

PARTIR, PEUT-ÊTRE

Petit essai sur l'imaginaire
dans la chanson de Jacques BERTIN

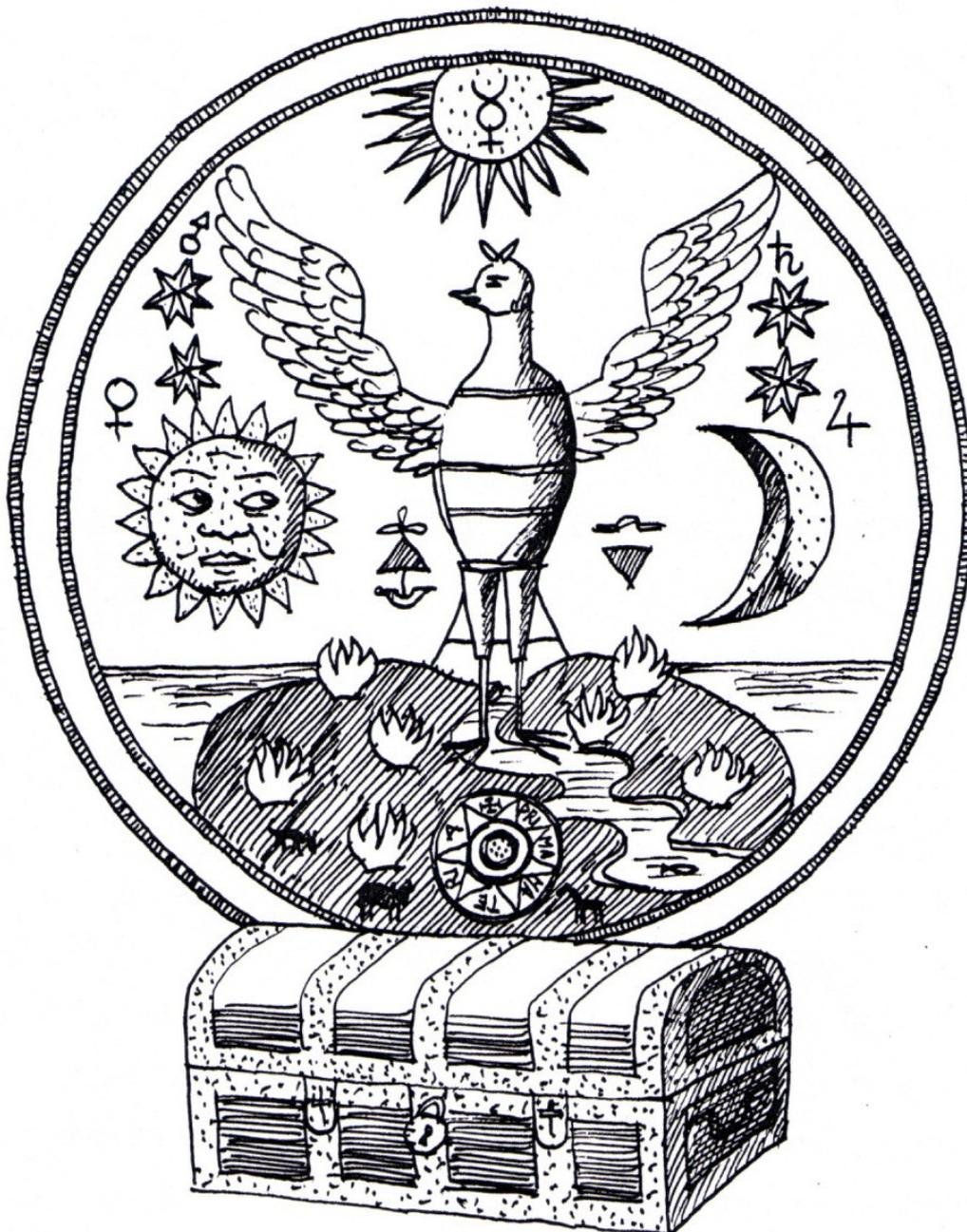


TABLE DES MATIÈRES

Avant propos	3
Introduction	4
I. Un imaginaire dynamique	7
II. Une dynamique des éléments	
1. La rivière sans retour ou l'énergie mélancolique	9
2. Le feu dans tous ses états	13
3. La terre : rêveries de la volonté, rêveries du repos	16
4. L'air : le rêve d'envol	19
5. Un rêve de mouvement	21
III. Une dynamique de l'espace	
1. Directions et points cardinaux	23
2. Véhicules	25
3. Ponts et chaussées	27
4. Lieux ouverts, lieux fermés, lieux élevés. Espaces à conquérir	29
5. Un rêve de passage	31
IV. Petit bestiaire	33
V. La transparence et l'obstacle	35
VI. Les métamorphoses de la femme	38
VII. Une lecture : les lèvres bleues	41
Conclusion	47
Annexe I : Deux ou trois mots sur la chanson	51
Annexe II : A propos de l'album « La jeune fille blonde »	54
Annexe III : Sur un tableau de Michèle Coutier Della Sega, en couverture de « Plain-chant, pleine page »	55

AVANT PROPOS

Entre ici, Jacques Bertin !

D'après André MALRAUX

Je ne dirai pas que Jacques BERTIN, à l'instar des plus grands comme BRASSENS, LECLERC, FERRÉ et BREL, a hissé la chanson au rang d'un art supérieur, un Art *à part entière*. Qu'il lui a donné ses lettres de noblesse et que, plus qu'à de la simple chanson, nous avons affaire à de la *véritable poésie*. Que la musique d'ailleurs n'est pas le point fort de Jacques BERTIN et que le ton de sa chanson est souvent trop élégiaque. Et que ceci, et que cela. Mais que les textes sont d'une grande beauté, que la voix est superbe et l'homme sympathique, etc.

Que nous regrettons toutefois l'hermétisme et la démarche souvent trop personnelle de l'auteur, qui rebutent le grand public, cet animal à dompter, et qui ne permettent pas à cette œuvre talentueuse mais trop confidentielle d'accéder au succès qu'elle mérite, etc.

Je ne le dirai pas comme cela : d'autres s'en sont déjà chargés.

INTRODUCTION

To die... To sleep, to sleep !

May be to dream

SHAKESPEARE Hamlet

Sans la puissance libératrice du rêve et de l'imaginaire, il n'y aurait ni artistes, ni philosophes, ni penseurs, ni ouvriers, ni chercheurs, ni scientifiques, ni artisans.

Sans l'imagination, pas d'utopies. Pas de découvertes. Sans le rêve, le Monde serait à prendre tel qu'il est : sec et brutal.

Pas de rêve : pas de pensée, sinon celle obsédante et immédiate de la survie. Le Monde deviendrait un camp immense ou un goulag, aux lois absurdes et incompréhensibles, où des troupeaux humains seraient commandés par des brutes bornées et cyniques, dépourvues de toute imagination. L'ordre animal de la bête humaine y règnerait en seigneur tout puissant. Un monde massif, monolithique et quadrillé s'étalerait sous nos yeux ; rectiligne, opaque et glacé, parfaitement ancré sur des dogmes inébranlables. Le doute, l'ambivalence, les chemins des écoliers, les subtilités, la dialectique, y seraient prohibés comme des ennemis naturels de l'Ordre. Le travail sans la pensée serait le dogme. On nous livrerait, tout prêts, d'étranges paradoxes auxquels il faudrait souscrire sans faille : *le travail rend libre, le travail est affaire d'honneur, de gloire de vaillance et d'héroïsme, il faut travailler toujours plus*, aboieraient nos maîtres ; *le rêve et la pensée sont les ennemis de l'obéissance*.

Le monde sans le rêve serait invivable pour le plus grand nombre et – pour tout dire – inenvisageable.

C'est à Gaston BACHELARD que revient d'abord le mérite d'avoir restitué la rêverie et l'imaginaire des éléments à la place qui leur revient : au sommet de la réflexion humaine, où ils se confondent avec l'intelligence des choses et des êtres.

Le rêve fait l'Homme. Le réel froid le minéralise, le glace et le brise. C'est par des rêves patients, tenaces et parfois fous que l'Homme a tenté de construire son humanité. *L'homme est une création du désir et non pas du besoin. C'est L'homo vagatus*, l'homme vagant, le rêveur inlassable, celui qui va ça et là, comme à son gré, dans son esprit, et s'invente des outils, des cathédrales, des voyages fabuleux, des mythes, des contrées à explorer, des Révolutions. Le rêve ouvre les espaces. L'homme est ce *vagabond des étoiles*, comme dans le roman de Jack LONDON : par la puissance du rêve, le prisonnier se libère de ses chaînes et fait tomber les murs ; il voyage dans des pays et des époques inconnues. Superbe métaphore de la liberté, de la création artistique et de la destinée humaine. L'homme qui rêve se dompte difficilement. Les pouvoirs ont du mal à le domestiquer, à l'enfermer, et finissent, souvent, par s'en désintéresser. S'il ne rêve plus, en revanche, il est dans l'instant condamné à l'obéissance bornée, à la servitude volontaire, ou à la mort.

Le rêve, y compris dans les mythologies les plus anciennes, n'est donc pas uniquement une tentative d'éclairer un Monde obscur. Il est une construction et une dynamique. On rêvera d'ailleurs son passé, tout comme son avenir. D'avoir accueilli cette *superbe puissance*,

ennemie de la raison, l'Homme le paiera d'une constante inquiétude : on n'échappe pas si facilement à l'intranquillité.

La méthode utilisée dans cet opuscule est peu orthodoxe : opus incertum. C'est la démarche du promeneur, non de l'alpiniste ou de l'athlète marathonnier, partis décrocher la victoire sur le SENS.

Les remarques sur les éléments et les matières s'inspirent d'abord des travaux de Gaston BACHELARD ⁽¹⁾ ; l'examen des thèmes et de leurs motifs, trouve largement son origine dans les ouvrages de Gilbert DURAND ⁽²⁾ et de Jean-Pierre RICHARD ⁽³⁾. Découvrir une logique cachée et voir comment rêve la raison est en quelque sorte ce qui nous a guidés. Mais la critique thématique ne doit pas confondre thèmes et motifs. Les thèmes ⁽⁴⁾ sont des notions générales, souvent dynamiques (passage, clôture, mouvement...) et les motifs sont les expressions concrètes qui en permettent la déclinaison poétique (la route, le mur, le fleuve...). Les motifs sont des façons différentes de chanter le même thème.

Aucune tentative ne sera entreprise ici pour aller de l'œuvre à l'homme. Laissons donc l'homme tranquille. L'œuvre, en revanche, subira souvent un laborieux dépeçage. A condition cependant que s'établisse, dans la relation critique, une sympathie. Parler de ce que l'on n'aime pas condamne au silence. Notre démarche restera peut-être vaine : elle n'enlèvera rien cependant à la valeur de l'œuvre.

