie est très libre : c'est de l'écriture semi-automatique, en rafale. À la fin de la rafale, tout est dit : c'est

pourquoi la poésie, en général, je la travaille moins. Je mets cela dans un coin ; de temps à autre, j'ouvre mon ordinateur, je regarde tout ça, je corrige, j'ajoute un vers, trouve une chute ou décide qu'il n'y aura pas de chute...

En chanson, j'y reviens des dizaines de fois : si je change un mot ici, je dois en changer un autre là ; je commence à mémoriser, à faire tourner, il faut que ce soit « en bouche ». Je corrige beaucoup : une ambiguïté non voulue dont je m'aperçois soudain, une chanson trop longue, un illogisme à cette place compte tenu d'un détail situé plus haut, et ainsi de suite. Quand j'étais plus jeune, j'étais plus expéditif, il est vrai, j'écrivais plus vite et pensais : « C'est sensationnel, écoutez-moi, vite ! » Aujourd'hui, je suis plus modéré dans mon enthousiasme...

Il y a autre chose. Je sais que tel texte va être une chanson parce que je suis déjà dans un mouvement, un dynamisme intérieur qui consiste à aller sur scène porter la chanson jusqu'au bout. Au moment où j'écris, je suis déjà en train de la chanter sur scène. Dans mon système personnel, la poésie, c'est plus statique : je note une idée... C'est de la poésie livresque, immobile. Alors que le public est là au moment où j'écris la chanson, je pense à lui : je ne veux pas que mon auditeur soit désarçonné. Je déteste absolument l'hermétisme (ce qui ne veut pas dire que je sois toujours clair, hélas...). Il ne faut pourtant pas exagérer : le public n'est pas un censeur de mon écriture, mais y penser m'aide à me dire « Calme-toi Bertin, ils sont déjà pas mal largués, n'allons pas plus loin », m'aide à rectifier une erreur de mise en scène. L'opposition à l'hermétisme, c'est un point de vue moral, dirais-je. S'arranger pour qu'on ne comprenne qu'à la quatorzième lecture, ce n'est pas mon propos. On peut estimer que je suis hermétique, mais je ne le fais pas exprès.

Par exemple, dans la chanson *Les Livres*, il y a de longues énumérations qui partent dans tous les sens. Pourquoi puis-je me permettre cela ? Parce que mon auditeur sait de quoi je parle et ne sera pas dépaysé : il s'agit précisément de lui rappeler le lecteur enfant qu'il était, et tous ces mondes fantastiques. Je me suis aperçu que les énumérations de la chanson *Le passé* ne sont pas cohérentes d'un point de vue syntaxique (à la différence de celles de *Les livres*, texte qui pourrait presque être joué sur scène – ou lu comme une nouvelle). Il y a dans *Le passé* des changements de niveau, des énumérations, des phrases sans verbe, des phrases avec verbe... Je n'ai pas le temps de donner des explications dans cette chanson ; son efficacité – s'il y en a une – est là, dans ces chocs successifs, cet amas de peuple : *le STO* (c'est la guerre de 40) – *tu m'écriras* (ça, c'est de toutes les guerres) – *les trente mois* (là, c'est la guerre d'Algérie) – *non à la guerre !* (c'est de tous les temps, mais en France, c'est plutôt daté de l'entre-deux-guerres). *Le nouveau syndicat* puis *le bétail fut dispersé aux enchères* : il y a même sinon une faute de français, du moins une rupture de temporalité. *L'infirmière sur son Solex vaillante comme la jeunesse* : qu'est-ce qu'elle fait là tout-coup ? se demande-t-on. J'en suis content, de ce vers, car là je suis un poète : je ne dis rien (pas de morale, pas de pathos), et en même temps je dis tout... Et *le soir les vélos par centaines rentrant le long du canal* (pas de morale, pas de pathos...).

P.G. *Oui, j'aime beaucoup cette métonymie, que tu as d'ailleurs déjà utilisée à propos des bicyclettes, dans J'ai peu de choses à dire : « Il fait chaud, dehors j'entends passer les dynamos »... C'est dans ton disque À Besançon.*

J.B. J'étais dans ma chambre de petit garçon, il n'y avait pas de bruit, à neuf heures, on était couché dans le silence total, et on entendait un voisin rentrer en vélo du travail – ou du bistrot. La dynamo faisait fzou, fzou... Un bruit solitaire et qui durait longtemps.

L'INSPIRATION, L'ÉCRITURE

P.G. *Parlons un peu de la façon dont te viennent les idées, et dont tu travailles les textes.*

J.B. Je ne théorise pas, habituellement : je n'aime pas me mettre en scène sur l'inspiration ni rouler des mécaniques sur l'écriture... Passons. Dans la première période, il n'y a pas la guitare. Ça peut être dans ma voiture et je m'arrête immédiatement sur le bas-côté – d'ailleurs je suis un danger public pour cette raison. C'est le texte qui vient dans sa rythmique. Ce sont des bouts de phrase, des trouvailles verbales. Attention – je ne suis pas le seul à dire ça – ça ne fonctionne pas à partir de l'idée ! L'idée est construite après, par-dessus, avec d'autres bouts de phrases. On m'a rapporté que Nougaro, quand il avait une « idée de chanson » commençait à écrire tout ce qu'il avait sur ce sujet-là. Moi, ça me fait tomber par terre ! Je n'ai jamais « d'idée de chanson » ! Une chanson sur un jardin : arrosoir, pleuvoir, et alors : « les poires ? l'espoir » ? Non...

Dans la mesure où j'ai suffisamment de maîtrise de moi et de connaissance de mon système intérieur, j'arrête ma bagnole ni trop tard ni trop tôt, et j'écris d'un coup 25 lignes. Si j'arrête trois heures avant, c'est juste une idée qui va arriver, peut-être un demi-vers. Mais si j'attends trop longtemps, l'émotion est passée. Il y a vraiment un moment, appelons ça l'inspiration. Prends *Le passé*. Je n'ai pas pensé : « Je m'en vais te leur écrire un très long truc sur le passé de 18 strophes de quatre vers de vingt pieds chacun ». Non : cinq minutes avant de commencer, je n'y pensais pas ; je me suis mis à écrire et tout d'un coup tout est venu ; au fur et à mesure, je les voyais, tous les gens de cette chanson, je me disais « C'est ça ! », en faisant attention à ne pas être trop précis, pour ne pas arrêter les futurs auditeurs sur un ou l'autre détail. Et c'est le rythme du vers qui charrie, qui apporte les idées.

Je ne garde pas de brouillons, il n'y a pas vraiment d'états successifs. Je travaille dans un fichier de traitement de texte unique ouvert en 2003, c'est ma « salle de travail », où sont tous les textes en gestation, où ça rumine. J'y recopie ce que j'ai noté sur un papier, qu'il s'agisse d'éléments de poèmes ou de chansons. Quand je considère que c'est terminé, je les mets en tête du document s'il s'agit de poèmes, et puis je trie s'il s'agit de publier. S'il s'agit de chansons, je sors la version sur un autre document que je travaille.

Il faut que la chanson soit unifiée. Je me souviens qu'un copain chanteur avait écrit une chanson à partir d'une histoire très simple, et où à un moment donné l'homme va embrasser la femme sous un arbre au nom terrifiant, genre *baobab*... Les bras nous tombent : aller faire un acte aussi doux et calme sous un arbre dont le nom est lui-même une menace et par conséquent attire l'attention de l'auditeur, le distrait, au sens propre... Unifier, c'est donc éviter les propositions qui foutent en l'air le climat. C'est comme un tableau – dans la peinture classique au moins : il y faut une cohérence ; à la fin le peintre unifie le paysage, ou le visage. Unifier, c'est éviter les fautes de goût, l'hétéroclite, la disharmonie... par goût pour l'harmonie mais aussi pour éviter que les gens s'égarer.

Et puis il y a la question du « e muet » et de son élision. Quand on supprime l'usage artistique du « e » muet, on ramène uniquement au sens. Tout le problème de la poésie contemporaine et de la chanson, c'est qu'en enlevant les obligations formelles (le vers régulier, la rime, *etc.*), l'auteur se réduit à un petit fournisseur d'idées abstraites. Or, ce qui est important en art, c'est ce qu'il y a en plus de l'idée : sonorités, trouvailles, images, le sensuel.

P.G. *Pourtant, Brassens et Brel pratiquent beaucoup l'élision du « e » muet (« ma mère' voici le temps venu »)...*

J.B. Oui, mais chez Brassens, ça garde toujours son charme, car il y a tellement de trouvailles, de mots astucieux. Ce n'est pas grave, et ça met un côté trivial, décoratif même, et c'est pour ça qu'on ne lui en veut pas du tout ! S'il ne le faisait pas, ça marcherait pareil... Et quant à Brel, dans *Mathilde*, eh bien ça va bien car tu sens qu'il y a après une virgule énorme après « ma mère' », de la taille d'un point d'exclamation... C'est son choix. Moi, si j'avais eu à écrire cette chanson, j'aurais laissé l'« e » muet. Donc ça aurait été moins interjectif, plus mélodique, moins violent... Ce n'est pas de ma part un dogme ! Simplement, j'estime qu'on doit se poser ce genre de questions.

Dans plusieurs de mes chansons, il y a quelques élisions, parce que je les veux à cet endroit-là. Quand c'est moi qui parle, il n'y a pas d'élision. Mais lorsque c'est une citation, je peux le faire : « *Aurons-nous bien assez mis de graines en terre / Et assez fondé de pays pour nos enfants / T'as toujours été phraseur tu f'rais mieux d'te taire / Réjouis-toi de toucher le soleil en montant* ». Je fais une conversation, et je cite l'autre.

L'excès d'élision, et plus généralement, la liberté d'écriture, dans la chanson, ramènent paradoxalement le chanteur à être à la fin un simple énonciateur d'idées. Le fait de ne pas élider permet de jouer sur la musicalité des mots, la longueur de syllabes, les accents toniques – donc le chant et le charme –, mais aussi de ne jamais se fier à l'idée première qu'on a, d'être toujours obligé d'énoncer cette idée par une trouvaille verbale. Je n'ai pas d'idée quand je commence ; elles ne m'arrivent que par une « trouvaille verbale ». Ce sont celles-ci qui justifient « que je cause ». Sinon, ce sont juste des idées qui se suivent, bref, de la prose. Le vers régulier, la rime et la musicalité, même en poésie écrite sont des garde-fous considérables : il s'agit moins de se préoccuper de l'idée que de la sensation qu'on va éprouver en entendant ces mots. Si vous voulez faire du trapèze, que ce soit vraiment au dessus du sol !

P.G. *Tu as écrit des chansons, sinon expérimentales, du moins qui sortent du cadre de la chanson traditionnelle, ne serait-ce qu'au regard de l'abondance du texte : des textes courts comme des haïkus, et d'autres très longs... Est-ce que c'est une recherche ?*

J.B. Non, ça s'est fait comme ça. *Le Passé* : il faut que cette chanson soit longue, que ça n'en finisse pas... Je n'ai jamais de conception préalable sur la forme.

P.G. *Après une période où dominent les chansons avec des strophes régulières et rimées, tu sors le disque Permanence du fleuve, où l'on trouve des chansons qui n'obéissent pas à une métrique régulière comme Ambassade du Chili, ou des chansons très brèves comme L'Enfant toussait de l'autre côté du mur ou Celle qui avait les cheveux dans les reins. Et dans le disque suivant, il y a Carnet, où tu dis : « Je cherche à écrire de plus en plus simplement, je me préoccupe moins des rimes et des rythmes ». Est-ce que tu cherchais, dans cette chanson, à théoriser quelque chose à ce propos ?*

J.B. J'admets qu'ici, on peut me prendre en flagrant délit d'avoir raconté n'importe quoi ! Car c'est l'inverse. En vieillissant, je travaille beaucoup plus – écriture et interprétation. Par exemple, cela fait des années que je chante *L'Etang chimérique* et je ne sais toujours pas très bien quoi faire sur les accents du premier vers, qui donnent le rythme de la suite [*démonstration de quatre différentes possibilités de scansion de l'incipit « Nos plus beaux souvenirs »*]. En français, on ne met pas l'accent tonique sur la première syllabe (sauf Yves Simon et Francis Cabrel). Ces préoccupations n'intéressent peut-être pas l'auditeur, mais c'est autant de questions que je me pose : interpréter, c'est se poser ce genre de problèmes.