On trouvera beaucoup d'insuffisances dans ce court travail qui ne prétend à rien : un travail d'amateur, si on veut bien accorder à ce terme son sens originel.

Mais la bonne volonté seule ne fait jamais un ouvrage, et il a bien fallu aussi se méfier d'intuitions trop commodes. Ainsi, le mouvement, qui semble diriger l'imaginaire bertinien contient-il, comme toujours dans le cas d'une rêverie libre mais intransigeante, de fortes ambivalences. Lorsque les tensions m'ont semblé contradictoires, j'ai essayé d'en saisir le fonctionnement, mais une œuvre qui se respecte ne se réduit pas si aisément.

Je crois cependant, sur le fond, en tentant de trouver une cohérence dans cet imaginaire, ne pas m'être trop égaré.

On est donc convié ici à une sorte de promenade, avec parfois, ses fourvoiements et ses impasses. *À saut et à gambades*, comme disait MONTAIGNE, on frôlera, de temps à autre, le sujet.

Certains aspects seront peu examinés en tant que tels, ne faisant pas réellement l'objet de cette petite étude qui porte d'abord sur les rêveries autour des éléments et du mouvement : il faut laisser des perspectives.

Nous dirons deux mots en annexe sur la chanson, qui reste un domaine extrêmement difficile à aborder, et exige des compétences multiples que nous n'avons pas ; et d'ailleurs : qui trop embrasse, mal étreint. Quoi qu'il en soit, et même dans ses seuls textes ⁽⁵⁾, le chant et la chanson, très présents chez BERTIN, se retrouvent comme mis en abîme par le poète-chanteur : une chanson qui parle beaucoup d'elle-même ; et le poète pourrait citer avec moi MONTAIGNE : *si le monde se plaint que je parle trop de moi, je me plains de quoi il ne pense seulement pas à soi*.

NB. : La lecture des nombreuses notes n'est réservée qu'aux promeneurs les plus téméraires.

C'est pour cette raison qu'elles sont renvoyées en fin de chapitre.

Notes :

- (1) : L'air et les Songes, L'eau et les rêves, La terre et les rêveries de la volonté, La terre et les rêveries du repos, Psychanalyse du feu (José CORTI)
- (2) : Les structures anthropologiques de l'imaginaire (DUNOD)
- (3) : Poésie et profondeur (SEUIL)
- (4) : DURAND préfère parler de *schèmes*
- (5) : Toutes les citations de chansons et de textes sont tirées de l'œuvre de BERTIN Plain-chant, pleine page (Arléa Velen 1992)

I. UN IMAGINAIRE DYNAMIQUE

*Le monde est beau avant d'être vrai. Le monde est admiré avant d'être vérifié [...]
Les grands poètes suivent, d'instinct, les inspirations primitives*

BACHELARD, L'Air et Les Songes

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

Dans ce monde ouvert à toutes les possibilités, celui d'une âme qui hait plus que tout l'enfermement, rien n'aliène plus que l'obstacle, qui induit la perte brutale du mouvement et du dynamisme. En même temps, de très fréquentes ambivalences, comme dans les légendes africaines sur l'arbre, qui permet de construire maison et pirogue : il enracine dans un lieu sédentaire mais autorise aussi l'aventure. Sans en être sans doute pleinement consciente, la chanson de BERTIN renoue ainsi avec les grands mythes, les archétypes et les rêveries poétiques universelles.

Malicieusement dit : J'affrète *pour appareiller*
Ma pirogue sur l'oreiller
(Ma vie, mon œuvre)

Les images christiques et messianiques, discrètes et parfois volontairement rejetées, apparaissent cependant à travers le motif de la croix, de la blessure sacrificielle, de l'écartèlement : une sorte de Passion euphémisée. L'artiste n'est pas un saint et ne cherche pas à le devenir : mais il en porte à certains moments les stigmates. Il tient à rester cependant présent et terrien. Voilà pour l'*engagement* : demeurer près des hommes.

Car le monde injuste et violent, et l'ordre qui y règne, contraignent et brisent les dynamismes. L'artiste se veut parfois porteur de flambeau et de lampe : il doit en toute occasion rester proche, mais digne, car la tâche est, au fond, éminemment sérieuse.

Peu de légèreté dans une 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.

En effet, la poésie chantée de Jacques BERTIN est toute entière habitée par un imaginaire personnel et cohérent, caractérisé par son dynamisme. Le corps géant de la Terre est sans cesse parcouru de mouvements : trains, routes, chemins, sources, ruisseaux, rivières et fleuves. Le flux énorme et incessant de liquides et d'humeurs quasi physiologiques, qui en constituent comme l'irrigation permanente, donnent vie et unité à cette géographie et assurent une circulation vitale quasi ininterrompue.

Chez le poète chanteur, mots, paroles et chants sont d'abord matériels. Il y a dans cette poésie des éléments, un sensualisme où, dans l'ordre, mots, paroles et chants appartiennent à l'univers des choses et des matières. Ils sont les échos et la concrétion des bruits de la Terre et des Hommes ⁽¹⁾, palpables, réels, physiques : mots-cailloux, mots-armes, chant-fleuve. On expliquera ainsi l'absence de métaphysique, d'idées pures et supérieures : pas de

transcendance dans un univers poétique tenté par le matérialisme. Car, si Dieu est nommé parfois, il reste le grand absent, inaccessible ou introuvé. Mais tout le reste, bel et bien doué d'une existence formelle, existe, pétri de matières et d'énergies : l'Univers, la Nature, l'Homme, le Verbe, les Sentiments... Et c'est cette appréhension au départ sensible, puis reflexive et intuitive des choses qui confère au chant à la fois raison et joie : joie de ressentir jusque dans sa chair le mouvement perpétuel du monde auquel on participe et dont on témoigne à travers la volupté et la liberté de chanter. Le chant : expansion par le corps et la voix, prolongement ou sublimation de l'instinct vital.

Prendre la parole se fait alors au sens propre : les mots sont attrapés au vol ou ramassés au sol. Comme s'il suffisait de regarder attentivement le monde pour en rendre compte : ouvrir les yeux, tendre l'oreille, imaginer une unité profonde, puis dire. Respirer le Monde, c'est l'exprimer. Le mécanisme de la création est, certes, beaucoup plus intime et complexe, puisqu'il faut aussi – et peut-être même avant – voir le Monde intérieurement.

Le poète chanteur devient 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. Le poète est découvreur, inventeur de trésors de sons et de sens enfouis ; sourcier, glaneur de mots ; passeur de paroles qui en sont l'agrégat et transmetteur de chants qui constituent la forme matériellement la plus accomplie et la plus élevée de la voix humaine.

Le poète n'est jamais ici un guide, un phare, celui qui voit plus loin ou qui sait ce que les hommes ignorent. Ni voyant, ni déchiffreur, il reste celui qui regarde, écoute et chante, c'est à dire qui donne une forme matérielle et hyperesthésique au verbe existant ; non sans mélancolie : la parole ne permet pas toujours d'infléchir le réel.

Pas d'engagement en tant que tel donc, mais une sensibilité particulière aux voix qui bruissent et murmurent continuellement de toutes parts : confuses paroles, pauvres mots délaissés *implorant simplement qu'on les prenne / et qu'on les porte de main en main / et surtout qu'on n'oublie pas* ⁽²⁾ : il y a en effet chez BERTIN une sorte de rapport compassionnel aux mots qui ne sont pas encore dits. Dans cet état, ils sont comme inertes, n'attendant que le souffle de la parole pour leur donner énergie ou leur accorder une nouvelle existence. Mais aussi : Terre paisible et féminine ; paysages charnels où se dessinent souvent le visage et le corps de la femme aimée et où l'on trouve évidemment refuge et réconfort. Terre vive pourtant, agitée de soubresauts secrets, de combats, de flux permanents. Par une espèce d'homophonie, le sang qui y circule devient le chant d'un Monde qui palpité ... Désir de totalité enfin, recherche d'une vérité perdue entre le Monde et les Hommes, et retrouvée par et dans le chant qui en est la matérialisation. Circulation vitale perpétuelle dont l'eau est la substance et le Fleuve, dans son déplacement horizontal et continu, la métaphore obsédante.

II. UNE DYNAMIQUE DES ÉLÉMENTS

1. LA RIVIÈRE SANS RETOUR 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 poésie 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 héraclitéen, 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.

* * *

Dans toute la tradition poétique, l'écoulement de l'eau est lié à celui du Temps, pour lequel on utilise les mêmes termes. BERTIN ne déroge pas, tant il est vrai que le poète réécrit toujours à sa manière toute la poésie déjà écrite avant lui. Qu'il se réapproprie de façon originale les mots, les images et les symboles de tout ce qui a déjà été dit, et participe ainsi à la grande célébration du Monde et des sentiments universels que constitue toute poésie.

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 chez BERTIN que géographiques :

*Toute ma 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 ⁽³⁾*

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 le rêve fabuleux du marin et l'illusion. 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 :

*Voici le port ce soir voici l'île
Voici la rade le silence voici l'exil ⁽⁴⁾*

Avant pourtant, de se diluer, le fleuve invite à des détours, à des pauses :

*Je voudrais retenir qui j'aime
Il est trop tard
Les biefs sont fermés ⁽⁵⁾*

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* ⁽⁶⁾

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 :

*Odeur du soir l'eau dérivante
Entre ses jambes l'amour fuit* ⁽⁷⁾

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* ⁽⁸⁾

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'au genoux pourtant
Avançant contre le courant
Tandis qu'on criait de la rive
Prends garde le sable est mouvant
Toute foi est une dérive* ⁽⁹⁾

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* ⁽¹⁰⁾

Pourtant, le fleuve, Styx (fleuve des serments irrévocables), ou Lethée (Fleuve de l'oubli), 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 :

*Tu étais faite aussi pour témoigner
De l'autre rive* ⁽¹¹⁾

Parfois, l'eau se mélange à la terre et la parole s'embourbe. Elle perd alors toutes ses propriétés dynamiques. Elle englue 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* ⁽¹²⁾

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* ⁽¹³⁾

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

*Il est comme le vent dans les marais
Qui va crever* ⁽¹⁴⁾

A cet égard, toute plongée imprudente peut-être suicidaire : quand on s’y baigne, on s’y noie.

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 citées ⁽¹⁵⁾

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

Vous garderez mon souvenir

Comme un reste de neige aux branches ⁽¹⁶⁾

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 ⁽¹⁷⁾

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 ⁽¹⁸⁾

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 ⁽¹⁹⁾

Parfois une parole comme une goutte d’or

Tombe du sommeil ⁽²⁰⁾

* * *

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 irrépressible, un cortège : les Amours, les Luttés, 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 ⁽²¹⁾.

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 ⁽²²⁾.

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 : un lendemain, un devenir, une espérance.

Plus alors qu’un simple matérialisme chez BERTIN : un vitalisme où dans la matière rien ne reste inerte ou mécanique, mais où tout devient, même dans la mélancolie, jouissance et élan vital.

Se dessine alors une philosophie à la fois du chant et de l’homme. Chanter possède une valeur ontologique : s’y révèle, s’y déploie et s’y désigne l’être – au – monde. Le chant est le liant universel qui fait exister au milieu des autres hommes, et en tant que tel : un désir d’être.

Mais chanter a une autre caractéristique : il permet de contenir, de concentrer l’énergie cinétique, puis d’exprimer pendant une fraction d’infini le flux des choses et des êtres. Il est du temps suspendu, un présent éternel.

En résumé, la chanson de Jacques BERTIN, ce serait tout cela : du Temps en suspens et de l’Espace en mouvement continu, notions majeures concentrées autour du thème dominant de la FLUENCE et de ses nombreux motifs dynamiques ; une philosophie vitaliste ;

une expression lyrique ramassée autour d'une rêverie extrêmement cohérente et personnelle. Un engagement physique lié à la performance du chant et à sa matérialité vocale ; un *fond* et une *forme* qui s'accordent pour faire sens... Le lieu même – finalement – d'une utopie où tout est désir, rêve, élan vital, condensé dans un objet artistique unique (la chanson) et dans la totalité homogène de ce qui fait une œuvre. Cela porte un nom : l'Art.

NOTES :

- (1) : L'oreille entend mieux que l'œil ne voit
- (2) : *Roman*
- (3) : *Permanence du fleuve*
- (4) : *Rappelle-toi le temps*
- (5) : *Les biefs*
- (6) : *les Noyés*
- (7) : *Je connais des filles superbes*
- (8) : *Je suis ce train de choux-fleurs*
- (9) : *les Noyés*
- (10) : *Trois bouquets de fleurs*
- (11) : *Morte pour des idées*
- (12) : *Si je dis*
- (13) : *J'ai peu de choses à dire*
- (14) : *Je suis celui qui court* (Dans les traditions du nord de l'Europe, l'enfer est représenté par un marais)
- (15) : *Ne parlez pas*
- (16) : *Vous garderez*
- (17) : *Un voyage*
- (18) : *Je ne donne que l'amitié*
- (19) : *Matin*
- (20) : *Ce que je dis*
- (21) : Cette descente du fleuve n'est pas sans rappeler bien sûr RIMBAUD et le *Bateau ivre* que Jacques BERTIN convoque ironiquement dans une sorte de parodie baroque, proche également en cela de l'APOLLINAIRE de la *chanson du Mal Aimé*. C'est le long poème chanté intitulé par dérision *Ma vie, mon œuvre*.
- (22) : Profusion en effet des labiales et des spirantes pour dire l'eau :
Les grands poètes sont comme des fleuves silencieux
Calme chacun d'entre eux son chant s'allonge dans la plaine
Emplit son lit sans heurt chaque bras couche chaque fleur
Les dentales et les occlusives, ou les gutturales sont davantage utilisées pour dire la Terre (ou la dureté) :
Un arrêt du cœur en rase campagne
Une gare enfouie au creux des côteaux

2. LE FEU DANS TOUS SES ÉTATS

De l'étincelle à l'étoile

*Je suis le veilleur du Pont-au-Change
Ne veillant pas seulement cette nuit sur Paris, [...]
Mais sur le monde entier qui nous environne et nous presse.*
ROBERT DESNOS

Dans un imaginaire aussi essentiellement dirigé par la fluence, une importance moindre sera accordée aux éléments autres que l'eau.

Le feu, peu dynamique, se manifeste cependant dans une sorte de jeu amplifiant qui part d'une étincelle pour aller à l'étoile. Comme la source, en prenant peu à peu de la force, devient fleuve pour se perdre dans la mer, le feu devient aérien pour se fixer dans les hauteurs du ciel.

Chaque étape de l'existence ignée va posséder ses propres caractéristiques imaginatives. Pourtant, le feu bertinien ne brûle quasiment jamais – ou très métaphoriquement – sauf quand il est soleil ; il cuit peu ; son alchimie alimentaire est secrète et se réalise dans des feux clos, soustraits aux regards : des fours qui appartiennent, comme dans les anciens temps, au domaine intime des femmes. Sa vertu essentielle est d'éclairer, jeter une lumière sur le monde.

Au départ de tout, il y a l'étincelle, goutte de feu, germe qui diffuse et fait exploser dans l'instant sa lumière intense et minuscule. L'étincelle microscopique est liée à la petite enfance, ou à la création poétique, notamment dans son association avec le verre ou le bocal. Un feu en puissance...

Vient ensuite l'allumette, feu timide, fragile, incertain ; feu qui risque à tout moment la stérilité et qu'il faut donc protéger, car ce n'est qu'un début, comme une parole chuchotée qui va s'amplifier :

*Dites-le mais tout bas mais douloureusement
Comme une allumette qu'on protège du vent⁽¹⁾*

Le feu et la *flamme* métaphorisent aussi bien la création que la révolte qui restent deux notions contiguës chez Bertin. C'est *une flamme rouge dans la main / Quelque part sur une barricade*⁽²⁾, ou encore l'urgence de l'engagement poétique :

*J'écris à cause du feu dans ma tête et de la mort qu'il faut nier⁽³⁾
Poète est-ce ton rôle de témoigner pour le feu qui naît ?⁽⁴⁾*

Il représente donc un bien à défendre, à protéger, comme une sainte colère ou une haine purificatrice. Ce feu ne doit pas s'éteindre, car il est conscience ; et le présent utilisé signifie d'abord une présence :

*C'est toujours le temps de dresser des barricades de paroles
C'est toujours aujourd'hui qu'il faut défendre ce brasier là⁽⁵⁾*

Entre feu sacré et flamme de la résistance, il faut se faire porteur de flambeau : des témoins, des relais pour cet élément majeur qui semble précéder toute existence.

La lampe constitue la variante de ce feu qui ne brûle pas, ou un de ses avatars : elle symbolise l'attention aiguë de la vigie qui surveille le monde, la veilleuse, la fidélité et le devoir à accomplir, associée au régime nocturne des images, et donc à la solitude :

*Nous sommes peu nombreux à veiller
Nous tenons la lampe allumée
Nous repoussons de toutes nos forces le sommeil*

Et la lampe nous fait les yeux brillants⁽⁶⁾

Elle possède aussi une valeur domestique, liée également à la fidélité et à une patience qui ne s'éteint jamais. Malgré sa faiblesse apparente, c'est un feu opiniâtre et sûr :

Femme posée comme une lampe à huile dans le silence⁽⁷⁾

La lumière, presque hugolienne, figure le débouché et l'espoir :⁽³⁾ elle éclaire dans l'opacité, l'épaisseur du réel et l'inextricable fouillis des choses :

Il faut prendre la mort au licol et l'amener boire

Ensemble, dans une aurore lumineuse des gouttes de rosée⁽⁸⁾

Une fois de plus, la création poétique est invoquée :

La nuit je ne sais rien de moi j'invente des lumières⁽⁹⁾

Il convient d'ajouter l'or, non la substance, mais son éclat qui l'apparente à la lumière : *la lune d'or vient briller*.⁽¹⁰⁾

Le soleil, dominant, puissant, vigoureux, constitue la lumière superlative. Il peut quelquefois se multiplier dans une sorte d'étonnant choc cosmique et titanesque : l'amour du poète provoque ici une apocalypse bienheureuse qui bouleverse l'ordre naturel du cosmos :

Le vent s'en va ; pour mon amour les soleils vont se battre.⁽¹¹⁾

Puissance tutélaire et vigilante, comme dans tous les mythes anciens, il occupe sans doute la place d'un dieu dans un univers animiste. On s'adresse à lui et le ton devient hymnique :

Soleils et vous mes espérances

Merci pour ce cortège lent

Du plus lointain de mon enfance

Qui m'emmène vers l'océan⁽¹²⁾

Toujours vivant, il peut être agressif, dangereux, même mortel, dans son énergie animale et sa sauvagerie première (*Les ruades du soleil lui ont fait éclater le ventre*). Sa clarté alors devient insoutenable et il brûle les yeux. Ambivalent, il dévore qui s'en approche, comme dans le fleuve on se noie :

Je ne ramène pas de mots de cette virée dans la tristesse aveuglante

Qui est la plus proche du soleil⁽¹³⁾

Parfois, comme un regard sévère ou un sur-moi exigeant posé sur les hommes, le soleil représente cette force qu'il faut savoir écouter. Soleil prophétique, déchiffreur des vérités profondes du monde. Ce n'est pas la *bouche d'ombre* hugolienne, c'est la *voix de clarté* :

Et le soleil, il vous hurle dans les oreilles des mots que vous n'entendez pas⁽¹⁴⁾

Enfin, dans une apothéose, et comme dans les mythes religieux ou les légendes latines sur les métamorphoses stellaires, l'étoile rapproche d'une sorte d'absolu. Stade ultime du feu, lumière conjuguée à l'air, les étoiles éternelles sont cependant posées bien loin et bien haut : la hauteur n'attire guère et l'élan est rarement vertical. Y-a-t-il vraiment désir de les atteindre ? Ce sont les *étoiles de la Révolution*, ou encore un objectif que seules les filles, plus perspicaces et plus aériennes, parviennent à approcher, presque naturellement :

Des filles avec la nappe phréatique à fleur de peau

Qui vous précèdent toujours d'un coup de pédale vers l'étoile.⁽¹⁶⁾

Le feu, cet élément ultra vivant comme disait BACHELARD qui rappelle aussi ses nombreuses et évidentes caractéristiques sexuelles, n'est pas vraiment dynamique dans les chansons de BERTIN. C'est plus un symbole protéiforme : un fanal, un phare dans la nuit, un repère, une présence a-chronique dans le régime nocturne des images, un compagnon de solitude. Un être supérieur et redoutable quand il devient soleil, porteur de secrets et de grandes vérités inaccessibles aux hommes. Habité par une sagesse qui vient du fond des âges, où le temps humain n'existait pas encore. Volonté supérieure, c'est sans doute pour cela qu'il se soustrait si impérieusement à l'impératif du mouvement continu.⁽¹⁷⁾

Notes :

- (1) : Je ne donne que l'amitié
- (2) : Permanence du fleuve
- (3) : Ambassade du Chili
- (4) : À Besançon
- (5) : Roman
- (6) : Carnet
- (7) : Paroisse
- (8) : Dure à passer
- (9) : Que mes chansons restent
- (10) : Oh c'est une chance
- (11) : À la pointe nue de l'averse
- (12) : Les noyés
- (13) : À Julos
- (14) : Gens de Chalennes
- (15) : J'ai peu de choses à dire
- (16) : Des filles qui pètent la santé
- (17) : Remarque : *Des mains*

Qui creusent des sillons dans la vie sans ombre (Des mains)

Pour qu'il y ait ombre, il faut de la lumière. Creuser des sillons, c'est faire des sillons de lumière. La lumière est donc une trace.