P.G. *Je reviens à ton art de la chanson, à ce souci de lisibilité. Quid de ton rapport à la forme traditionnelle (vers réguliers, refrain) ?*

J.B. Je me suis demandé pourquoi j'utilisais peu le refrain. En fait j'aime ce qui se suit, pas ce qui revient... Le refrain, c'est revenir en arrière à chaque fois. C'est rester dans le « chantant » (le tra la la la). Ça m'ennuie. J'ai fini avec ça depuis que j'ai quitté l'âge d'être scout.

P.G. *Mais la mélodie revient quand même, puisqu'à chaque groupe de strophes, tu dis des paroles différentes, certes, mais sur une mélodie identique ?*

J.B. Oui, ça, ça ne me dérange pas...

P.G. *J'ai l'impression que la répétition est une caractéristique essentielle de la chanson classique...*

J.B. Oui, mais c'est la ramener à son plus modeste niveau que de la ramener au refrain. Les répétitions, ça peut être aussi des parties de phrases, de mots, de sonorités. En même temps, je ne suis pas contre, si c'est réussi, même si je ne le fais pas tellement.

LA MUSIQUE, LA MISE EN MUSIQUE

P.G. *Alors, la mise en musique ? comment fais-tu ?*

J.B. Je suis à mon ordinateur avec ma guitare et « ça chante ». Ça se passe comme ça : le texte n'est pas fini, mais très élaboré. Je sais qu'en gros ça va être des séries de vers de 7, 9, 12, 18 pieds *etc.* Je commence à travailler la musique avec les soixante pour cent du texte déjà écrit. Et la suite vient : je me dis qu'il faut changer ce bout de phrase, et puis j'ai une autre idée. Et le rythme vient. Ferré faisait pareil pour la mise en musique des poètes : il se lisait les textes en chantant au piano.

P.G. *J'ai un peu l'impression que dans l'essentiel des alexandrins qu'il a mis en musique, Ferré a pris l'option de l'accent sur la dernière syllabe : quand le ciel bas et lourd pèse comme un couVERcle...*

J.B. ...et il a absolument raison. (*Il chante en déplaçant les accents et en augmentant les intervalles, parodiant la mélodie française : « quand le ciel bas et lourd pè-seu »*). Je vais me faire tuer, mais l'ennemie de la chanson, c'est la mélodie. Quoiqu'il y ait des mélodies de chansons qui soient magnifiques – chez Ferré, justement... Le problème, c'est que quand tu as écrit le début de la mélodie, tu es coincé jusqu'à la fin, puisque c'est une chose qui revient ou se développe. Si les accents et les longueurs des phonèmes ne correspondent pas la deuxième fois, tout explose. Ou il faudrait réécrire le texte.

P.G. *Tu te souviens quels étaient les premiers disques de musique classique que tu avais achetés ?*

J.B. Aux Nouvelles Galeries de Rennes, il y avait une collection de livres et une autre de disques de musique classique à bon marché. Lorsque j'étais en « terminale », avec mon budget extrêmement faible (travail de vacances), j'ai acheté des bouquins classiques et quatre ou cinq disques, classiques aussi, à écouter sur le Teppaz familial. Le premier disque familial avait été acheté par mon frère aîné, c'était *l'Adagio* d'Albinoni. Je continue à trouver cette musique superbe. J'ai acheté *Nuit dans les jardins d'Espagne* de De Falla, la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvorak, *Peer Gynt* de Grieg. De remarquables interprétations, d'ailleurs.

P.G. *Quel est ton bagage musical théorique ?*

J.B. Quand j'avais une douzaine d'années, je me suis inscrit au Conservatoire de Rennes pour apprendre le solfège. J'y suis allé un soir (un seul...), on était dix ou vingt gosses, et je suis rentré à la maison en disant que je ne voulais pas y retourner : c'était une pédagogie affreuse qui décourageait les enfants. Plus tard, avec ma première guitare, j'ai acheté un petit manuel avec les accords dessinés. Puis quand j'ai été chanteur, à 23-24 ans, j'ai voulu apprendre la musique. Mais là, j'ai pris la mesure de l'immensité de l'espace à remplir ! J'ai pris deux cours avec un guitariste que je payais, mais je me suis dit qu'il allait falloir cent ans avant d'arriver à écrire *Au clair de la lune* et je n'ai pas insisté. Je ne sais donc ni lire, ni écrire la musique. Mais d'un autre côté, cette

ignorance a certainement favorisé la débrouillardise vis-à-vis du vers et la compréhension de la musicalité des mots.

P.G. *Souvent, comme tu es dans le registre tonal ou modal – comme tout le monde ou presque – tu fais appel à des accords majeurs ou mineurs très classiques. Et par moments, il y a d'autres accords qui arrivent (septième diminuée dans Menace, quintes augmentées dans L'Ephémère et la durée, neuvième diminuée dans Les Biefs, etc.). Ça vient comment ? C'est de l'expérimentation ?*

J.B. Ça vient comme ça, ça peut arriver...et par moments, c'est juste la flemme. Elbaz faisait des chansons entières sur un unique accord « tchécoslovaque », comme ça. Moi, je n'ai pas de conception de la musique. J'ai une conception du texte, de sa géométrie, de l'écriture, du respect du texte et de la présence sur scène. Et toutes les autres conceptions sont tout aussi valables, pourvu qu'au bout du compte il y ait une belle œuvre d'art, avec de la dignité et qui ne prenne pas les gens pour des cons, de l'intégrité, quoi.

RAPPORT AU RÉEL, ART ET AUTHENTICITÉ

P.G. *Quel est ton rapport au vrai, au réel, dans tes chansons ? On a pu reprocher à Brassens une forme de misogynie dans ses chansons, qu'il excusait partiellement par le fait qu'il ne pouvait pas renoncer à faire un bon mot suggéré par l'écriture. Jusqu'où, chez toi, la forme chanson peut te conduire à prendre des libertés avec, disons, la sincérité ou l'authenticité ?*

J.B. Quand j'écris, il faut que le « bon mot » aille dans le sens de la vérité. Quand j'ai écrit mon roman, certes c'était inventé, fantasmé, à la fois vrai et faux. Mais à la fin, quand j'ai relu, je me suis dit : « C'est exactement ça ! C'est la vérité ». C'est la même chose dans les chansons. Je ne veux pas qu'on puisse se dire : « Ce n'est pas vrai ». J'essaie d'écrire au plus près de ce que je suis *en vrai*, ce qui n'enlève rien au rêve et au fantasme. Si j'écris quelque chose d'exagératif, fantasmagories ou délires, comme *Gout d'ail* ou *Les Tarés*, je l'indique clairement – dans le style, bien sûr. Si tu prends Félix, c'est la même chose : tout ce qu'il a écrit, en prose, en chanson, ou ses petits aphorismes, c'est bien lui, sans bavure ni contradiction. C'était un homme droit. Ce n'est pas un exploit, c'est normal. Trénet – on en revient à un débat qu'on avait eu, toi et moi – a inventé un personnage de music-hall ; c'est son affaire, ça ne me dérange pas sur le plan moral ; mais ce n'est pas Félix. Brassens, lui, semble assez rarement dedans : peut-être dans *La Non-demande en mariage*, ou la *Supplique*. Et pourtant on se dit que c'est bien lui... un homme simple, intègre, discret, pas « rameneur », d'un anarchisme doux.

P.G. *Dans ta chanson L'éternité à Denfert, qui est ciselée, on sent qu'il y a « du vécu », comme l'on dit, une écriture réaliste et puis soudain il y a un cétacé bien étrange qui arrive...*

J.B. Nous vivions au premier étage, donnant sur la rue. Et il y avait les pigeons qui arrivaient [il imite un bruissement d'ailes], et les bagnoles qui venaient se garer : vu d'en haut, c'était ça les cétacés, le toit des bagnoles, ce machin gris. Et je fantasme là-dessus : on est sur une espèce de banquise. *L'Eternité à Denfert*, c'est un bon exemple : je ne voudrais pas que mon fils puisse dire – ou que la femme avec qui je vivais ait pu dire : « Ce n'est pas vrai ». Tant il est *vrai* qu'ici je m'adresse à eux !

Si je m'aperçois que quelque chose est fallacieux, « plus beau que vrai », je le supprime. Sauf si j'écris un roman comique !

P.G. *Tu ne penses pas que l'objet artistique a assez de valeur en lui-même, que l'œuvre t'appelle avec suffisamment de force pour t'affranchir de ce principe, pour faire des entorses à la réalité ?*

J.B. Non. Ou alors cela échappe à ma vigilance. Si ce n'est pas mon opinion, ou ma vision du réel, ou une image juste, je supprime. Parce que c'est naturel d'essayer de se dominer, de faire attention, d'aller au plus juste. Je nuance un peu : dans les poèmes de *Blessé seulement*, la femme dont il est question a tous les défauts possibles, mais ce ne sont jamais les mêmes. Je suis inexact et contradictoire. Le côté *exagératif* fait partie du propos : c'est un homme qui éructe, qui se laisse aller. Ce n'est pas le portrait de la femme réelle, portrait que je suis capable de faire, par ailleurs. Quand je faisais des chansons « engagées » comme *À Besançon*, c'était parce que je pensais exactement comme ça. Elles ne sont d'ailleurs pas excessives, ces chansons, elles sont « démocrates-socialistes ». D'une manière générale, je trouve que l'époque artistique a beaucoup trop de transgresseurs et qu'elle manque d'humanistes.

Mais je ne renonce pas toujours non plus à une trouvaille. J'ai pu donc être excessif parfois, quoique jamais menteur ou tricheur, ou provocateur.

P.G. *Justement, compte tenu du fait que ton rapport avec le réel est étroit, et que tu écris des choses parfois intimes qui impliquent d'autres personnes, as-tu tes règles en la matière ?*

J.B. La première fois que je me suis posé la question, c'était pour la chanson *À Julos*. Julos [Beaucarne] était un bon copain ; sa femme était décédée dans des conditions tragiques. Je suis allé à l'enterrement ; j'ai écrit ce texte et je me suis alors demandé si je n'allais pas un peu trop loin en parlant explicitement d'un événement, et en citant les personnes. J'ai montré cela à un ami comédien, un intime de Julos, Jacques Hansen, qui m'a dit en substance que l'ayant écrit, je devais le faire. Et puis j'ai pensé aux poèmes d'Aragon à Elsa, aux poèmes d'Eluard à Nusch, à Picasso qui tordait le cou de sa femme dans tous les sens, à Ferré criant : « salope ! ». Je me suis dit que si je ne le faisais pas là, je ne le ferais jamais, c'est-à-dire que je déciderais de prendre des distances avec le réel, de transposer, que ce serait toujours des scènes rebricolées, inventées. Je deviendrais un « créateur », un faiseur... Finalement, si je l'ai écrit, c'est que je l'ai ressenti, et il n'y a pas injure ou diffamation. J'ai continué comme ça. Je pense aujourd'hui que dans une ou deux chansons dont le personnage est Anne-Marie, je n'aurais pas dû. Parce que je lui ai fait des disques entiers de chansons d'amour, et que dans le sixième disque il y a *Dernier avertissement*, qui est une éructation ! D'un autre côté, si je ne le faisais pas, je m'interdisais de faire jamais des chansons adressées à quelqu'un. C'est le dilemme... *À Julos* a donc été un seuil : je décide que je peux m'exposer dans mon intimité, le cas échéant avec des personnages proches. Si on décide qu'on parle de son âme, on en parle. Sinon, on fait des « succès » ; moi, ça ne m'intéresse pas.