3. LA TERRE

Les rêveries de la volonté et les rêveries du repos

L'être intérieur a tous les mouvements
HENRI MICHAUX

La terre, élément complexe et notoirement protéiforme, engage le rêveur à adopter à son égard deux attitudes différentes. Comme l'a montré BACHELARD, aux deux extrémités de cette matière dialectique, il y a le dur et le mou. On connaît ensuite la distinction opérée : la terre résiste et provoque une volonté d'agir. Mais, ambivalente comme dans tout imaginaire cohérent, elle invite aussi au repos.

Nous retrouvons chez BERTIN ces deux mouvements complémentaires : fouiller l'intimité, vaincre la dureté du matériau pour s'y inscrire et laisser des traces ; ou s'y réfugier, s'y fondre, s'y couler.

Le motif le plus solide et le plus opaque de cette thématique est le mur monolithique, sur lequel se fracassent nos espérances et se brisent nos envols. Sans doute, plus que simple clôture concrète, le mur figure surtout le réel, derrière lequel n'existe rien d'autre que l'absence, et contre lequel on *se rogne les ailes*⁽¹⁾. Et c'est toujours le dos au mur, lorsqu'on a dû reculer ou que l'ennemi s'avère trop puissant, qu'il reste à se défendre, car le mur signale clairement la fermeture redoutée d'un imaginaire qu'il encadre et contraint à la fois :

*Je me bats quelquefois le dos au mur avec le bonheur fou que je protège
sous ma veste*⁽²⁾.

Ce réel compact et inébranlable va pourtant provoquer la volonté onirique de le creuser et de le briser. Mais le régime des attitudes envisagées est double, autour du motif des armes tranchantes et contondantes qui peuvent être utilisées pour soi ou contre soi. BACHELARD a rappelé la force incisive et quasi libidinale de l'instinct confronté à ce qui oppose une résistance matérielle aux tentatives de maîtrise et au désir. La matière appelle l'outil qui la transformera, ou l'arme qui la combattra. C'est aussi un rêve d'élaguement :

*Tailler à la serpe dans l'accessoire distinguer
La parole et le bavardage épargner ce qui peut l'être*⁽³⁾

Le chant peut occuper cette fonction d'une arme ou d'un outil. Par exemple, dans un espoir orphique de jeunesse, la tentation de vouloir plier le réel par la grâce du chant :

Je suis la lame des cantiques dans les pierres et les bêtes s'agenouillent⁽⁴⁾

Pour féconder le réel à défaut de l'abattre toujours, il faut enfin :

*Des mains qui creusent des sillons
Dans la vie sans ombre*⁽⁵⁾

Mais le régime peut se faire passif, et l'on devient victime du réel :

Laisse creuser longtemps dans toi la lame du destin⁽⁶⁾
Le jour qui vient t'a poignardé tu es livide⁽⁷⁾

et, dans une image toute christique :

*et vous voilà, écartelés, ouvrant les bras
une chanson plantée dans les épaules*⁽⁸⁾

La dureté de la substance engage un combat sans merci dont on sort quelquefois vaincu. Mais les mots restent des armes efficaces, de petits outils pas si mal adaptés à ce type de lutte : des balles, des projectiles. Ils sont parfois comparés à la grêle :

les mots me serrent de près comme la grêle⁽⁹⁾

Il convient donc de les prendre au sérieux, de les ramasser, de les transmettre. La parole pourrait lors devenir un socle stable sur lequel on peut construire :

Si je savais les mots nouveaux si je savais le socle des paroles souveraines⁽¹⁰⁾

Les mots constituent également des vecteurs de colère. Un monde de matière qui résiste appelle la réaction salutaire. Il faut constamment se battre. Comme le disait HENRI MICHAUX, *celui qui ne connaît pas la colère ne sait rien. Il ne connaît pas l'immédiat*. Il faut donc briser. Au présent toujours, le poète se fait guerrier :

Je pénètre dans ce parc interdit. Je brise tout.⁽¹¹⁾

Le voilà brutal et passionné n'écouter plus

Personne. Ses mots sont comme des coups de hache

Dans une porte impossible à briser⁽¹²⁾.

La dureté, cependant impose une énigme : celle de la densité matérielle et compacte de sa substance. L'imaginaire, qui supporte mal l'obstacle et la contrainte, peut alors rêver à des pénétrations plus douces. Après la force, parfois inopérante, voici les ruses de la séduction : le biais. Vers la femme, souvent imprenable et lointaine, forteresse ou château (*Tu cherches dans ton sac une ou l'autre foutaise / Pour calmer la fournaise allumée sous ton mur*), qui provoque ainsi le désir d'entaille. La matière impose son outil et sa forme finale. La ronde-bosse désirée appelle les morsures du ciseau ou de la pointe. Dans l'imaginaire, la femme appelle la possession.

Les matières dures et les pierres se rattachent donc au thème de l'immobilisme stérilisant car, là où il y a lourdeur, pesanteur, il y a inertie, et l'envol espéré est impossible :

Ils se sont arrêtés sur la pierre⁽¹⁴⁾

Et toute chose a l'élan mort des pierres⁽¹⁵⁾

La matière porte toutefois en elle son parfait contraire et va donc entraîner des réactions exactement opposées. De guerre lasse peut-être, la terre devient protectrice et maternelle. On s'y couche voluptueusement, on s'y abandonne comme dans un grand sein, car l'imaginaire aime le tiède, l'intime, le souple et le meuble :

Quand tu viens dans la terre humide et chaude ta tendresse⁽¹⁶⁾

ou

Les gens d'ici vivent dans l'aile d'un oiseau

Où ils sont bien au chaud dans la tendresse de la terre⁽¹⁷⁾.

Pourtant, dans un monde onirique où rien n'est stable longtemps, un triple danger menace encore : la pétrification générale de tout ce qui se meut ; la pulvérisation des choses ou l'enlèvement mortifère du rêveur.

C'est ce que BACHELARD nomme le complexe de Méduse : le cauchemar terrifiant que tout se fige. La glace, agressive, incisive et redoutable, pétrifie et cristallise dans l'instant tout mouvement :

Pris dans cette solitude comme dans les glaces on s'arrête

On étouffe, on ne peut plus ni avancer ni reculer on crève⁽¹⁸⁾

L'univers entre en catalepsie et la rêverie s'arrête. La pétrification est une punition divine semblable à ce que rapporte Ovide dans ses Métamorphoses.

Les femmes, qui habitent toutes les substances du monde, et sont donc elles-même protéiformes, prennent aussi le visage du gel qui certes fige, mais éloigne et rend inaccessible :

On voyait des visages de femmes glacées et pensives⁽¹⁹⁾

Tu exhibes ta poitrine provocante et glacée

Dans mon souvenir et belle comme un marbre⁽²⁰⁾

Avec la pulvérisation, la matière devient trop volatile et incertaine, s'apparente au sable et au limon. Elle se dérobe :

Et quand il n'y a rien à mordre on mort les ruines et les plâtres

*Et on crie au dedans pour un paysage immobile de mains qui s'en vont
Ô froideur au-delà des pluies regard posé sur toute choses
Ô le chagrin très froid qui ne s'appelle pas chagrin.*⁽²¹⁾

Et c'est alors, une dispersion, un retour à l'élément primordial, à la poussière :

*J'entends le souffle du chevelu cheval
Il me dit qu'il faut me réconcilier une bonne fois avec la terre
Et me préparer à disperser ma conscience dans la terre
Réconcilié avec la terre
Et sa respiration qui est le chant*⁽²²⁾

Enfin, l'engluement. La paralysie dans la pâte des sables mouvants. Le mouvement se fait pénible ; les mots eux-mêmes et l'agitation conduite par la volonté deviennent vains. Risque d'enfoncement, de perte soi, d'avalement. Hantise ancestrale de la dévoration par le grand corps monstrueux, ogresque, de la terre. Lente, inexorable descente aux Enfers et les profondeurs sont redoutées : cet inconnu des sous-sols du monde n'est jamais recherché. L'enlèvement est mortel, sans rémission aucune :

– Prends garde ! Le sable est mouvant⁽²³⁾

Le dynamisme du rêve s'arrête.

Notes :

(1) : Je suis ce train de choux-fleurs

(2) : Ambassade du Chili

(3) : Menace

(4) : Je suis ce train de choux-fleurs

(5) : Des mains

(6) : La longue attente

(7) : Dure à passer

(8) : Domaine de joie

(9) : Parle-moi de ton enfance

(10) : Si je savais les mots nouveaux

(11) : J'ai peu de choses à dire

(12) : *Décembre 75*. On pourrait paraphraser BACHELARD, à propos du tonnelier, du travail du bois et de l'honneur professionnel de cet artisan qui a *la grande, la lointaine, l'insondable responsabilité du vin* : cet engagement n'est pas un simple serment, il est profond, il est inscrit dans la matière, il est solidaire de la morale du mot. *Jusque-là vont les rêves de l'ouvrier*.

(13) : La draguée haute

(14) : Ils savaient

(15) : Je sonne chez vous les mains vides

(16) : Je suis celui qui court

(17) : Gens de Chalennes

(18) : Ballade de la visite au bout du monde (Tel que DANTE le conçoit, le royaume de Lucifer est un enfer de glace)

(19) : Un voyage

(20) : Où tu es tu es bien

(21) : Bateau démanté

(22) : À Julos

(23) : Les Noyés

4. L'AIR, UN RÊVE D'ENVOL

Le vrai poème est un fruit de nature. C'est ce qui est senti par l'oreille, dès qu'on l'entend, et encore mieux par la gorge et le souffle, et même par le corps tout entier [...]. C'est une sorte de musique qui a physiologiquement raison [...], qui est à la mesure de l'homme, qui règle comme il faut ses intimes mouvements, qui brasse, qui étire, qui délivre d'angoisse ce corps si difficile.

ALAIN, Propos

L'air est une substance onirique pauvre et, avec lui, le mouvement prime la matière : *La psychologie de l'élément aérien est la moins atomique [...], elle est essentiellement vectorielle*, nous dit BACHELARD.

On retrouve cependant dans les chansons de BERTIN des rêves d'envol et de sustentation bienheureuse, même si l'élévation baudelairienne ne fait pas partie de cet imaginaire. A travers l'oiseau, peu albatros, le rêve d'envol est associé au chant :

*Un oiseau j'en ai un dans la gorge qui s'est réfugié
Qui parle quand je parle et quand je chante qui s'envole⁽¹⁾*

Par homonymie, l'air se confond parfois avec la mélodie :

Cet air en moi étouffé⁽²⁾

Avec l'air apparaît dans les chansons de jeunesse le rêve d'apesanteur, comme dans *Fête étrange* (qui est aussi le titre d'un chapitre du Grand Meaulmes, d'Alain-Fournier). Tout y est léger : *cerfs-volants, éternelles chutes de feuilles, sourire, balançoires*, presque impalpable, voire évanescent : *fil de la vierge, brise, dentelle, nylon, etc⁽³⁾*

Mais l'élément pneumatique est insuffisamment matériel pour un imaginaire qui a besoin de substances plus concrètes. Il y a trop de vide et la légèreté devient suspecte. Très rapidement ce rêve d'envol est brisé, à travers la symbolique des ailes. Ce ne sont pas des ailes trop lourdes qui empêchent de voler, c'est leur cassure.

L'obstacle, castrateur, n'est pourtant pas l'agent direct d'un envol impossible : c'est le poète :

Moi je me suis rogné les ailes au mur⁽³⁾

Ailleurs, l'aile est associée à la coupure, à la blessure et à la séparation :

*Il cizaille l'azur en deux
Je le regarde poings serrés⁽¹⁾*

dit le poète à propos de l'oiseau.

Ou encore :

Et la lame est une aile dans la campagne blanche⁽⁴⁾.

L'ambivalence de l'élément aérien reste donc particulièrement forte, et peut-être même douloureuse. Rêve de vol et de délivrance, mais crainte de séparation. L'imaginaire aérien, trop évaporé, ne repose pas suffisamment sur une substance vraiment matérielle, dans un monde mental où la verticalité est refusée. La légèreté n'est pas désirée, mais il faut rêver d'un devenir ; la pesanteur n'est pas recherchée, mais il faut rester terrien : on n'aime pas les grands airs. Le mot, dans sa symbolique matérielle, appartient d'ailleurs au domaine du lourd et pour qu'un objet lourd puisse voler, il lui faut une nourriture aérienne : le souffle (de l'inspiration, du chant ?) ; comme une genèse recommencée.

En revanche, aucune peur de tomber : pas d'Icare, pas de Phaëton. Ce refus de s'élever au dessus des hommes, ce refus de l'ange peut ainsi être bénéfique. On ne se brûle pas les ailes à vouloir monter trop haut : pas d'*hybris*, de velléité ou d'orgueil à vouloir provoquer les dieux. Le ciel bertinien est de toute façon vide et plat. ⁽⁵⁾

L'élément aérien le plus matériel et le plus dynamique sera le vent, qui s'accorde davantage avec un imaginaire à la recherche de densité. Souvent personnifié, sorte de dieu amoureux associé au cheval, animal qui participe à la même rêverie du déplacement :

Vient le vent nu sur son cheval, ⁽⁶⁾

il se confond parfois avec le poète :

Je suis l'air et le vent dormant ⁽⁷⁾

Le vent est enfin celui qui porte (ou transporte) l'inspiration :
Le vent souffle dans le dos du poète

Et le crible de mots qui ne lui appartient pas ⁽⁸⁾

NOTES :

(1) : *Vous êtes passés dans cette vie*

(2) : *Écoutez ma voix*

(3) : Velléité presque verlainienne abandonnée plus tard dans *Roman*, notamment

(4) : Je suis ce train de choux-fleurs

(5) : *Tes lèvres bleues*. La lame sera aussi rapprochée du chant (cf : *La lame des cantiques*) et du canif qui symbolise la révolte en devenir et aussi le chant : *ce chant, il brille au fond de nos poches comme un canif (Ne parlez pas)*

(6) : Plus tard, le poète dira (*Le rêveur*) : *J'écris dans un ciel vide et vous n'y lirez rien*. L'azur est donc plus une surface plane que la figuration d'un espace en trois dimensions : un décor, une toile de fond, ou une page blanche.

5. UN RÊVE DE MOUVEMENT

Le créateur doit être tout un univers pour lui-même, tout trouver en lui-même et dans cette part de la Nature à laquelle il s'est joint

R.M. RILKE

Chez BERTIN, et déjà à travers les quatre éléments, le mouvement doit l'emporter : son arrêt s'accompagne du silence ou de la mort. 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. Le rêve d'envol se brisera souvent, car il porte en lui une séparation redoutée. 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.

Ainsi la tension baudelairienne existe-t-elle sous une autre forme : l'Idéal s'apparente au mouvement incessant et le Spleen se confond avec l'arrêt brutal de la dynamique générale du Monde : enlèvement, échouage, naufrage.⁽¹⁾

L'imaginaire reste donc éminemment 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. Comme l'Un porte le Multiple, le mouvement contient son propre arrêt, l'espace porte sa clôture, l'union sa séparation et le dynamisme sa propre inertie.

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. De façon plus générale JUNG établit d'ailleurs un rapport linguistique et imaginaire entre le mater et le materia, la mère et la matière dont les étymologies seraient communes. Mais l'eau construit aussi un monde émollient proche de l'enfance, où ne règnent pas tout à fait les mêmes contraintes du réel et de la raison.

Dans les chansons de BERTIN, l'inspiration ne tombe pas du ciel. 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.

Elle oblige à la révolte et à la colère longtemps contenue, au cri et au chant ; au moins à ma 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 palpète comme un gigantesque organisme.

Nous pouvons bien entendu souscrire à ce que déclare Gaston BACHELARD : *l'imagination est la force même de la production psychique. Psychiquement nous sommes créés par notre rêverie. Créés et limités [...], car c'est la rêverie qui dessine les derniers confins de notre esprit. L'imagination travaille à son sommet, comme une flamme, et c'est*

dans la région où le rêve est l'essai d'une expérience [...] qu'on doit chercher le secret des énergies mutantes.⁽²⁾

Notes :

(1) : Dans des chansons plus récentes, l'arrêt du mouvement reste attaché à la mort mais il est figuré par la toile peinte ou la tapisserie, surface verticale sur laquelle le monde mouvant se glace, se pose, se fige immobile pour l'éternité en une sorte de décor de théâtre...

(2) : Psychanalyse du feu

III. UNE DYNAMIQUE DE L'ESPACE

1. DIRECTIONS ET POINTS CARDINAUX

*Mon cœur a dévidé sa laine
Plus de feu dans le coin
Plus d'amour plus de haine
Bateau perdu sans mat
Sans orientation
Tête tranchée*

Pierre REVERDY, *Bois Vert*

Pourquoi regardaient-ils l'horizon ?

Yves BONNEFOY, *Les Planches Courbes*

Dans la géographie poétique du monde bertinien, les points cardinaux apparaissent de manière éparse : l'est, dont le vent apporte, du lieu où l'on se trouve, la rumeur lointaine des trains et de possibles voyages⁽¹⁾ ; l'ouest, le couchant, une petite fin :

Tandis qu'une lueur s'efface à l'ouest⁽²⁾,

le nord qui, dans son régime nocturne, constitue un guide sûr, maritime et biblique :

La lampe du tableau de bord c'est mon étoile du nord

Je vais très loin⁽³⁾ ;

le sud, plein de promesses peut-être, mais aussi de colères et de fureurs :

Une haine tenace et bleue une lumière

Une force une eau vive un train jeté au sud⁽⁴⁾

Les points cardinaux dressent la topographie imaginaire d'un monde qui se voudrait, malgré son immensité, proche et familier : préhensible

Marquer le grand pré du monde

À ses quatre points cardinaux⁽⁵⁾

Pourtant, le risque survient d'une perte fatale des repères, qui ont pour vertu principale de définir l'identité. Comme un marin égaré en mer (sur l'océan du monde), victime des éléments, angoissé par l'errance et privé de devenir :

Nous sommes semés au long des routes

De l'exode sans boussole pour nous diriger⁽⁶⁾

Cette ruine des repères induit celle du sens profond des valeurs essentielles : quelque chose qui fuit la préhension, donc la compréhension :

J'ai oublié la carte je ne sais plus les règles du jeu⁽⁷⁾

Parfois, une infinie multiplicité de directions et de possibles rend l'avenir vertigineux et angoissant. L'hyperbolisme des directions paralyse le mouvement ; plus de mouvement : plus de sens. Et ne plus savoir où se diriger rapproche de la mort. Le monde n'apparaît certes presque jamais comme un dédale ou un labyrinthe, mais le résultat est le même : il se convertit en une sorte d'immense croix sacrificielle, qui écartèle les choix dans une acmé émotionnelle :

Je saigne dans ce carrefour des cent mille routes j'ai peur⁽⁸⁾

La tentation serait à l'égotisme, comme dans la chanson *Petit coucher*. Cette velléité absurde d'un repli solitaire est vite écartée par l'autodérision : se réfugier dans soi-même ressemble trop à une prison :

Je m'enferme dans ma boussole. Je mets le cap sur moi

Le mouvement ne peut donc se faire qu'avec la maîtrise préalable des orientations et une connaissance exacte du sens des choses. L'important restant toujours de savoir où aller et pourquoi. Sillonner le monde et en envisager tous les possibles, même dans l'imaginaire, reste périlleux. ⁽⁹⁾ Les repères doivent être clairement établis, y compris lorsque la vision se fait intérieure. On retrouve ici toute l'ambivalence du déplacement : tentation presque irrésistible des départs et des séparations, mais risque envisagé de la perte et de la dissolution.

Notes :

(1) : *Le bruit des trains par le vent d'est (Un jour il ne restera plus)*

(2) : Génération 1. Mais l'ouest, c'est aussi vers lui que se tendent les énergies. Le soleil couchant attire irrésistiblement le voyageur, l'aventurier, le conquérant... Dans les mythologies occidentales, l'ouest représente aussi l'endroit où meurt le soleil, le bord des mondes, au delà du fleuve océan. C'est l'Enfer, et la tentation est grande d'y aller voir, car il y a interdit et danger, mais peut-être également nouveauté et expériences.

(3) et (7) : La lampe du tableau de bord

(4) : Ne parlez pas

(5) : Domaine de joie

(6) : Mon frère est venu

(8) : À Julos

(9) : Cependant, sillonner c'est aussi laisser des traces, des empreintes d'un passage.

2. VÉHICULES

*J'ai eu raison dans tous mes dédains : puisque je m'évade !
Je m'évade*

Arthur RIMBAUD Une Saison en Enfer

Est-il besoin de dire que les moyens de transport maritimes et fluviaux sont à rattacher au motif de l'eau et du fleuve ? Leur cas a été en partie abordé dans le chapitre sur la fluence. De toute façon, quel que soit le véhicule utilisé, il participe comme les autres de la même rêverie du mouvement continu : il est mobile, et c'est là sa vertu (même si le moteur est ailleurs)...