Mes chansons sont peuplées de souvenirs, de personnages, de lieux qui arrivent en vrac. C'est ma fidélité au monde. Je ne décide pas que je vais raconter telle histoire. L'impudeur de l'artiste, c'est obligé ; la pudeur aussi, c'est obligé, notamment sur scène. J'ai consacré des textes par dizaines (j'en ai même beaucoup jeté à la poubelle – des centaines de pages !) à la deuxième histoire d'amour de ma vie. Personne ne m'a jamais posé de question quand il s'agissait de poèmes. Monter sur scène et parler, c'est plus délicat. Car dans tout l'éventail des métiers artistiques, l'auteur-compositeur-interprète est le plus exposé. C'est là où tu atteins les gens dans le fond de l'âme en quatre mots, et c'est là aussi que tu te « sors » le plus, et où tu vas le plus profond dans ce rapport pudeur/impudeur. On est présent physiquement et on atteint vite l'obscène. C'est peut-être pour ça que l'intelligentsia ne veut pas en entendre parler : c'est vraiment du feu, ce machin-là. Le chanteur lyrique, ce n'est pas lui qui a écrit son texte, n'est-ce pas, et puis il a un chef d'orchestre, une habilleuse... Et il ne parle pas de lui. Le romancier met son manuscrit à la poste et c'est terminé. Le poète aussi, comme Aragon avec ses « Vive Staline » ; bah, ça n'est pas si grave ! Le petit auteur de chanson fait tout, il « y va », il se trouve confronté à des problèmes terribles, à la MJC de Rabastens, il prend tous les risques : l'obscénité ou la grâce...

LA PORTÉE DES CHANSONS

P.G. *Comment vis-tu avec l'idée que ce que tu as chanté ait pu influencer quelqu'un politiquement ?*

J.B. Dans le temps, je veux dire du temps de *À Besançon* ou de *Menace*, je ne pensais pas avoir une influence ! La chanson était un témoignage. À *Besançon*, je suis à la manif, mais je les regarde passer. Il y a une chose que je n'ai jamais aimée, ce sont les chansons militantes au premier degré, avec le poing levé. Il y en avait beaucoup ces années-là. Moi, je faisais – du moins il me semble – des chansons où je me mettais en question par rapport à la politique, comme dans *À Besançon*, ou *Ambassade du Chili*.

Menace est l'un de mes textes les plus « révolutionnaires », si on veut. À la fin, je dis qu'il faut faire quelque chose. Mais je dis quoi ? qu'il faudrait des porteurs de parole... Je n'en déduis pas la forme politique du programme ! Trente ans après, je me rends compte que ces chansons-là, et d'autres, ont joué un rôle dans la vie de certaines personnes. Elles viennent me le dire. J'en suis très honoré, très fier ; et je pense que – pour le peu d'influence que j'ai eu – je ne les ai pas entraînés dans des voies sans issue, des erreurs historiques, comme certains autres. On réfléchissait un peu, avec les copains, et on savait que les chansons, un chanteur, ça a de l'impact, donc des responsabilités. On était d'accord pour assumer cela, honorablement, et en même temps, on ne voulait pas faire de la chanson slogan. On ne se prenait pas pour des chefs, ou des porte-drapeaux : on était dans la foule des gens exprimant des sentiments ; on n'était pas pédagogiques ou mobilisateurs.

P.G. *Par moments, on comprend tout de même que tu pensais qu'il y aurait des œufs à casser : le jeune homme sur une barricade du futur « avec une flamme rouge dans la main » dans Permanence du fleuve, les mots qui sont « de l'autre côté de la révolution », ce fleuve de la révolution que tu invites à traverser dans Génération...*

J.B. Cette image de la flamme rouge, je la trouve belle, mais ça ne veut pas dire qu'on va zigouiller ceux d'en face, et puis cette barricade peut être une image. Je pense avoir été toujours un homme du centre-gauche, un chrétien social, un social-démocrate, un modéré, à tel point que j'ai passé ma jeunesse et ma vie à m'engueuler avec les communistes et les trotskistes, aux yeux desquels j'ai toujours été un petit bourgeois mou, partisan des fameuses « libertés formelles » qu'ils méprisaient tant... Ceci dit, j'ai pu, ici et là, me laisser aller à des exagérations lyriques.

P.G. *Et comment vis-tu avec le fait que ton art puisse remuer quelqu'un de façon extrêmement profonde ?*

J.B. J'en ai conscience maintenant, c'est récent. Mais j'estime que c'est la règle du jeu, qu'il faut assumer la possibilité de bouleverser les gens. Cela exige de la part de celui qui est sur scène de la tenue : pas de verre à la main, ni de clope au bec, en profitant de la situation, pas de vanité, de la réserve... Il s'agit d'être à la hauteur de ce qu'on va peut-être produire dans l'âme d'autrui. Cela suppose un certain sérieux dans la manière, montrer aux gens le respect qu'on a d'eux en même temps qu'on s'exprime ; ne pas faire le clown, ne pas exagérer les effets. De la tenue, y compris hors de scène, dans la vie publique et la vie privée.

P.G. *C'est la manière de Jacques Douai : tenue, retenue ?*

J.B. Exactement. Jacques Douai, Félix, beaucoup d'autres ! Cela requiert une économie des effets ; de la dignité ; des détails scéniques qui montrent qu'on n'est pas là pour s'éclater ; pas de

démagogie dans la façon d'être sur scène ; comme certains chanteurs d'aujourd'hui qui font du cirque sur le plateau ; pas de briquets ; de tricherie à la fausse exaltation... un peu d'immobilité, je dirais même... une manière de s'habiller. J'ai cherché pendant des années comment m'habiller sur scène...

P.G. *On a eu l'impression que tu cherchais à t'habiller de la façon la moins signifiante possible...*

J.B. Absolument. Cette tenue de scène non signifiante existait dans les années cinquante : le costume croisé. Brassens, Brel, tant d'autres... On pouvait dire que ce n'était pas très pittoresque, c'était anti-théâtral... Mais comme il était la tenue du dimanche de Monsieur Dupont, le costume croisé avait pour effet de ne rien signifier. Ma première tenue de scène, je la dois à mon père, qui m'a emmené chez son cousin Tourtier, qui m'a fait sur mesure un costume bleu marine – superbe. Ensuite, ça a été une très longue hésitation. Les amis me disaient systématiquement que ce n'était pas comme ça que je devais m'habiller – car chacun a une idée, une image du chanteur ; et je n'étais pas habillé comme dans leur vision. Et à chaque fois que je sortais de scène, on me faisait la remarque. Or, regardez la tenue des chanteurs : l'évolution depuis quarante ans, quel conformisme ! Tous à la mode du moment, tous pareils ! Col roulé, motard, battle-dress, médiéval écolo, zonard, semi-drogué... Moi, je cherchais une tenue à la fois pratique et non signifiante.

P.G. *On sentait en effet le processus de recherche : je me souviens de chemises bleues, d'un genre de saharienne grège, et même d'un costume blanc quand tu chantais avec le grand orchestre. Une femme assise à côté de moi s'est exclamée quand tu es entré en scène tout de blanc vêtu : « oh qu'il est beau ! »*

J.B. Je n'ai pas continué le costume blanc, c'était trop « variétés »... C'était une idée de mon éclairagiste, Frédéric Jérôme. Mais une autre fois, il y eut une idée de Jean-Paul Debard, mon sonorisateur. Puis j'entendais un musicien me glisser : tu ne devrais pas t'habiller comme ça, tu fais trop engoncé... Ainsi de suite. Il y avait aussi ce détail à ne pas négliger, lorsqu'on n'a pas les moyens de se payer une habilleuse : il fallait une tenue *pratique* – et pratique dans toutes les situations. Pendant des années, j'ai transporté dans la voiture ou le camion ma tenue de scène impeccable. Ce n'était pas très pratique, et en plus cette tenue était supposée convenir à tous les cas et tous les lieux ; malheureusement, tous les cas ne sont pas identiques ! Ici vous faites trop guindé, là trop sportif. Là le col roulé dans la salle surchauffée... Ailleurs, le petit maillot léger dans la salle glaciale... *Et cætera*. J'ai fini par trouver, ou plutôt la vie a trouvé pour moi : je n'ai plus de tenue de scène. Je suis habillé comme un monsieur de soixante ans, et j'arrive avec le veston et le pantalon que j'ai sur moi dans la journée. Je ressemble à l'âge que j'ai, je suis proprement habillé et maintenant tout le monde s'en fout. Plus jamais de commentaire sur ma tenue de scène ! Et le fait que je chante assis diminue l'importance du physique et de l'habillement, en diminuant la surface exposée (*rires*). Quand tu es seul debout pendant une heure, ils repèrent tout, en commençant par les chaussettes ; c'est encore plus vrai quand, jouant debout de la guitare, tu as le pied sur le tabouret, position affreuse !

Pendant la plus grande partie de ma carrière, je ne croyais pas toucher les gens. Mais depuis cinq ou six ans, que je suis devenu un monsieur d'âge respectable, ça remonte en effet ; je vois à la fin des spectacles des gens s'approcher de moi... Un homme me serre la main, il a l'air bouleversé, il dit « merci », tourne le dos et s'en va... Mais je chiale plus qu'eux. Il m'arrive moi-même de pleurer en chantant, dans *Le Passé* « *Le docteur dans la côte avec le lumignon de la tendresse / Le toit bleu de la vieille école et le jardin de l'hôpital* ». Il s'est passé tout ça : Verdun, le STO, et pourtant, ce qui te fait pleurer, c'est cette image de la vieille école...

P.G. *Le métier ne suffit pas à te contrôler ?*

J.B. Non. C'est même l'inverse. En vieillissant ça m'arrive de plus en plus : le contenu me submerge, moi aussi. Les gens croient que c'est un trou de mémoire... Je me reprends aussitôt.

Pour en revenir à la façon dont je m'arrange avec le fait que je peux bouleverser les gens, je dirais que j'y suis passé le premier, puisque je témoigne dans mes chansons d'un état intérieur. J'allais dire : j'ai payé par avance. Je raconte mes souffrances, je raconte ce que c'est qu'un homme qui a tenté d'être chanteur et qui n'a pas triché. Regarde ma maison : il n'y a pas un meuble acheté. C'est une vieille télé, des meubles de récupération, je n'ai pas de résidence secondaire, je vis chichement. Je suis passé par là et ça me donne, en vieillissant, une légitimité que je n'éprouvais pas avant. Après plus de quarante ans de marginalité absolue et d'illégitimité dans l'univers culturel, c'est comme si je sortais enfin du taillis de l'autre côté. J'ai ma légitimité, je n'ai rien volé à personne, et je parle. Ce qui me justifie aussi, c'est que je ne me suis jamais laissé prendre aux modes, comme par exemple chanter mal. Alors que depuis 30 ans c'est le dernier truc au poil, j'ai toujours essayé de chanter bien, d'exprimer la qualité d'un vers par les nuances de la voix, de retenir ceci, plus fort, moins fort, de me faire comprendre du dernier rang, de ne pas assourdir le premier rang, et, ayant pris le chemin des ringards, je me sens autorisé. Les cadors du métier, quand j'avais vingt ans, nous disaient comment faire : couplet-refrain, binaire-ternaire, raconte une histoire, chanson plus gaie, plus dynamique à la fin du récital, intercaler chansons tristes et chansons gaies, faire des gestes, ouvrir les bras, quelques pas de danse, une chanson sur l'amitié, une autre sur l'amour...et moi – et d'autres, bien sûr – on n'en tenait aucun compte ! Alors, si maintenant des gens me sont reconnaissants de n'avoir pas triché, n'avoir pas été un faiseur, je crois que je comprends pourquoi.

P.G. Pourquoi maintenant plus qu'hier, cette capacité à bouleverser l'auditeur ? Est-ce parce que nous, ton public, avons vieilli avec toi ?

J.B. Oui, probablement... En vieillissant, les gens font le tri. Les excitations collectives de nos vingt ans, les débats importants, et puis les années passent : ta femme est partie, ton ami est mort, tu croyais que tu serais ceci et tu n'es que cela, les deuils ; et la société de la mode et son baratin obsédant et excluant... Alors tu vas à l'essentiel : qu'est-ce qui a été important dans ma vie ? à qui puis-je faire confiance ? qui ne m'a jamais mené en bateau ? que puis-je respecter, qui soit intègre ? qu'est-ce qui nous unit en amitié ? de quoi être fier ? Il me semble aussi que je dis du bien des gens qui m'écoutent...