Le moyen de transport terrestre le plus rudimentaire, et qui assure une liberté de mouvement limitée mais appréciable, est le vélo, lié au jeune âge. La bicyclette de la jeunesse et de l'enfance :

*Je suis sur mon vélo, je rentre à la maison par la croix blanche
Ô mon père et ma mère laissez le garage allumé je rentre à la maison⁽¹⁾*

Il ne faut pas cependant négliger l'efficacité de ce modeste véhicule : il possède en effet de solides vertus oniriques :

*Et parmi toujours se levant
Les bicyclettes de soleil⁽²⁾*

L'automobile, sorte de cheval moderne, rêvée comme une machine-animal fort peu cartésienne, constitue un moyen de transport individuel qui, comme pour le fleuve, peut se suivre tel un guide :

*Je fuis sur la route qui glisse vers Royan
L'auto rêve, elle n'a pas besoin de son maître⁽³⁾*

Instrument puissant et irremplaçable de liberté et d'autonomie, il est à rattacher cependant au régime nocturne des images, à la solitude des voyages et des déplacements :

Il n'y a plus personne sur la route que la pluie⁽⁴⁾,
d'autant plus que les routes sont souvent longues et perdues :

Après de moi tu dors ou je suis seul ou tu me parles mais si loin⁽⁵⁾

La voiture constitue certainement un fort catalyseur de rêverie, une façon commode et presque heureuse de se déplacer qui annule les contradictions internes du mouvement : on circule en restant chez soi. Une maison sur roues, en quelque sorte.

Dans une image inversée, caractéristique de l'univers onirique du chanteur, le conducteur se métamorphose ironiquement en son propre véhicule, cabossé par l'usure des kilomètres : c'est l'*homme-auto*, qui se suffit donc largement à lui-même, au sens propre :

*Un beau créneau. Je range ma vocation contre le trottoir
La porte claque avec un bon bruit apaisant
La voix s'écaille un peu forcément à la longue par endroit
Mais on démarre encore au quart de tour même quand il fait froid⁽⁶⁾*

Enfin, en compagnie de Dieu lui-même ou de son Fils (mais c'est tout comme...), le poète fait un dernier trajet en DS présidentielle, à la droite du Père sans doute, croise des auto-stoppeuses et part finalement dans l'Éternité, irrévérencieusement. La voiture, isomorphe de la barque, confirme la valeur mortuaire de cette dernière, Dieu devenant le passeur :

*Tu me prendras le bras, tu m'entraîneras à part,
Tu conduiras toi-même ta DS noire on s'en ira*

[...]Tirons-nous tous les deux sur le cœur assisté de la suspension hydraulique

*Ah ! la gueule de la blonde avec le pouce en l'air
En me voyant passer avec le grand patron !⁽⁷⁾*

Pourtant, ici aussi, tout arrêt s'avère mortifère, car mourir doit rester un voyage. On n'arrête pas impunément la dynamique :

*Véhicule arrêté la nuit sur le bord de la route
Avez vous besoin d'aide Camarade ?⁽⁸⁾*

Sans surprise, la route devient alors la métaphore du trajet de l'existence.

Les trains et leurs corollaires sont extrêmement présents dans l'œuvre : wagons, gares, restaurants de la gare, Il s'agit, paradoxalement peut-être, du transport collectif où la solitude est la plus grande : toute forme de communication y devient impossible, particulièrement avec les voyageuses. L'imaginaire et ses fantômes suppléent cette cruelle absence de contact. Parfois, le train métaphorise la vie et son mouvement :

*Toulouse-Éternité : soixante années de train
Qu'est-ce c'est que ce ticket qu'on m'a mis dans la main⁽⁹⁾*

Dans cette chanson, c'est le poète qui regarde le train partir et le monde qui défile devant lui comme une fantasmagorie, fréquente réticence, notamment dans les chansons de jeunesse, à ne pas vouloir se donner corps et âme pour ce voyage-là : on préfère toujours celui de l'imaginaire :

*Ce serait chouette de partir tout seul pour un voyage
La vie rêvée, la mort qui tremble de parfums
Et dans le paradis sans bruit comme une enfance
Où s'en vont les linges de femmes, paraît-il⁽¹⁰⁾*

Mais celui qui *manque le train*, qui fait de la vie des gens un spectacle ou une scène, court le risque de la déception : le regard des autres lui renvoie une singularité, une distinction qui n'est pas forcément recherchée, ni assumée. Cette tentation, un peu artiste, qui porte en elle les germes d'un éloignement, tombera rapidement par la suite : on a dorénavant convenu de rester proche, quoi qu'il en coûte.

Le train, enfin, se confond lui aussi avec la barque des morts, celui qui conduit aux royaumes de l'au-delà :

*Gare d'Austerlitz il n'y aura personne pour t'attendre encore une fois
Le contrôleur ni le chef de train ne te connaissent
On se sent seul dans un compartiment-fumeurs la nuit et tout commence
Ton train s'en est allé doucement dans les étoiles⁽¹¹⁾*

Peu à dire sur l'avion qui n'apparaît que trois fois et n'est même pas un *oiseau de fer* : translation commode et rapide, mais subie ; sans véritable intérêt onirique ou symbolique. L'illyouchine de *Goût d'ail* n'a été vraisemblablement retenu que pour ses seules possibilités phonétiques : *L'Illyouchine chute* sonne quand même mieux que *L'Airbus tombe*.... Un avion, finalement, ça n'est pas très sérieux.

Notes :

- (1) : J'ai peu de choses à dire
- (2) : Très loin offerte parfumée
- (3) : Ballade...
- (4) et (5) : La lampe du tableau de bord
- (6) : Petit coucher
- (7) : Seigneur
- (8) : Au docteur L.
- (9) et (10) : Je parle pour celui qui a manqué le train

(11) : Paul Chaulot, mort

3. PONTS ET CHAUSSÉES

*Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains ;
la rumeur des écluses couvre mes pas*

RIMBAUD Les Illuminations

Dans la logique de la fluence et de la circulation incessante des choses, les voies de communication terrestres ont les mêmes propriétés que les rivières et les fleuves, avec lesquels elles se confondent parfois :

Il y a une avenue blanche sur la mer⁽¹⁾

Elles peuvent même donner l'impression de s'animer, de se dérouler toutes seules : les routes se déplacent :

*Les genêts couchés du soleil
Où dévalent des routes bleues⁽²⁾*

Partout, dans l'œuvre, nous sommes pris dans un immense réseau de communications qui assure parfaitement le mouvement nécessaire, même jusqu'à la fin ultime car il est bien normal de quitter la vie sensible par une route.

Concrètement et métaphoriquement (et de façon toute prévisible...), le pont constitue le vecteur de la rencontre et joue son rôle évident de lien : il brise les solitudes et participe du thème de l'ouverture :

Sur le Pont Pasteur nous nous sommes tendus les bras⁽³⁾

Cette géographie des chaussées reste plutôt rurale : la campagne profite à l'imaginaire. Mais la ville connaît bien sûr ses communications, liées à la déambulation ou à la manifestation. L'horizon bouché entrave cependant le mouvement.

Les rails ont une fonction toute différente car ils matérialisent l'ordre. Trop rectilignes pour l'imaginaire, ils ne semblent même pas nécessaire à la bonne avancée des trains. Ils participent d'une rêverie stérile car le vagabondage y est interdit :

À chaque fois le jour se lève nous suivons les rails⁽⁴⁾

Leur substance, sans doute trop dure et glacée, s'accorde mal avec l'imaginaire attiré par le tiède, le doux, le mouvant. On préfère donc les éviter. Associés parfois à une imagerie de la Résistance française et du sabotage, il faut même les briser :

*J'écris j'écris sur des papiers pour les saboteurs
Courez la nuit le long des voies⁽⁵⁾*

Quelquefois, dans une inversion caractéristique, le monde se déplace et le spectateur, immobile et impuissant, le regarde sans pouvoir participer au mouvement général :

Le monde passait contre les hublots lentement comme un monde⁽⁶⁾

Tentation ultime enfin que tout s'arrête, fixée dans un bonheur suspendu. Cas rarissime où tout mouvement s'immobilise bénéfiquement. Désir peut-être de s'inscrire, de laisser une trace ; sorte de repos, proche d'un bonheur souhaité, ou plutôt de veille heureuse, et phénomène que l'on retrouve à la fin de certaines chansons⁽⁷⁾ :

*J'arrête le monde et je regarde
Car il est plus que temps aujourd'hui de vivre⁽⁸⁾*

Notes :

(1) : Dragueur

(2) : À celle que je ne verrai plus

- (3) : Tous mes amis
- (4) : Je ne suis amoureux de rien
- (5) : Ambassade du Chili
- (6) : Un voyage
- (7) : Roman : *ils se tenaient dans l'Histoire comme le pleur arrêté d'un enfant*
- (8) : Carnet

4. LIEUX FERMÉS, LIEUX OUVERTS, LIEUX ÉLEVÉS ESPACES À CONQUÉRIR

l'imagination est une des formes de l'audace humaine
BACHELARD

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

Port d'attache et lieu éminemment protecteur, on y retrouve pourtant la même ambivalence, car il représente l'endroit des contraintes et un risque de confinement, voire de claustration : l'immobilité obligée⁽¹⁾. C'est pourquoi la maison en construction ou à construire fascine autant : le projet, la maison dynamique :

Une maison encore plus près du soleil⁽²⁾

Sorte de modeste Babel rêvée comme une utopie :

Je bâtis une maison pour dix mille ans⁽³⁾

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 forte : c'est un rêve de conquête, ou plutôt de pionniers. De grands espaces destinés au convoi des braves :

Réveillez-vous il y a des terres en friche⁽⁴⁾

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, homme de la plaine, n'a pas la prédilection du Fabrice de STENDHAL pour les lieux dominants qui séparent trop des hommes. Dans un texte important, une chanson sur la place et le rôle du poète (*Roman*), 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

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⁽⁷⁾.

Notes :

(1) : Jean-Pierre VERNANT (*Mythe et pensée chez les Grecs*) rappelle la différence fondamentale entre deux espaces : *Pour le Grec, l'espace domestique et fermé est à connotation féminine. L'espace du dehors, du grand air à connotation masculine. L'homme est l'élément centrifuge.* Il ajoute que l'autel rond du foyer symbole de l'espace clos de la maison, peut évoquer le ventre féminin, symbole de vie et d'enfant.