Je fais pleurer les gens, mais je ne le cherche pas spécialement. Un de mes amis les plus chers ne vient jamais m'écouter : il ne peut pas supporter. Peut-être si l'on me disait « viens, on va écouter Bertin », je répondrais « merci, j'ai assez pleuré pour aujourd'hui » (*rires*). D'ailleurs les gens ne sont pas tristes, c'est plutôt une émotion, de l'ordre du feu dans la plaie. Le chanteur arrive et chante *Nos plus beaux souvenirs fleurissent sur l'étang* et ce qui était une douleur quand tu étais seul dans ta voiture, devient une harmonie, une émotion positive, parce qu'on est trois cents, une meute, une harde, un groupe chaleureux : c'est le sens même de la chanson, comme art.

P.G. Est-ce que ça veut dire que le public que tu touches le plus est composé de gens au moins quinquagénaires ?

J.B. Oui, bien sûr, et je trouve ça normal. Mon public a vieilli avec moi, et voit que je vais, comme lui, vers certaines lueurs, couleurs, sensations. Et il a confiance. Si ça intéresse des jeunes, pourquoi pas ? Mais j'ai toujours trouvé minables ces mecs qui, à cinquante ou soixante ans, font des chansons « pour les jeunes » et se réjouissent d'avoir un public de « jeunes » et en adoptent les comportements, les tics, les allures. J'ai l'âge que j'ai et je l'assume. J'ajoute un correctif : une histoire vécue. À Lille, en 1966, dans la salle des étudiants de la Catho, on est trois ou quatre réunis

à bavarder. Et puis arrive le responsable de la salle, Bernard Hanet, qui nous apporte le nouveau disque de Jacques Douai, va en cabine et met le disque dans la sono. La première chanson (*Maintenant que la jeunesse / S'éteint au carreau bleu*) me fait un effet extraordinaire. Et pourtant j'ai vingt ans et cet homme parle de son âge mûr : Aragon devait avoir à peu près cinquante ans lorsqu'il a écrit le poème, et Douai en a presque autant quand il enregistre la chanson. Nous sommes ridicules, non ? Nous nous émouvons avec des sentiments de vieux dont on n'a rien à foutre ! Et pourtant, nous savons que c'est une grande œuvre d'art. Je me souviens aussi qu'à l'école de journalisme, des écrivains étaient parfois invités à parler devant les étudiants. Pierre Emmanuel, le poète, est venu et a parlé de la cinquantaine. Il nous dit en substance qu'il faut avoir son âge et n'essayer jamais de tricher. J'ai dix-neuf ans ; pourquoi je m'en souviens encore ? Cette belle franchise m'a marqué. Pourquoi ? Tout est là.

PASSÉ, NOSTALGIE, RÊVERIE

P.G. *Tu as écrit une longue chanson qui s'appelle Le Passé ; tu as beaucoup de chansons sur le thème du regret, des histoires passées ; ton roman se passe dans la France des années cinquante : on sent comme une forme de nostalgie...*

J.B. Je n'ai jamais été une seconde nostalgique, mélancolique, douloureux, dans ce livre ! Je me suis marré tout du long en l'écrivant. J'espère que mes lecteurs ont saisi l'humour du ton et une jouissance à dire certaines choses...

P.G. *Peut-être une jouissance à dire des choses comme « Ah que c'était bien à cette époque » ?*

J.B. Oui. L'un des buts du livre est d'exprimer la fierté de venir de ce milieu-là et de dire que ce peuple-là – en gros les chrétiens sociaux de l'ouest de la France des années cinquante – a construit le pays dont j'ai profité. Dit avec humour, et des jolieses proches du pastiche, des traits, des histoires vraies et inventées mêlées, *etc.* Je ne dis jamais que c'était mieux hier, mais je dis qu'hier, ils m'impressionnent par leur courage, leur détermination, leur foi en l'avenir. Hier, c'était « on s'en sortira ! ». C'était la phrase de mon père. J'admets qu'aujourd'hui ça n'a pas totalement disparu, mais tu admettras aussi que ce n'est pas ce qu'on entend tous les jours à la télé : la foi dans l'avenir, dans la société, le travail humain, la construction solidaire d'une société... Hier « ils l'ont fait », et dans quelles conditions ! Mon père et ma mère étaient au boulot à treize ans et ils ont construit une société. J'aime leur rendre justice. Dans l'époque artistique actuelle, c'est une authentique provocation ! Disons une *performance*.

P.G. *C'est souvent que tu rends hommage au « peuple » dans tes œuvres...*

J.B. Oui, je le faisais déjà dans *La Jeune fille blonde*. Je suis probablement le seul chanteur français à avoir dit « merci » au peuple ! *Gloire à vous !* parle de la Résistance, c'est plus admis par l'air du temps. Dans mon roman, il y a de la fierté, du remerciement, mais aussi de la provocation à l'égard du milieu de l'art, de la littérature et de la culture française contemporains. Car je traite le sujet tabou du christianisme social. Une amie m'a offert le livre constitué par un échange de lettres de communistes italiens qui s'appelle *Le Silence des communistes*. Il a eu une presse formidable et a été adapté au théâtre par Jean-Pierre Vincent – présenté à Avignon dans le *in !* Rien que ça. Quel silence ? J'ai écrit à cette amie en lui disant qu'il n'y avait pas de silence des communistes ! J'ouvre la télévision ou la radio et ça n'arrête pas : « mon enfance dans la banlieue rouge », « je suis un ancien communiste eh bien c'était quand même que des gens biens ». Imagines-tu un texte « J'étais à la J.O.C. en 1950 » monté à la Cour d'honneur en Avignon ? Des bouquins sur le thème « mon père était collabo », il y en a ; sur « ma grand-mère couchait avec les officiers allemands », il y en a.

Mais la France populaire catholique des années cinquante, qui a fabriqué ce pays, est un tabou : pas un mot nulle part. Alors moi j'en parle.

C'est vrai, j'ai beaucoup de chansons nostalgiques. Je ne sais pas ne pas le faire. Depuis la mort d'Anne-Marie en 2006, l'amour de ma vie et la mère de mon fils, ça devient fréquent.

P.G. *Mais avant, il y avait déjà beaucoup de chansons d'amour mélancoliques.*

J.B. C'était plutôt des chansons de colère, de rage, notamment dans les années 1990.

En même temps, je comprends qu'on me dise « vous chantez des chansons trop tristes, je ne peux pas vous écouter ». Bon, je chante, ils viennent : je ne vais pas les mettre dehors non plus (*rires*). J'essaye peut-être de sublimer, de passer de l'autre côté, au travers des chansons. Elles ne sont jamais suicidaires ou morbides, il me semble. La dernière chanson de mon tour de chant, *Les Chants des hommes* [de Nazim Hikmet et André Grassi] est bouleversante, mais elle ne l'est que par ce que tu y mets de *foi*. Elle ne dit pas « c'est triste », mais « j'ai toujours aimé le chant » ; son thème pourrait être qu'on n'atteint la vérité de l'humanité que par le chant. Même si elle vous fait chialer, ce n'est pas une chanson triste. Je chante *Que faire ?* juste avant, où je dis que la *cinglerie* qui va nous sauver, c'est qu'il faut ramener de l'Homme dans la conversation. Je suis assez content, car il n'y en a pas un autre qui va aujourd'hui suggérer de « ramener de l'Homme ».

Les Livres n'est pas non plus une chanson triste, je parle de notre culture d'enfance qui était d'aller à la bibliothèque, de réfléchir, de découvrir des mondes et des aventures. *La Fidélité...* certes, ce n'est pas non plus une chanson très au goût du jour ; c'est un texte que j'avais dédié et offert à Anne-Marie Dupuy, collaboratrice directe de Georges Pompidou, pour qui je n'ai jamais voté, qui faisait une politique de droite mais dont les résultats furent plus à gauche que certaines politiques « de gauche » à d'autres époques. Elle était une ambulancière de la France libre. Une *fidèle*. Je voulais lui rendre hommage. *À un fils* ce n'est pas nostalgique, c'est un sentiment banal de père. Les renforts de *Quand recevront-nous des renforts, mon âme ?* finissent par arriver... tout en se faisant un peu attendre, c'est vrai. *Amis soyez toujours*, de Jean Vasca, n'était pas une chanson triste : quand elle a été écrite, il s'agissait de jeunes mecs qui s'envoyaient des signes d'amitié à travers l'espace. Mais chantée à trente ans de distance... quand trois amis sur cinq sont morts, c'est « on se reverra au ciel... ». De la même façon, jadis, *Noël*, ou *Madame à minuit*, de Bérinmont et Ferré, je la trouvais simplement belle...

P.G. *Pourtant, dans Noël, « il n'est rien venu d'autre que les pleurs »...*

J.B. Oui, mais je n'entendais pas les pleurs. Maintenant, oui. C'est moi qui ai trente ans de plus. C'est la même chose pour la *Ballade du passant* de Claude Semal qui est un peu un équivalent de *L'Etranger* de Cohen. Bref. Je n'ai aucun plaisir pervers à la tristesse et au chagrin, crois moi.

Pour en revenir à ce que j'écris, je ne suis pas spécialement triste : la preuve, j'ai fait des papiers très souvent sur le ton de la rigolade, des astuces, des bons mots... et ça me vient tout seul, sans qu'il soit besoin d'une commande ; je suis moqueur, ironique, c'est naturel. Je ne crois pas être un type triste par nature.

Je suis au départ un rêveur. Ça, chez moi, c'est un peu maladif. Il faut aller chercher dans ma psychanalyse : j'ai été mis à l'hôpital plusieurs fois avant l'âge de cinq ans, j'ai subi trois opérations, et j'ai eu le pied immobilisé pendant des mois : je ne pouvais pas jouer avec les autres enfants, et quand on sortait se promener, j'étais dans une poussette... et ça a duré des mois et des mois. J'ai été placé en colonie de vacances chez les bonnes sœurs, près de Saint-Malo ; j'ai demandé en arrivant de quel côté se trouvait Rennes, je me suis posté dans la cour, tourné dans cette direction, celle vers laquelle mon père ou ma mère apparaîtraient, et je me suis mis à pleurer pendant plusieurs jours, sans arrêt. Ce sont des voisins qui sont venus me chercher sur un coup de téléphone des religieuses. J'ai d'autres scènes dans ma tête où je suis dans un groupe d'enfants –

mes parents participaient à des week-ends de « récollection » – mais moi, j'étais dans ma poussette et cela donnait ceci : « On va jouer à cache-cache », disait la monitrice ; j'étais bientôt seul, dans la campagne, terrorisé, abandonné, vu que tout le monde avait disparu ! Je revois encore ce décor, ce paysage, je sens le vent, j'entends le silence de ce moment-là. Ce qui m'a causé du *désertisme*, une angoisse fondamentale. Je n'aime pas la campagne, cela vient de là : j'étais un enfant abandonné.

Je pense avoir dès lors développé des facultés d'imagination, probablement pour m'en tirer, confronté que j'étais à une solitude violente d'enfant différent (je ne pouvais pas bouger). Ce fut sans doute une défense immunitaire : « Ça va se passer dans ma tête, je coupe le contact, salut les mecs ». J'ai développé mes capacités à la rêverie (qui n'est pas la mélancolie) ; je me racontais des aventures. Ça a été ma manière de m'adapter au monde. Mes chansons viennent de cette propension à la rêverie. Je suis dans le registre de la solitude et de l'amitié, l'amitié comme territoire du rêve, d'un idéal...

Je ne suis pas un nostalgique et je ne suis pas tourné vers le passé : je suis un actif, tourné vers l'action. Je me lève un matin et décide que je vais écrire un bouquin qui se passe à 6 000 km d'ici – et je n'ai pas un rond ! Une autre fois, le bouquin se passe à 9 000 km d'ici ! Je fais 25 disques, sans un rond. Chanter à l'autre bout de la France dans des villages inconnus, c'est pas vraiment statique... J'ai eu des chiffres de dettes astronomiques – pour la production des disques ; il faut aimer la bagarre... J'ai tout remboursé. Si tout ça n'est pas une forme de dynamisme, d'optimisme... Vous en connaissez des nostalgiques tournés vers le passé, qui font ça ? J'ai été dans ma vie cent fois plus actif que tous les aveniristes que je connais.