(2) : Les Anglais bombardaient les ponts

(3) : Ambassade du Chili

(4) : Domaine de joie

(5) : Ballade de la visite au bout du monde

(6) : Ô cimetière des théâtres morts

(7) : Une fois de plus, l'autodérision : *Je plonge dans l'appartement d'où je surplombe le monde*

5. UNE RÊVE DE PASSAGE

Yet, we walk unheld, free, the whole earth over, journeying up and down till we make our ineffaceable mark upon time and diverse eras.⁽¹⁾

Walt WHITMAN

L'espace se divise aisément en lieux fermés et en lieux ouverts ; les lieux élevés, rares et peu prisés, éloignent trop de l'humaine condition : cet imaginaire ne risque jamais le vertige. On pourrait citer le vieux MONTAIGNE, toujours lucide : *Si, avons-nous beau monter sur des échasses, car sur des échasses encore faut-il marcher sur nos jambes. Et au plus élevé trône du monde, si ne sommes assis que sus notre cul.*

Comme les éléments, les lieux clos et ouverts possèdent leur ambivalence. Le lieu fermé, dont la maison est le paradigme, 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, enfoncez 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*. Il ne s'agit pas d'ailleurs exactement d'une conquête, mais plutôt d'une expansion : cette ouverture correspond à une libération des énergies.

Le monde est ainsi construit de fermetures, de limites et d'inerties qu'il faut combattre : un aimant puissant attire vers l'Ailleurs, comme dans le mythe de la Frontière qui alimenta longtemps l'avancée vers l'ouest américain⁽²⁾. A cet égard, la chanson de BERTIN fonctionne de la même façon que les récits de voyage. L'odyssée permet de prendre conscience de notre identité afin d'habiter pleinement les demeures et les lieux : pour ce faire, nous devons garder en mémoire un lieu imaginaire. Comme on le sait, le récit de voyage se double également d'une quête : de soi-même, bien entendu, mais aussi d'un centre du monde qui mettra fin au voyage, 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.

L'univers bertinien, enserré dans un réseau parfois invisible de lignes, de règles, *ce réseau serré du filet*, court en effet le risque constant d'un immobilisme mortifère. Une géométrie trop rigoureuse rend donc 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 les sens du couplet suivant, extrait de *Retour à Chalonnes* : expérimenter la rectitude vaine et stérile du monde pour pouvoir revenir, tranquilisé, à son point de départ :

*Je sais bien qu'il fallait partir loin pour comprendre
La géométrie de ces routes dans ma main
Absoudre ainsi les horizons, faire des cendres,
Enfouir des noms dans le sol des nuages loin*

Ainsi l'imaginaire se vivrait le plus souvent en deux dimensions.

Angoisse 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 mais aérée, l'obstacle frustrateur mais protecteur et le passage vers un ailleurs souvent redouté.

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 est enfermante ; elle confine et interdit tout dynamisme exercé vers l'extérieur. Elle participe, dans sa forme fermée, du thème général de la clôture. C'est comme cette *coque de noix*, l'appartement où l'on étouffe et dépérit⁽³⁾. 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 ce sera mon domaine⁽⁴⁾*

La préférence pour le cercle ne va pas sans conséquences importantes. La planète est comme un disque, l'imaginaire retrouvant les conceptions anciennes d'Homère et d'Hésiode : les temps où la terre était plate, entourée d'un fleuve circulaire, Océan, sans origines et sans fins, car il se jette perpétuellement en lui-même⁽⁵⁾.

Enfin, par leurs bruits, la Nature et les Êtres qui la peuplent, animés ou inanimés, palpitent et frissonnent de sens. Pour l'homme, comme le rappelait Roland BARTHES, *l'appropriation de l'espace est aussi sonore : l'homme y reconnaît son territoire, espace de sécurité.*⁽⁶⁾

Notes :

- (1) : Et cependant nous marchons, affranchis, libres, sur l'étendue du monde, nous arpentons le temps et les âges pour y laisser de nous une trace ineffaçable.
- (2) : L'historien américain F. J. TURNER proposa, à la fin du XIX^e siècle, une thèse célèbre : la Frontière de l'ouest constituait dans l'imaginaire collectif, à la fois une sortie du Vieux Monde où l'Européen se dépouillait de son identité ancienne pour devenir un homme neuf, et un risque, devant ces espaces immenses d'une nature vierge et libre, de s'ensauvager au contact des peuples indiens. Chez TURNER, ce concept était également spatio-temporel : le Temps de la Vieille Europe est remplacé par l'Espace du Nouveau Monde. Ce qui peut donc être considéré comme un mythe moderne est loin d'être anodin pour nous, car il semble bien nourrir puissamment l'imaginaire bertinien, où le Temps se confond avec l'Espace.
- (3) : *L'éternité à Denfert*
- (4) : *Rien qu'un filet d'eau*. Pourtant, si l'on regarde le reste de ce texte particulièrement énigmatique, le cercle reste, lui aussi, ambivalent : *Quand je pénétrai sur mon sol
Fracasse-moi le front. Aime-moi*
L'homme sacrifié dans l'amour comme un taureau ?
- (5) : Mais, comme le rappelle Jean-Pierre VERNANT, ce monde ancien comporte trois niveaux : celui des hommes, plus haut celui des dieux et, dessous, le royaume des morts. Cette conception implique donc une hiérarchie et des rapports de domination. Dans l'urbanisme grec, s'y substituera plus tard une conception circulaire des lieux sociaux, à travers l'agora, place centrale et symbole de la démocratie : l'espace est politique. La chanson de BERTIN, qui implique un partage, ne dit pas autre chose.
- (6) : L'obvie et l'obtus (Seuil)

IV. PETIT BESTIAIRE

*Il portait dans ses yeux la force de son cœur,
Dans Paris son désert vivant sans feu ni lieu
Aussi fort qu'une bête, aussi libre qu'un Dieu*
Charles BAUDELAIRE

S'il compte un bestiaire relativement fourni, l'imaginaire bertinien n'est pas à proprement parler une arche de Noé⁽¹⁾. Quatre animaux retiennent cependant l'attention : le chien, le cheval, l'oiseau et le poisson.

Gardien vociférant et mordicant de la ferme, du domaine, de la maison, le chien représente le défenseur intraitable de l'espace restreint ; c'est un animal-clôture. Propriétaire dans l'âme, il n'aime guère les grands espaces. Un peu Cerbère, il a pourtant ses rêves à lui, et quand il dort et se tait, il s'humanise :

Ils chassent à mort les rêves qu'ils connaissent⁽²⁾

Comme le chien, lié à la terre et à la surface des choses, le cheval représente le compagnon, voire le double. Très humain, il accompagne dans la mort :

Un cheval qui sans doute était un cousin de la morte⁽³⁾

Parcoureur infatigable des grandes étendues, il participe dans ses chevauchées fantastiques au mouvement général du Monde. Souvent lié, en effet, dans les mythologies aux mouvements temporels, il constitue fréquemment un symbole astral : les déesses lunaires chevauchaient des coursiers et Phaéton conduisait le char du Soleil. Il est donc attaché à la course des planètes mais aussi à la course fluviale, dans une imagerie poétique utilisée depuis l'Antiquité (cf. Poséidon). En Vendée, la tradition populaire l'associe à l'inondation, en souvenir sans doute des grandes invasions (*Le Cheval Malet*). Oniriquement riche, il est également aérien, comme dans les légendes arabes qui relatent sa création : il naît en effet de la séparation de l'eau et du vent. Souvent rattaché à l'amour, dans les chansons de BERTIN, il possède, dans ses fureurs, d'indéniables caractères érotiques. Le vent, rival du poète dans ses courses amoureuses, se déplace à cheval :

A la pointe nue de l'averse il y a mon amour [...]

Vient le vent nu sur son cheval et il la trouve belle

Le vent lui jette son filet il se baisse et lui parle

Le vent l'emmène dans sa nuit il la veut pour sa femme⁽⁴⁾

L'oiseau et le poisson, contrairement au chien et au cheval, traversent l'espace en trois dimensions, pour reprendre la distinction de BACHELARD. Ils représentent donc une forme de liberté tridimensionnelle : un espace investi, possédé dans toutes ses directions. Oiseaux et poissons deviennent des doubles, comme si l'eau était le reflet de l'air : ce sont des animaux symétriques.

L'oiseau, évidemment lié à l'air, est l'animal-totem, l'oiseau-messager, le symbole de la voix et de la chanson. Parfois, le poète regrette : *Je n'ai pas été l'homme-oiseau* (Ma vie, mon œuvre). Tentative perdue et plaisamment dite de concilier le chant et le chanteur dans un rapport pérenne et organique. L'oiseau, ouvreuse d'espaces infinis, certes, mais la destinée demeure incertaine : la tâche est peut-être vaine et le rêve d'envol peut s'évanouir, car le ciel est vide :

*Et moi de ces oiseaux j'en ai un dans la gorge qui s'est réfugié
Qui parle quand je parle et quand je chante qui s'envole*

Il cizaille l'azur en deux⁽⁵⁾

Habitant discret des épaisseurs liquides, le poisson est l'heureux témoin des baignades féminines et le contemplateur privilégié de leurs intimités secrètes⁽⁶⁾. Rêve de l'homme-poisson :

Cache son corps blanc dans l'eau noire

Les poissons s'en vont en rêvant⁽⁷⁾

Un sort particulier attend les vaches, peu présentes, mais tout de même : le texte *Envoi* qui clôt le recueil Plain-chant leur est dédié. Représentant la bonté tranquille et la modestie (*Elles sont gentilles*), participant d'une imagerie un peu enfantine et volontairement régressive, elles sont surtout reposantes. Parfois la vache s'apparente à la poésie :

La poésie vient y paître

S'enivrer de luzerne pour rien⁽⁸⁾

NOTES :

- (1) : Certains animaux apparaissent sporadiquement comme le crabe, le lièvre, le reptile, la cigale, le daim, le bœuf, le singe. Le terme *troupeau* est utilisé une fois et le mot *musfle* associé à la mort, à deux reprises. Le terme *bête* représente le plus souvent la simplicité. Le mot *animal* est attaché à la tristesse ou à la mort violente (c'est l'animal éventré du bord des routes). *Fauve* vient trois fois et semble représenter une énergie quasi sexuelle, une libido
- (2) : Ne crevez pas comme les chiens (Réminiscence de R. G. CADOU : *Les chiens qui rêvent*)
- (3) : À JULOS
- (4) : À la pointe nue de l'averse
- (5) : Vous êtes passés dans cette vie
- (6) : Dans certains mythes médiévaux, le poisson est lié à la vierge et à la féminité maternelle. Mais il peut aussi se rattacher au Christ, dont le symbole était le poisson chez les premiers chrétiens
- (7) : Je connais des filles superbes
- (8) : Je suis ce train de choux-fleurs

V. LA TRANSPARENCE ET L'OBSTACLE

Variations sur le motif du miroir et de la vitre

*Est-il moyen, ô moi qui connais l'amertume,
D'enfoncer le cristal par le monstre insulté
Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans
Plume*

Au risque de tomber pendant l'éternité ?