GENÈSE D'UNE CHANSON : *COMME UN PAYS*

P.G. *Tu peux me parler un peu en détail de l'écriture d'une chanson que tu travailles en ce moment ?*

J.B. Prenons la chanson *Comme un pays*. Ça commence, dans ce cas, par un texte écrit avec des vers très longs, sans rythme. C'est un peu mon rêve, mon fantasme ou mon caprice : chanter sans les « barres verticales » (*il fredonne une mélodie non régulièrement rythmée*). Il paraît qu'on ne peut pas faire de la musique s'il n'y a pas de rythme régulier... Or, bien sûr, on peut, mais on ne peut pas se faire accompagner, c'est tout. Ou alors avec un accord plaqué à l'orgue, et l'accompagnateur attend que le vers soit terminé pour en plaquer un autre ; et ainsi de suite. Mais je peux aussi chanter *a capella* pendant des heures et produire un chant qui puisse vous intéresser, peut-être ? Personne ne le fait. Moi oui, dans les derniers disques, plusieurs fois : *La foi, Dans la mort*.

P.G. *À Besançon, déjà...ou comme Léo Ferré dans L'Affiche rouge ou Madame la Misère...*

J.B. *À Besançon* oui, mais ce sont des vers courts. Il y a un côté « proclamé » dans *À Besançon* qui fait que s'il avait fallu faire des mesures à quatre temps, l'auditeur se serait bien ennuyé... Alors je me mets à écrire cette fameuse chanson sans rythme, sauf la pulsion binaire (Claudel...) dont je te parlais : « Aurai-je fait autre chose jamais que chanter ce pays et les bannières... » Tout est donné d'emblée, tout vient dans le premier jet. C'est un parallèle entre le pays que j'ai sous les yeux et le chant qui sort de moi. La première strophe est un tableau, et comme elle me plaît, je pense : pourquoi ne pas continuer avec d'autres exemples de scènes comme celle-ci ? Les armées du roi ? Les représentants de commerce dans leurs bagnoles ? Mais je choisis d'unifier – comme je le disais plus haut. Puis je me décide d'arrêter à trois fois quatre vers pour les couplets, ce qui me permet de mettre un refrain – régulier, lui... ne serait-ce que pour désennuyer mon pianiste (*rires*).

Je fais alors un refrain de vers réguliers et courts, six ou huit pieds, refrain mesuré à trois temps. Le refrain est « très chanson », il est venu par vers courts, je n'ai pas hésité, sauf un vers que j'ai

supprimé (« Sur tout le dit et la manière » – trop maniéré, justement). (*Il prend sa guitare et chante le refrain originel*). Quand j'en suis arrivé à chanter les vers du refrain « Du chant versé d'un verre... », j'ai senti soudain que c'était « ma voix » : Et je me suis dit : il ne faudra pas que l'orchestre joue trop fort ici, car sinon c'est perdu. C'est-à-dire que je suis juste « dans mon registre à moi », et si on ne me fait pas forcer, ça va être simplement beau. C'est un mec qui s'appelle Bertin, et là c'est sa voix humaine à lui. Quelquefois, sous l'effet de l'enthousiasme, on force un peu la voix. (*Il le rechante maintenant avec à peine plus d'emphase et de lyrisme, un peu plus fort, et avec un léger crescendo*) ; mais là, il n'y a pas ma tendresse, c'est-à-dire mon humanité profonde. Ça doit être à la fois affirmé et contenu, car chanter bien n'est pas chanter fort. C'est l'homme qui chante, ce n'est pas du rock, on n'est pas en bois.

Mais du coup, mettant un refrain, je pense que les vers des couplets, à chanter sur trois temps, devraient eux aussi être réguliers... Alors je commence à élaguer les vers longs, à les modifier. J'opte pour vingt pieds ! Un vers disait : « La nuit tombant, j'étais dans la barque dérivant sur une tierce mineure ». Pour que les accents toniques se placent davantage sur des signifiants, je modifie et le vers devient : « La nuit tombant, j'étais dans une barque dérivant sur la tierce mineure ». Mais à mesure que je change pour des raisons de musicalité du vers, je m'aperçois que certaines images ne fonctionnent plus aussi bien. J'avais écrit « Des chansons de veillées hmm-hmm » (un mot à deux syllabes à trouver) ou « des chants de marche ou des hymnes d'assemblées ». En sachant que je n'allais pas le garder, j'écris ensuite « Des chansons de veillées fanées », mais c'est trop *bertinesque*, ça, trop facile, alors je trouve « Des chansons de vieilles veillées... »

J'ai écrit « Tandis que de lourds palefrois descendus des grands tableaux noirs avec des cantinières ». Mais dans le vers d'avant, j'ai noté « transies dans le premier froid d'hiver ». Alors avec « froid » et « palefrois », je risque un éclat de rire dans la salle : le mot « palefrois » est interdit ici. Si j'enlève « palefrois », il me reste « destriers », ce qui fait convenu ; de surcroît le destrier est un cheval de guerre, ce qui ne va pas avec la vision des grands tableaux des musées que je veux rendre. Alors, j'écris « puissants chevaux », qui va bien avec ce cortège à la Bruegel, avec les cantinières sorties des tentes, les charrettes dans la plaine ; mais me voilà trop long pour le vers de vingt pieds, et comme je veux que les « grands tableaux noirs » restent noirs, finalement je m'abstiens de caractériser les chevaux.

Je me pose aussi la question de la présence des « cantinières », car elles et les chevaux sont les seuls personnages visibles de la chanson ; après ce sont surtout des généralités, des groupes constitués : les marins, les voyous, les soldats, les enfants sages, sauf le roi qui arrive après – et qui est moi, bien sûr, je veux dire *le chanteur*. Ou le poète... Les gens pourraient se demander pourquoi les cantinières disparaissent dans le paysage une fois apparues ; alors je prépare une solution de repli : remplacer « avec des cantinières » par « avec leurs équipages », ce qui est précis et fait une rime en *age* avec une nouvelle fin pour le vers suivant qui deviendrait « montant du fond des âges ». Et puis finalement, je garde les cantinières, je les assume parce que je trouve que l'ensemble « Tandis que des chevaux descendus des grands tableaux noirs avec des cantinières / S'enfonçaient dans ces campagnes bleues » est précis, mais pas trop, et que la scène est belle. D'ailleurs, à la réflexion, la présence un peu plus loin des *mariniers* m'autorise à laisser les *cantinières*. Je prends donc le risque.

« J'étais le chant distraité des mariniers plongeant la pelle dans le siècle les songes les heures » c'est trop long par rapport aux vingt pieds, et je corrige en « J'étais le chant des mariniers plongeant la pelle dans les songes et les heures », et en relisant maintenant avec toi je trouve d'une certaine façon le nouveau vers « trop court » : le vers dans sa première version avait une musicalité naturelle dans sa longueur, un romantisme, un pouvoir de charme dans sa durée même. Pense à la chanson que Ferrat a faite sur *Épilogue* d'Aragon : on n'imagine pas le même effet avec des vers trois fois moins longs.

« J'étais un vieux roi ivre de tendresse pour son peuple tissant le fil d'or du paysage » ; je change « ivre de tendresse » pour « faible et bon ». Puis je me demande qui tisse le fil d'or du paysage – le

roi ou le peuple ? – et je me dis qu’il faut choisir... avant finalement de décider de garder les deux sens dans la même phrase, de garder l’ambiguïté, de faire de *l’impressionnisme*.

Et cætera.

Bertin aux « Rencontres de Tharaux »

présentation par Philippe Geoffroy

Les 10 et 11 août 1976, Jacques Bertin, Jean-Max Brua, Gilles Elbaz, Jean-Luc Juvin, Jean Vasca, ainsi que Jean Lapierre, promu médiateur, se sont retrouvés à Tharaux (Gard), chez Vasca, pour parler chanson. Vasca, qui avait enregistré l'intégralité de ces deux journées, avait aussi eu la patience de les transcrire dans un verbatim de quelque 90 pages. Les extraits sont publiés avec son aimable autorisation.

Le verbatim témoigne du plaisir qu'avaient ceux-là à se retrouver, entre taquineries potaches et jeux de mots de carabins. Les propos du premier jour et de la matinée suivante sont assez largement consacrés aux dimensions plus proprement artistiques, ceux du dernier après-midi évoquent surtout la profession organisée. On est frappé par la grande franchise avec laquelle les uns se prononçaient sur les œuvres des autres, par la qualité des échanges, et par la passion qui anime les participants, à la mesure d'un temps historique singulier (un âge d'or de la chanson « poétique », une cohabitation musclée entre diverses sensibilités « de gauche »).

Le présent article, destiné à figurer dans une revue consacrée à Bertin, naturellement centré sur la participation de ce dernier, est à peu près uniquement composé d'extraits textuels de propos par lui tenus au cours de ces deux journées, que l'on a tenté de rassembler en quelques thèmes. La toute fin du texte présente les propos les plus significatifs tenus par les autres participants sur l'art de Bertin.

LA CHANSON SOUS LE REGARD DE BERTIN

Sujet lyrique contre music-hall.

Suite à l'audition d'*Attaque à mots armés* de Vasca, lequel indique qu'ayant l'impression de s'écrire, il a celle de faire toujours la même chanson, Bertin revendique une conception proche : « *Ce qui différencie les auteurs des autres, c'est que les autres choisissent des thèmes et font des chansons dessus et ils ont des tours équilibrés comme on dit ; j'ai toujours trouvé abominable qu'un mec finalement puisse se dire : tiens je vais faire une chanson sur tel sujet [...] Ça ne me choque pas du tout qu'on puisse dire d'un mec qu'il fait toujours la même chanson ; [...] au contraire, [en] poésie écrite, il y a des gens qui en font toute une œuvre...ça ne gêne personne. Alors que dans la chanson on a tendance à se dire « ah dis donc il y a deux chansons qui se ressemblent [...] comme si la chanson devait être un catalogue de toutes les possibilités [...]. C'est la tradition du music-hall depuis un siècle. »*

Pour l'émotion, contre l'abstraction.

« *Je suis un peu choqué par le fait que, chez Vasca, il y a finalement très peu d'êtres vivants qui soient physiquement présent dans les chansons. Il y a une grande dose d'abstraction, de mots abstraits »* . Et ensuite : « *Moi, dans la poésie, je suis toujours plus ému lorsqu'il y a des être*

vivants et des sentiments [...]. Je reconnais le talent de Guillevic mais ça me laisse assez indifférent, même René Char ». Quand Vasca revendique son écriture « non figurative » de la chanson, Bertin contre-argumente : « Dans une peinture non figurative, lorsque le peintre prend la décision de faire figurer l'homme [...] il se trouve pris dans une contradiction terrible, il est obligé de faire éclater son truc ».

Souffle lyrique et travail du vers.

Après l'écoute de *Le Vent aux ailes*, Bertin estime que Gilles Elbaz « a le sens du lyrisme le plus évident dans nous tous ». Mais il lui reproche d'écrire « les choses les moins balancées du point de vue rythmique et des sonorités, dans l'écriture ; à tel point que quand il est rendu au bout de son vers on l'impression qu'il est au bout de son souffle ». Et plus loin : « ses vers ne sont pas musicaux pour deux ronds ». Et Bertin d'y aller de quelques recommandations : « il gagnerait à [faire ses vers] moins grinçants, c'est-à-dire faire davantage le ménage, des sonorités, du rythme, des répétitions [...] ; je suis pour les répétitions : la répétition de mots ou de groupes de mots donne un surcroît ».

Nécessité d'une préoccupation constante.

Bertin – mais ceci est commun aux trois autres – après avoir écouté *Interrogation* de Jean-Luc Juvin, reproche à ce dernier un certain manque de professionnalisme, voire un certain dilettantisme. Bertin indique que chez les quatre autres, il y a une « permanence dans la préoccupation », alors que Juvin « comme il dit, fait des chansons et n'y pense plus pendant un moment, puis il y repense, etc. » Au bout du compte, ça donne « une série de chansons ». « Si tu le fais par petits bouts, comme ça, ta réflexion sur l'art que tu pratiques ne peut pas progresser ». Il s'agit d'un « handicap professionnel » puisqu'il est « pareil sur le plan du métier ».

Eloge du caractère « appliqué » de l'écriture.

Bertin, après l'audition de *Les Crabes-tambours* de Brua, déclare y apprécier beaucoup ce qu'il nomme des « redondances » : « C'est une qualité [...] d'employer des mots et de les mettre en forme de telle manière que ça fasse appliqué, ça fasse redondant et je trouve que ça donne un charme terrible [...] J'ai noté "le silence qui est si caressant" [et] "dans les rochers là-bas les gens n'y vont pas" ».

Evolution de l'usage social de la chanson et chanson « évolutive ».

Une partie du débat porte sur le point de savoir si certaines chansons de Bertin (les trois textes *Génération I, II et III*¹, qu'il avait prévu de mettre en musique et d'enregistrer) et de Vasca (*On ne va nulle part*, avec des passages parlés, en vers réguliers mais sans rimes), qui sortent du cadre traditionnel, sont ce que Vasca appelle de la « chanson évolutive, progressive », ou de la chanson tout court. Il s'agit aussi de savoir si systématiser la « chanson évolutive » est souhaitable. Bertin développe : « la chanson telle qu'on la connaît [...] a des formes régulières ; c'est un poème court avec des choses qui reviennent, des rimes, des vers réguliers, refrains...et une musique simple, à cause de l'usage social qu'on en faisait [...], une tradition orale, et qui devait être éventuellement

¹ Jacques Bertin n'a finalement enregistré que *Génération II* dans le disque « Domaine de joie », sous le titre de *Génération*. Les trois textes en question figurent dans le recueil *Dans l'ordre*.

reprise en chœur. [...] Aujourd'hui, l'usage social de la chanson [...] c'est un mec qui chante seul, il est auteur, il est entendu par un certain nombre de personnes, soit ensemble, soit séparément, mais [...] ce n'est pas le groupe qui va reprendre en chœur ». La position de Bertin sur la chanson « évolutive » est non militante, simplement ouverte : « Pourquoi défendre à tout prix une vision de la chanson – que je n'attaque pas [...] ? Je ne parierai pas sur l'évolutive en disant c'est ça qu'il faut faire. Mais [...] après tout, puisque l'usage social de la chanson n'est plus figé, je ne vois pas pourquoi on ne casserait pas les formes ». Suite à un long débat, où notamment Brua plaide pour une acception plus restreinte de la chanson (dont il exclut la poésie chantée), Bertin évoque les « nouveaux moyens de diffusion, d'enregistrement, de laboratoire » et les artistes « qui peuvent faire des choses sur disque sans le faire sur scène », ce qui « sera reproduit à des milliers d'exemplaires » et « c'est toujours la chanson, et on peut aller très loin ».

Evolution des instances de légitimation.

« On a tendance à aller chercher l'imprimatur chez l'universitaire, chez les poètes du livre, parce qu'on a aussi besoin de considération [...]. La considération sociale se trouve [...] du côté des gens qui ont la culture. Le pouvoir culturel, c'est du côté du livre qu'il se trouve. On a peut-être une tendance un peu fâcheuse à aller se justifier par rapport à ces gens-là. Certainement qu'il y a eu des excès dans ce domaine. Quand je dis qu'il fallait être optimiste, je commence à sentir que c'est dépassé par les deux bouts, à savoir que d'une part par le côté radio ça commence à déborder et je crois qu'on gagne du terrain ; et ça déborde aussi beaucoup du côté de l'intelligentsia, des poètes du livre. Parce qu'ils se rendent compte en écoutant que ben, c'est pas si con, et puis la bande magnétique c'est un moyen de communication au même titre que le livre. Le temps qui passe [...] fait changer les choses. [...] Les jeunes générations ne font plus ces classifications entre les poètes nobles du livre et les chansons, finalement. [...] Les jeunes profs de français, pour eux, la chanson et la poésie, il n'y a pas le haut et le bas ». Et plus loin : « Pour les gens issus des classes populaires qui font des études [...] leur problème ce n'est pas tant d'aller chercher une espèce de reconnaissance officielle [...] par les diplômés universitaires, les titres, la grandeur du rayonnement des bibliothèques ou la beauté de la bagnole [...] : ils entrent de plain-pied dans quelqu'un qui leur parle d'eux, les chanteurs [...]. Il y a un phénomène technologique et un phénomène de masse. »

Evolution socio-politique, effet du subventionnement.

Bertin présente l'évolution du subventionnement de l'art occidental, d'abord par l'Église, puis par l'aristocratie, ensuite par la bourgeoisie. Il souligne la capacité du subventionnement à faire émerger des arts auxquels les artistes puissent consacrer l'essentiel de leur temps. Puis il explique que les choses changent encore : « Maintenant, de plus en plus, l'art est subventionné par les classes populaires, ou la petite bourgeoisie ou les classes moyennes, soit en tant qu'acheteurs, soit en tant qu'organismes démocratiques, les partis, les syndicats, les associations loi de 1901, les MJC [...]. Et c'est pour ça maintenant qu'il peut y avoir des artistes qui s'adonnent à la chanson, parce qu'ils ont trouvé un mode de subventionnement, et c'est pour ça d'ailleurs que le pouvoir fait de la résistance [...] ; il n'est plus tout seul à casquer pour avoir les artistes qui écrivent pour lui dans les domaines artistiques qui sont les siens, et [...] maintenant les artistes peuvent vivre avec le subventionnement populaire en général, d'où la répression contre les centres culturels, les MJC... [...]. Maintenant, il y a des artistes qui font de la chanson, c'est pour cela qu'il faut être optimiste encore une fois »

Ecoles contre créativité.

Bertin rappelle et revendique la faiblesse de son bagage initial : « *J'écris novateur parce que je n'ai pas les grilles, les trames pour écrire [...] ; je ne voyais rien, j'étais dans mon truc à moi et puis j'avance* ». Et à propos des chanteurs régionalistes : « *Je suis persuadé que si on fait une liste, on va trouver une centaine de mecs qui ont entre 20 et 25 berges qui ont été comme retirés à l'affection des leurs, [...] ravis à notre affection, et qui, au moment où ils arrivaient à l'âge où ils devenaient créatifs, ont été obnubilés [...] par la possibilité d'exprimer une réalité immédiate. [...] C'était plus mobilisateur, plus facile que la poésie* ». Et plus tard dans les échanges, à propos du point de savoir si le groupe ici réuni doit se constituer plus formellement : « *Je suis partisan de ne donner aucune suite formelle, parce que j'ai remarqué que les écoles les plus dynamiques sont les écoles de bistrot.[...]. Lorsque les poètes et les écrivains se sont constitués en école, ça a merdoyé, mais lorsque c'était une équipe de mecs qui se réunissaient entre eux, qui savaient être un pôle d'attraction, un phare [...], ça avait une portée et un impact extraordinaires* ».

Risques culturels du collectif artistique institutionnalisé.

Les dernières heures de débat se concentrent sur l'action collective. Suit un long échange sur les instances de réflexion et d'action en faveur de la chanson, puis Vasca demande à Brua (qui vient d'évoquer les fêtes du PC en Dordogne dont il essaie de coordonner la programmation) s'il « *ne serait pas possible de proposer dans le cadre de la Fête de l'Huma, un lieu pour nous* ». Bertin résiste beaucoup : « *Vous vous rendez compte de l'effet que ça pourrait produire, nous qui sommes déjà les chanteurs réputés intellectuels [...] si en plus à la Fête de l'Huma il y a un lieu pour nous [...]. Si les cinq mecs, comme une espèce de corps constitué, vont se promener en France et vont voir les organisateurs en disant : il faut nous donner une place à nous en tant que nous cinq [...]. C'est très mauvais, parce qu'ils vont dire, allez, d'un côté ceux-là et de l'autre côté les trucs normaux* ». Il semble convaincre en partie Vasca, mais se distingue d'un Juvin qui persuadé de l'intérêt de conjuguer artistiquement les « *cinq talents* », et d'un Brua qui propose un spectacle collectif « *qui poserait les questions et apporterait un certain nombre de réponses* ».

BERTIN SOUS LE REGARD DE SES PAIRS

Peu de réserves spécifiquement artistiques.

L'essentiel du débat sur les chansons de Bertin se joue davantage sur le contenu du texte, les idées qui y figurent, que sur les questions purement artistiques. Même si l'expression en est distanciée par l'humour, l'adhésion artistique est manifeste : « *Très bon ce chanteur !* » (Juvin). « *Rappelez-moi son nom...j'en ai entendu parler...* » (Brua). Tout au plus, après l'audition de la chanson *Permanence du Fleuve* Vasca risque-t-il une réserve artistique : « *Musicalement, il y a des choses qui me gênent, là. C'est cette espèce de récitatif* ». Un peu plus tard, Jean Lapierre va dans le même sens : « *La phrase musicale, ça fait cliché musical* ». Dans un sens positif, Vasca salue, s'agissant du texte, l'intérêt du retournement de la fin, initié par le "mais" (« *Mais ce que tu entends c'est ce fleuve dont tu nais* »). Et c'est à peu près tout.

Les « pauvres gens » de Permanence du fleuve : de la faute de style à l'erreur politique et sociale.

La principale critique de Vasca, qui va structurer le débat, est la suivante : « *Sur le plan du texte il y a des choses que moi, je ne peux pas supporter [...] moi ça me gêne beaucoup "parmi les pauvres gens" [...] parce que je trouve ça pompier* ». Il y reviendra plus tard dans le débat : « *Ça me fait*

penser à certaines maladresses de Brel à ses début ». Elbaz dira, toujours à propos des "pauvres gens" : « Il y a un côté image d'Epinal : t'es un mec debout qui finalement devient le héros parce que c'est celui qu'on a nommé ». Brua, lui, n'est « pas du tout d'accord » pour critiquer en particulier l'expression "parmi les pauvres gens", mais il pointe un problème plus général : « J'ai l'impression que dans tes derniers textes il y a quelqu'un qui n'est pas bien encore dans ton costume neuf [...]. Tu as découvert la réalité sociale il y a quelques années [...] à travers des partis [...] qui ont une préoccupation ouvrière [...] mais qui sont des partis petit-bourgeois de notables et qui en portent le sceau [...] indélébile. Tu vas vers les préoccupations des « pauvres gens », ou tu y retournes puisque je sais que tu es d'une famille modeste [...]. Il te reste quelque chose du boy-scout [...] . On sent quelque chose qui n'est pas vécu, pas très clair. Par exemple, lorsque tu dis dans À Besançon que ta poésie peut-être ils ne la comprendront pas, moi ça m'a toujours choqué. C'est peut-être vrai, mais ce n'est pas à dire en tous cas de cette façon-là dans une chanson qui est faite en direction de ces gens-là, qui est un hommage que tu leur rends ; et finalement tu leur dis une vacherie. Ils ne sont pas responsables s'ils ne la comprennent pas ».

Ambivalences : face politique, face poétique.

C'est la question de l'ambivalence qui structure la suite de l'échange. Brua reproche ainsi à Bertin « d'avoir le cul entre deux chaises » : « C'est la contradiction qu'il y a entre ton état assez solitaire (je t'ai vu agoraphobe, le fait que tu ne peux pas te sentir dans une foule) et cette préoccupation sociale et historique. La contradiction n'est pas encore bien résolue ». Vasca indique, à propos du disque *Permanence du fleuve* : « Je pense que tu as voulu le construire comme ça, les deux faces sont très différentes. Il y a une face beaucoup plus politique, disons. Moi, je suis plus sensible à l'autre face. [...] Paroisse, Julos, sur le plan de l'écriture et même musicalement, ça me semble plus cohérent et plus achevé [...]. Paroisse, c'est celle que je préfère parce qu'elle est ronde... ». Brua : « Dans *Permanence du fleuve*, ce témoignage d'ambiguïté passe très bien ; dans *Ambassade du Chili*, il passe moins bien. [...] "Craignez le regard qui inscrit votre vrai nom sur vos visages / Comme une gifle cinglante ou comme une balafre", c'est l'invective directe, c'est l'adresse directe à l'ennemi et moi ça me gêne ». Elbaz, lui, appuie Bertin en l'espèce : « J'aime bien ça. Moi, je préfère la première face du disque, le Chili, tout ça, parce qu'il se passe toujours quelque chose. Ça peut être fait, même quand il y a des maladresses. Parce que c'est la parole d'un homme qui essaie justement de...parce que finalement, tu as une mentalité petite-bourgeoise. On est tous un peu piégés. On est quand même conscients de ce fait-là. On le culpabilise à moitié ou beaucoup, ça dépend ».

[L'expérience de réunir le groupe sera rééditée l'année suivante, du 25 au 27 juillet 1977, sans toutefois donner lieu à l'établissement d'un document.]

P.G.

Du côté des arts modestes...

Un homme lit des textes sur lui, où l'on dissèque son style, son corps, son âme... Il se surprend à être surpris. Car c'est la première fois qu'on se livre à un tel travail critique sur son œuvre. En chanson, ça ne se fait jamais. D'où la maigreur de la réaction. Car il n'a pas de théorie en réserve pour tout expliquer. Non, rien.

Sincèrement, je n'ai jamais pensé mériter qu'on s'intéresse à moi ! Et j'insiste : c'est la première fois de ma vie qu'on m'invite à m'exprimer sur les sujets traités dans ces pages. Cela caractérise moins ma situation propre que celle de mon métier par rapport à l'époque où, dans toute autre discipline artistique, chacun se doit, en commençant sa carrière, de définir en trois tomes sa théorie, sa pensée, de se rattacher à un courant, se proclamer d'avant-garde. Mais je ne fais que de la chanson...

J'ai appris assez tôt :

- Que mon amour de la chanson était archaïque ;
- Que la chanson n'est pas un art ;
- Que ma volonté de tenter d'être un artiste libre, qui eût été admirable dans tout autre art, faisait de moi dans celui-ci un ringard aimant la défaite ;
- Que lorsqu'ils (les artistes) parlent de révolte, ce mot ne peut concerner le métier, ses structures, ses mœurs.

Oui, pour être chanteur, il faut accepter d'être ringard longtemps, méprisé par tout le monde artistique, culturel et intellectuel, le beau monde. Il faut donc trouver sa raison d'être et sa fierté ailleurs. Pour moi, elles ne sont pas dans « la réussite » au sens bourgeois du mot ! Où donc alors ? Y a-t-il des valeurs plus élevées que la gloire, le pouvoir et l'argent ? Quel type de respectabilité peut-on aimer chercher ? Devinez.

N'étant nullement un théoricien, ne me rattachant à aucune théorie de l'art ou de la poésie ou de la musique, je ne suis pas du tout sûr de moi ni d'être un grand artiste. Ni de faire ce qui doit être fait aujourd'hui. Etre correct ne m'intéresse pas ; être de mon temps non plus (tant d'artistes sont si pénibles, d'être de leur temps comme d'une pluie !)

Par ailleurs, disons-le tout net, la théorie, en art, ce n'est habituellement qu'une autre façon de faire la guerre. Merci bien. J'ai aussi vu comme les grands artistes savent (et il le faut, pour réussir) se pousser du col : *je suis très fort* est la phrase la plus courante, en art ! C'est pour la raison que celui qui gagne transforme la problématique et les critères – donc la société – et ridiculise les perdants : je suis ce qui devait arriver ; la preuve, c'est que j'ai gagné... Puis, après le canon, on sort le bulldozer.

Je ne suis pas comme ça. Mes luttes n'ont toujours été que sur des thèmes collectifs, syndicaux, humanistes. Et surtout : je ne crois pas être très fort. Certes, je suis sûr que je chante bien et que je sais me servir correctement du micro afin qu'on me comprenne. La première de ces deux qualités est naturelle. La seconde, c'est juste un peu de bon sens et d'application. Cela convenu, disons-le clairement : j'ai toujours eu le sentiment d'être artistiquement faible. Et deuxièmement : je m'en fous.

Je m'explique. Je suis faible musicalement. Pas de formation musicale. Pas de formation lyrique (par bonheur). Je n'ai pratiqué que le chant en chœur, puis la chanson en solitaire. Je m'en réjouis. Je crois que la voix et le chant sont des activités naturelles qu'un rien suffit à régler et un autre rien à dérégler. Mais, il est vrai, j'ai l'expérience de la petite salle, la moyenne salle, le public à qui il faut parler : ça fait progresser.

Des gens peuvent juger mal mes capacités artistiques. Ce n'est pas grave : je ne demande rien à personne ! Je ne m'impose pas, voyez : je produis moi-même mes disques depuis 1978 ! Pour me trouver, il faut me vouloir.

Cette double absence de formation, ajoutée au manque de moyens financiers lié à mes choix (la chanson « poétique » et le refus du chaubise) donne à mes créations un certain style qui peut désarçonner. Mais moins que le rock, c'est vrai. D'un autre côté, grâce à ma marginalité, j'ai découvert le lyrisme (1) – le vrai : celui de la langue française portée sur scène vers la salle. Certes, j'ai parfois l'impression d'être un peu seul dans mon pays et mon époque. Tant pis tant mieux.

En plus de ça, j'ai toujours eu du mal à suivre des cours. Dès la troisième phrase, je m'échappe. A l'école primaire, au lycée, à l'Ecole de journalisme, j'étais toujours entre le moyen et le passable. Tout ça vient de ce que – je le redirai plus bas – je suis un rêveur. Ce défaut m'a sans doute préservé. Des théorismes d'abord (les théories de l'art contemporain, comme le léninisme et ses succédanés - maoïsme, trotskisme...). Par ailleurs, mon éducation et ma prudence d'enfant perdu m'ont appris à mépriser l'ambition personnelle, le goût de l'argent et de la réussite sociale. Ça aide, quand on veut être un artiste. (2) Je n'enlève rien à personne. Je ne coûte rien à l'Etat. Je ne retire la parole à personne dans les médias. Je ne force personne à venir m'écouter. J'assume ma faiblesse : je suis un rêveur. Je me laisse porter par le courant, vers moi-même... Et il faut beaucoup ramer pour ne pas s'échouer, faut pas croire.

Parlons maintenant du texte. J'ai constaté que la poésie française est morte (après la 2^{ème} guerre mondiale, les années soixante) et que ce sont les poètes qui l'ont tuée. La prétention, d'abord : la poésie comme « voyance » ou, pire, comme moyen de connaissance. Le refus du vers, ensuite, le refus du chant, du rythme, de la rime, des sonorités, des astuces verbales, de la phrase longue ; le refus de parler à quelqu'un, le refus du sujet dont on parle, le refus du sujet parlant... Le refus de notre langue, sa beauté sur la longueur... Le refus de chanter, surtout.

Mais une langue éclatée, une succession de visions, des morceaux de phrases (des « vers ») coupés sans qu'on sache pourquoi (ah, faudrait relire Claudel !) *etc.* C'est ainsi que la poésie française a perdu tous ses lecteurs. La faute aux poètes. A eux seuls. Aucun complot. Tirage d'une vedette : 300 exemplaires. Tous offerts.

(L'apparition du slam et son succès sont la preuve éclatante du ratage total de notre poésie contemporaine. Ainsi, le vers n'est pas un archaïsme ! Le slam témoigne du besoin – basique - de parler, de scander, de proclamer.)

Parlons de la musique.

1. Je chante à la vitesse de la langue française. Ça m'aide à être compris, c'est la moindre des choses. Cela peut être un début d'esthétique. Cette question n'est jamais soulevée. Elle a pourtant son importance.

2. L'enchaînement de vers égaux et de strophes égales et le plaisir du vers long sont mon plaisir. Je ne force personne à faire comme moi ; là encore : je n'en fais pas une théorie. La chanson française, d'ailleurs, se caractérise, d'après moi, par le vers irrégulier. Moi, je n'en fais pas. Mes vers sont presque toujours réguliers. Je ne fais pas de chanson, je fais du Bertin chanté. Il est possible que ce soit musicalement faible. Je m'en fous.

3. Je fais très peu de refrains. Le refrain : charme du charmant/chantant, perte de conscience dans le chant-chantant, perte du fil de sens et blocage de la construction – chaque refrain étant un palier et chaque couplet une nouvelle histoire...). Mais je ne récuse pas ceux qui font autrement que moi.

Attention : pas de méprise ! Je n'ai jamais récusé par principe la chanson « anodine » ou « sanprétention ». Ni non plus le music-hall. Ce que je combats, c'est l'industrie de la chanson qui

fabrique l'aliénation du public (consommation massive et rapide de produits imposés) et celle des artistes (le « métier », avec ses obligations : trafics de droits, clownerie obligée *etc.*)

4. Ici, il me faut parler du rôle destructeur de la musique – qui fait éclater les mots (syllabes longues et courtes, finales féminines *etc.*), qui coupe les phrases, qui pulvérise les accents toniques et se moque de la vitesse d'élocution, bref : du sens.

Un mot sur la mélodie. Elle a ses charmes, je ne le nie pas. Elle donne priorité à la note, la note unique, le phonème, court ou long. Moi, je donne priorité au vers.

La chanson française est construite sur l'union plutôt risquée de deux systèmes de signes inconciliables : la musique et le texte. Tenez, par exemple : en français, le e muet n'existe pas ; ou encore : dans l'alexandrin, toutes les syllabes n'ont pas la même longueur ; ou encore : en chanson, si on met l'accent tonique sur le temps, on handicape la compréhension (à cause du bruit de l'orchestre, sur le temps, tout simplement) ; en chanson, on reproduit dans les vers suivants la géométrie de la musique du premiers vers – or il est rarissime que les caractéristiques du texte (longueurs des phonèmes, accents toniques, coupures syntaxiques) soient les mêmes...

Le résultat de cette contradiction (musique/texte) est parfois bon dans la chanson ; presque toujours consternant dans l'art lyrique.

5. Je me méfie de la musique, mais aussi des musiciens. Dans la dernière période (depuis les années 80, disons), le nombre de très bons musiciens désirant vivre de leur métier s'est multiplié. Les voilà obligés de se faire remarquer par leur virtuosité (jouer vite, en faire beaucoup, être « en avant » sur l'enregistrement...). Le Ministère de la culture, qui ne connaît pas la chanson, la classe désormais dans la catégorie des « musiques ». Or le chanteur n'est pas un musicien parmi d'autres dans un groupe ; il est par définition le leader ; il est *devant*. Ceci définit la chanson.

6. Un point d'éthique. Interpréter, c'est mettre le ton. Mais la poésie n'est pas le théâtre. Les mots sont des abstractions. Mettre le ton, c'est sortir de l'abstraction : *en faire*. Or, selon moi, il ne faut pas casser le vers pour le transformer en théâtre. Ni imposer lourdement le sens au public (suis-je un prêcheur ? un leader politique ?). Donc se retenir même du mouvement lyrique de la chanson... Passionnant quand l'éthique débouche sur l'esthétique.

7. Je ne fais pas des chansons, je fais des poèmes chantables, des poèmes lyriques. Dans un texte de présentation écrit pour un de mes récitals (Gauchy, 2010), je trouve ces mots qui me semblent justes : « *Et puis la musique, ou bien plutôt le souffle. Jacques Bertin ne met pas en musique ses textes, il gonfle d'un vent porteur cela qui parle de solitude, de la mort, de la vie malgré tous les désastres.* »

Parlons de la chanson comme art. Le chant est haï de la société dominante. Pourquoi ? D'abord parce que le charme du chant est la grâce, et la grâce est injustement distribuée. Et inanalysable. D'où la déception des universitaires, des théoristes, des calculateurs. L'art d'aujourd'hui est une cabale contre la grâce.

Il y a chez l'intellectuel français du XX^{ème} siècle un refus – quasi puritain – du physique : tout ce qui est physique est vulgaire, sauf si revu et corrigé par l'art contemporain (danse, chant lyrique). Le physique, c'est le peuple, en ce que seul l'intellectuel *pense*. Il faut ici faire une analyse de classe : comment se distinguer du peuple ? Par cette forme de distinction qui est que tout se passe à mon bureau, devant un étalage de concepts...

En outre, le chant est intolérable parce que trois notes suffisent à bouleverser l'homme le plus dur. Je me souviens d'un article imbécile de Philippe Sollers (sur la poésie – d'ailleurs nulle – de Denis Roche) : « *la poésie est inadmissible* ». Soi-disant : la société refuse la poésie, parce que celle-ci sait et dit des choses « inadmissibles ». C'était stupide. Mais la chanson, elle, oui, est

« inadmissible » (et d'ailleurs inadmise) à cause de ce mystère qui est la grâce – et si injustement distribuée : les bourgeois n'en ont pas plus les codes que les pauvres, les universitaires pas plus que les guitareux... La société s'est donc employée non pas à détruire ou repousser la poésie, pauvre Sollers, il suffisait de faire confiance aux poètes (les tel-quelliens, en particulier), mais détruire le chant et la chanson, oui. Les résultats sont dans le rapport à la voix du rock, d'un côté, et de l'opéra, de l'autre : parfaitement aseptique, indolore, au poil !

Le problème, et on pourra me le reprocher, c'est que si je sais expliquer pourquoi le chant est haï, je ne sais pas pourquoi nous en avons besoin : pourquoi le besoin de chanter et pourquoi le besoin d'écouter ? Après tout, ceux qui le détruisent ont peut être raison... Ça fait de la douleur et ça ne sert à rien. Ceci est une autre histoire...

Je reviens à mon aventure.

Ma modestie est nécessaire à ma fierté. J'aime être fier. Mais la fierté ne peut se développer que dans le paysage de la modestie, sinon elle n'est que de la vanité.

Je crains très fort le « succès ». Car j'ai trop peur de devenir un vaniteux, donc un imbécile. Et ça vous oblige à fréquenter pas mal d'autres imbéciles. Par ailleurs, le succès vous impose son rythme, ses priorités, qui sont celles du monde. Tandis que la solitude est un cloître... Certes, le succès m'eût donné de l'argent pour mieux produire. Mais aussi il m'eût entraîné dans le *ce qu'il faut faire en ce moment*, piège majeur. Il m'aurait incité à m'engager dans une course sans fin au nouveau succès où l'on finit par perdre ou se perdre... Est-ce que vous m'imaginez discuter de mon prochain tube-radio avec Eddie Barclay ?

Parlons plutôt de la candeur. Les hommes font tout ce qu'ils peuvent pour tenter de gommer leur candeur. Le cynisme est tout ce qui reste de l'antique esprit guerrier. Ça roule des mécaniques dans les relations humaines, dans les rapports sociaux ... dans les professions artistiques. Avoir tout compris, c'est le dernier avatar de l'archaïque virilité ! Un artiste, c'est un dur, un qu'a tout compris, surtout pas un candide !

Quant à moi, candide je suis.

Et en outre, je me suis toujours senti illégitime – comme artiste et comme homme. Comme homme, je sais pourquoi : mes souvenirs d'enfance m'ont très tôt servi de psychanalyse, c'est vite fait.

Comme artiste, il y a mes choix (qui m'étaient évidemment dictés par mes origines sociales) : 1) la chanson ; et 2) contre le commerce. C'est ainsi que j'ai choisi – sans savoir, d'abord, puis j'ai assumé - une forme d'expression par essence illégitime dans notre société. Le seul parmi tous les artistes, le chanteur ne jouit d'aucune déférence des institutions culturelles, aucun subventionnement, aucun lieu réservé. Le chanteur n'est rien s'il n'est une star (ce statut lui donne une forme de légitimité sociale, comparable à celle du comique troupier, dans le temps, ou du prélat – épaisseur sociale, onctuosité, bonnes œuvres... Il est ridicule mais ne s'en aperçoit pas).

Moi, je suis un petit idéaliste modeste, sûr de rien, qui marche d'un pas plein de vaillance sur la route en poursuivant son rêve d'enfant. Il faut m'accorder des circonstances atténuantes. Ne me les accordez pas, je m'en fous : elles me collent à la peau, je les transporte avec moi, et vos regards, je n'en ai cure.

Voici l'une d'elle : la certitude que les réussisseurs, les sacheurs, les cyniques, les durs de durs ne sont pas arrivés plus loin que moi. Certes, ils ont une grosse voiture et causent dans le poste. Et ils seront peut-être éternels, après leur mort. Moi, j'ai d'autres ambitions.

Je suis un rêveur – mais intraitable. Je suis ma piste et personne ne m'arrête. Il n'y a là aucun héroïsme. Juste du courage basique et un peu de témérité, parfois ; disons de l'inconscience. C'est le rêve transformé en vaillance (ce mot au sens qu'il avait dans « Cœurs-Vaillants » : une certaine façon de marcher au bord des routes en chantant, à la fois sur la route et hors du monde). C'est pour

cela aussi que la « carrière » ne m'intéresse pas. Je n'ai rien à prouver à personne. – pas même à moi. Aucune ambition ; j'invente le monde en marchant. Je suis un rêveur.

Et comment fondre cette âme de rêveur dans une âme d'adulte, de citoyen raisonnable ? Beau sujet... Comment pratiquer le métier avec une éthique haute, en homme responsable ? Comment faire un métier alors qu'on n'est pas intéressé par la carrière ? Beau sujet. Voyez : je suis un beau sujet.

On me parle souvent de « nostalgie ». Je serais un « nostalgique »... Mes chansons seraient empreintes de « nostalgie ». Je récusé ce mot. On trouvera chez moi de la tristesse, de la tragédie de vivre, divers autres sentiments ; très peu de « nostalgie ». Ce que les gens nomment ainsi, c'est tout ce qui n'est pas résolument optimiste, en chanson. Nous autres, chanteurs, à peine abordons-nous un thème grave, nous voilà soupçonnés de *nostalgisme* ! Un plasticien peut bien crier au monde son *décept*, sa haine de l'humanité ; la moindre des choses, pour un romancier, c'est mille pages sur la laideur de ses contemporains ; un auteur de théâtre peut faire rouler sur le plateau des êtres sanguinolents hululant leur dégoût de la vie ; on applaudit, on s'extasie devant tant de lucidité, tant d'audace. On applaudit à cette « rébellion », ce « décalage » (3). Mais qu'un chanteur fasse trois notes trop émouvantes ou qu'il emploie le mot « hier », le voilà un sombre nostalgique qu'il faut éradiquer.

C'est que, je l'ai dit, trois notes chantées suffisent à vous mettre l'âme à l'envers. D'où sans doute l'étrange acharnement à tuer le chant, dont j'ai parlé, que ce soit dans l'art lyrique comme dans le rock.

Il faut aussi mettre ce sujet dans son contexte historique : l'époque post-68arde. Ces années 70, dynamiques et sans complexes, vachement tournées vers l'action, la jouissance *etc.* Fallait pas être frileux, passéiste, timoré, et pas parler, surtout pas, de la tragédie de vivre. De l'existentialisme, il ne restait que la jouissance de l'instant, le dynamisme, *l'amour de la vie* proclamé bien fort et souvent... Cet injonctif et épuisant baratin optimisto-à-la-mode m'a toujours paru très artificiel, peu en rapport avec ce que nous vivons tous au fond de l'âme. Ils étaient épuisants ! Moi, j'ai une idée tragique de la vie – mais je n'en fais pas un drame. Je ne suis pas le seul, il me semble. C'est banal. J'essaye d'y ajouter de l'humour...

Puis une autre notation, qui a son importance. C'est que la chanson depuis l'explosion de l'industrie du spectacle, dans les années 60 (microsillon, radio portative, télé *etc.*), a été confiée par les pouvoirs politiques à cette industrie. Je me suis insurgé – c'était la moindre des choses ! Mais la mobilisation du milieu intello-artistique contre la bêtise chaubiseuse imposée, la télémerdalité, a toujours été nulle. De même, l'extrême-gauche politique a toujours été sur ce sujet d'une indifférence et d'une inaction... radicales. (Ce choix historique – un choix de société – sera un sujet pour les historiens, au XXIIème siècle). Je constate qu'aujourd'hui des écrivains – je veux dire : des gens sérieux - commencent à s'affoler (voir André Schiffrin sur le show business dans l'édition littéraire : un « *désastre culturel* » ; « *l'agonie du livre et du roman contemporain* », dit un éditeur dans le Monde du 23 novembre 2011). C'est un peu tard. Marre d'être tout seul. On constatera bientôt que le pouvoir de l'industrie culturelle entraîne des systèmes de mode (de prévarication, d'immoralité *etc.*) et des esthétiques en effet désastreuses culturellement – donc désastreuses pour l'état de la société, y compris sur le plan politique. Une catastrophe à côté de quoi Attila était un gentil garçon. Nous chanteurs, nous le savons depuis longtemps.

Par ailleurs, le XXème siècle restera dans l'histoire comme l'époque des artistes arrogants, vilipendant le public et prétendant « le bousculer dans son conformisme » (mais sans que jamais le monde des artistes se soit mobilisé contre le chaubise... cette lutte-là étant moins rigolote, on imagine).

Pauvre public ! Il accepte l'insulte. Il marche droit.

Sauf que nous avons moins besoin de langages éclatés que de munitions pour affronter la mort, le chagrin, la tristesse, la solitude. La mise en demeure par les artistes, la leçon constamment faite au public, le rappel à l'ordre, cette plaie de la contemporanéité, faudrait que ça cesse ! Il y a à construire de l'homme et de l'amitié. Tout est à refaire. Tout l'humanisme. Toute la foi.

Et puis, enfin, il y a le chant. Non, l'art n'est pas une des branches de la connaissance, non il n'est même pas là pour aider, comme une béquille ou comme une assistante sociale. Il est juste *ce qui sort*, une vibration, il est un acte des plus humains (les animaux ne chantent pas). Il est la vibration qui à la fois nous lie au monde, nous exprime comme un pleur ou un cri, de joie, de souffrance, un appel à la pitié. Il est enfin l'expression de la vie. Je chante parce que je respire.

Mais le chant ! Célébrer le monde par le chant, ou bien y mourir sa détresse, se rassembler en foules autour du chant pour s'y consoler ensemble ! Voilà bien une des raisons de l'art dont on ne parle jamais et qui restera quand toutes les novations, les rebellions et les décalages seront obsolètes comme de vieilles mobylettes jetées dans la nature...

Je chante comme toujours avec la foi d'un enfant. L'enfant est le père de l'homme, savez-vous.

Jacques Bertin

(1) Ce n'est que par exagération que l'on parle de lyrisme (ou « lyrisme intérieur ») dans la poésie livresque française. Le seul lyrisme, c'est quand ça chante, voyons ! Le mot, chez les critiques littéraires, n'a plus aujourd'hui aucun sens.

(2) Je mesure aujourd'hui combien mes articles de Politis (ou tel article dans Esprit ; ou ce que j'organisais à Avignon *etc.*) sur la culture et les cultureux ont pu me faire détester par les responsables des scènes publiques et ainsi me priver de travail et perturber ma carrière. Mais je ne veux pas jouer les héros ! Ce serait trahir ma tranquillité d'âme d'alors et de toujours et ma morale. On (la vie) me posait une question et je répondais ; et voilà tout. Ma vie n'est pas dans la carrière, ni dans la réussite. Oserai-je : ma vie est dans moi.

La rancœur ? Voyant d'où je viens et ce que je dois à mon éducation, à mon milieu social, à la France des années d'après-guerre, et voyant quelle a été ma destinée, j'aurais mauvaise grâce à la rancœur !

Sur la réussite, j'ai été marqué par l'exemple de mon père. En apprentissage à 13 ans, il devient un tailleur d'habits ayant « pignon sur rue » dans le centre de Rennes. Il se dévoue dans le militantisme social (il construit des maisons). Mais c'est l'époque du vêtement industriel qui commence, donc la fin des tailleurs. Il fonde et anime une coopérative, mais c'est un échec. Il devient représentant de commerce. Vers 45 ans, il se met à gagner sa vie mieux que bien. Au lieu de thésauriser et continuer à grossir son capital, il prend sa retraite à 60 ans.

Donc : avoir une ambition raisonnable, ne pas rechercher l'argent, toujours répondre à la question que pose la vie *aujourd'hui*. Chercher à avoir de quoi vivre décemment et élever ses enfants de même, chercher la modestie qui élève, prendre la parole hautement lorsqu'il faut, accepter les responsabilités qui nous sont apportées par le destin. Oublier les infantilismes que sont : ambition, gloire, argent, pouvoir.

(3) La sacralisation de l'artiste est devenue, à la fin du XXème siècle carrément grotesque. Il a tous les droits, tandis que le public doit baisser la tête – alors que la plupart des artistes que je connais sont plutôt moins cultivés que la plupart des gens que je fréquente... Il est vrai (Jean-Claude Michea pourrait nous l'expliquer) que les artistes sont devenus la piétaille du nouvel ordre social (destruction des anciens fondamentaux, au profit de la nouvelle absence d'humanisme

du capitalisme installé ; il faut reconnaître que, pour faire table rase des anciennes valeurs, ils se dépensent beaucoup...