MALLARMÉ

Le miroir possède évidemment le don de refléter, mais la matière onirique en est riche, et apparaît aussi bien dans les mythes et légendes anciens que dans la littérature et la poésie, autour, notamment, du thème du double.

Ici, cependant, Narcisse ne tombe pas amoureux de son reflet et le poète ne voit jamais son visage dans le miroir. Seul y devine-t-on parfois le visage de la femme aimée. L'amour devient le miroir de l'autre :

*Que nous nous regardions encore une fois
Dans le miroir amoureux des sourires* ⁽¹⁾

Le miroir, surface réfléchissante et peut-être limite trompeuse, est d'abord comparé à la surface étale de l'eau calme réverbérant la lumière : eau mercurienne et image attachée parfois à l'enfance :

On se baignait dans un miroir ⁽²⁾

Puis, associé rapidement à l'eau figée par le froid, il change de nature et de propriété ; et dans sa transmutation solide, abandonne ses vertus : cette rigidité devient une clôture et un danger. L'eau gelée, miroir horizontal, porte en effet une double menace : celle de sa propre brisure, résultat de sa fragilité, et celle de la noyade. Les références à la mort en ce cas sont nombreuses :

Je suis la mort qui jaillit du miroir éclaté ⁽³⁾
*Il suffirait d'une avarie presque minime ou que se casse
Une extrêmement flexible tige ou un miroir* ⁽⁴⁾
Ma table, ce fleuve, ce miroir des noyés ⁽⁵⁾

Le miroir de l'eau peut devenir vitre, dont les propriétés imaginaires sont identiques : elle ne réfléchit pas, ne laisse rien percer ni percevoir ; vitre-écran, associée parfois au mur dont elle occupe la même fonction. Comme le miroir, elle reste éminemment fragile et ruptile, participe du thème de la faille et de la brisure. Rapprochée, elle aussi, constamment de la mort et du suicide :

*Courir le mensonge et aller se faire pendre
Voir dans la vitre défiler trop de maisons* ⁽⁶⁾,

dans des images parfois sacrificielles ou christiques :

*tu étouffes tu colles à la vitre les bras en croix
Un jour et d'un coup sec on casse la vitre on s'y pend* ⁽⁷⁾.

Miroir, vitre ou glace possèdent des vertus oniriques similaires : *la vitre engage à d'infinies hypothèses sur son au-delà humain*, remarque Jean-Pierre RICHARD. Ainsi, obstruante et fragile, elle devient l'élément tangible qui sépare deux mondes distincts : d'un côté le monde visible ; de l'autre, un monde que, paradoxalement, la vitre ne permet pas de

distinguer. Pas de transparence espérée dans cette fine matière solide, mais une occultation complète et un obstacle. La vitre-miroir ne masque pas un monde inversé, celui de tous les prodiges, comme dans certaines légendes égyptiennes ou africaines, comme chez Lewis CARROLL ou Jean COCTEAU (dont le miroir est liquide et franchissable par le poète Orphée), ou encore dans l'esprit baroque (La ligne au delà de laquelle le monde s'inverse). Chez BERTIN, derrière la vitre et le miroir, c'est l'autre rive, l'autre *versant de la nuit*⁽⁹⁾. Elle n'est que la mince cloison qui sépare la réalité sensible d'un monde que l'on imagine inquiétant. Mais ce monde n'est pas non plus du domaine du haut ou du bas : il demeure proche, contiguë, et comme mitoyen de nos existences. Fragilité des choses et promiscuité avec la mort. Néant ou absence, que toute poésie tente de conjurer. Contrairement au *pare-brise*⁽¹⁰⁾, qui assure une visibilité relative du trajet, de l'aventure et du destin personnel, la vitre, pour reprendre les mots de Jean-Pierre RICHARD *en interdisant aussitôt l'accès immédiat à l'objet, écarte*. Mais à l'opposé de BAUDELAIRE, chez BERTIN elle s'interpose, occulte et même étouffe.

La complexité est atteinte avec le verre, matière similaire mais nécessairement translucide quand il s'agit de l'objet du même nom. Ici, le contenu devient visible et, circonscrit par un contenant, il s'expose néanmoins au regard. Le verre est associé à la vie :

Tu parles de la vie comme on pétille dans un verre⁽¹¹⁾,

à l'enfance : *Une étincelle dans un verre*⁽¹²⁾.

Parfois, dans sa conjugaison avec l'étincelle, à la création artistique :

Je m'amuse à mettre des étincelles dans un bocal

Pour me convaincre que j'ai bien fait de vivre⁽¹³⁾

À rapprocher de la glace⁽¹⁴⁾, le cristal qui est la forme la plus pure du verre, forme superlative et précieuse, et liée, dans l'œuvre, à la parole et surtout au chant :

Un qui rit dans son verre avec ce son fêlé

Qui finit par ressembler au chant du cristal⁽¹⁵⁾

Pourtant, une fois de plus, la fêlure menace et pourrait métaphoriser l'âge qui vient :

Elle dit des mots sur l'amour et sur le temps

Comme un verre fêlé et qui sourit et vivre ça dure longtemps⁽¹⁶⁾

La métaphore citée plus haut (*des étincelles dans un bocal*) donne peut-être un début d'explication : la vie se rêverait comme dans un verre immense, ou un bocal, contenant immobile d'un mouvement permanent. On imagine l'homme prisonnier d'un cachot démesuré de verre opaque. On ne voit pas l'autre côté, mais on reste condamné à craindre constamment la fragilité des surfaces qui séparent de l'autre monde. Soit le verre contient en entier le monde sensible ou se confond avec lui, soit l'Homme est soumis à une sorte de gullivérisme⁽¹⁷⁾.

Miroir, vitre ou verre, écran fragile mais enfermement et claustration. Existe cependant une échappée belle⁽¹⁸⁾, dans le même ordre d'idées une fois de plus du Baudelaire des Fenêtres : *pas d'objet plus profond, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle*. Il faut par conséquent laisser les fenêtres ouvertes⁽¹⁹⁾. Ouvertes sur l'intérieur et sur l'extérieur, sur les autres et le monde, pour que circulent le flux et les mouvements nécessaires à toute existence⁽²⁰⁾.

Enfin, la fenêtre, souvent éclairée par une lumière, symbolise le qui-vive des consciences quand la ville dort :

Qu'est-ce qui fait que les jours s'alignent comme des maisons

Bordées du petit jardin propre des pudeurs

Où l'on n'entre jamais. Est-ce que personne ne voit

Tard le soir la fenêtre éclairée où je veille⁽²¹⁾

Notes :

- (1) : Carnet, ou encore : *Mon regard est ton miroir* (Ta prison) et *Un lac de douceur où se reflète ton nom* (cheval perdu)
- (2) : Mère chantez-moi la chanson
- (3) : Dure à passer
- (4) : Menace
- (5) et (6) : Retour à Chalonnes
- (7) : Tu parles de la vie. On pourrait également citer à nouveau MALLARMÉ :
- Ô miroir !
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelé
Que de fois et pendant des heures, désolé
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond*
- (8) : Poésie et profondeur
- (9) : Dure à passer
- (10) : À Julos : *J'ai peur de cette beauté-là qui dans le pare-brise vient*
- (11) : Tu parles de la vie
- (12) : Le portrait de Florian, quatre ans
- (13) : Que mes chansons restent
- (14) : Tout était comme un cristal de neige (Un jour il ne restera plus)
- (15) : Ne me regardez pas
- (16) : Les Anglais bombardaient les ponts
- (17) : cf. l'image baudelairienne de la géante, ou de la femme-paysage.
Voir aussi *Les grands poètes : Voyez ce monde est minuscule*
- (18) : La nécessité impérieuse de rompre les limites ou les frontières, de percer au delà du réel peut-être lié, non à la fragilité et à la minceur du matériau, mais à la volonté agissante de l'imaginaire. Le poète redevient alors actif grâce à la puissance matérielle de la voix et du chant. Ce sont les percées, image de la rupture entre la surface des choses et ce qui pourrait exister au delà des apparences :
- Oh je voudrais ouvrir des trouées dans les arbres avec ma voix* (Génération 3)
- (19) : *Laissez une fenêtre ouverte à votre maison*
Entre la voix ferrée et la rivière
- (20) : *Et de très loin je vous souhaite*
Une maison sans rideau (À celle que je ne verrai plus)
- (21) : Qu'est-ce qui passe ici si tard ?

VI. LES MÉTAMORPHOSES DE LA FEMME

*J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux*
BAUDELAIRE

Un lieu commun, un topos poétique, notamment dans la poésie amoureuse : la femme associée au paysage ou à la Nature. Chez BERTIN, cette association, qui ponctue régulièrement l'œuvre, se déroule cependant dans un mouvement ample et régulier. La terre est féminisée et, avec elle, la Nature dans son entier. La femme devient ainsi une géante toute baudelairienne⁽¹⁾ : Terre-femme, ou Terre-Mère, le corps féminin y est constamment évoqué :

La pente des prairies laisse l'épaule dénudée⁽²⁾

La parole chantée devient *l'haleine de la terre*⁽³⁾ ou sa *respiration*⁽⁴⁾. Tout vit et s'anime dans ce grand corps. La terre, personnifiée, protège (*Bien au chaud dans la tendresse de la Terre*⁽⁴⁾). Elle est maternante, bienveillante, mais parfois meurtrie (*Campagne éventrée ; une blessure qui coupe en deux l'oreille de la plaine / Pour y jeter un fleuve*⁽⁶⁾).

A leur tour, l'espace (notamment nocturne) et le temps se féminisent. Dans une dynamique générale, l'univers entier se métamorphose. La nuit devient la déesse des mythologies égyptiennes : on trouve refuge dans son *bras replié*⁽⁷⁾ ; elle protège de sa *pelisse*⁽⁸⁾ ou de son *surplis*⁽⁷⁾. Elle *parle*⁽⁸⁾. Les journées elles-mêmes ont des *visages*⁽⁹⁾.

Dans le même mouvement, la femme grandit aussi jusqu'à envahir l'espace, comme dans les hallucinations mescaliniques de RIMBAUD ou les expériences haschischiennes de BAUDELAIRE :

Tu es très haut dans le soleil⁽¹⁰⁾
Toi devant posée haut⁽¹¹⁾

Femme magnifiée, sans doute et inaccessible, mais dans toutes ses dénominations, y compris celle de *putain immense*⁽¹²⁾. Femme-Protée, insaisissable et changeante, elle est partout et habite toutes les substances.

À ce propos, et citant ALQUIÉ (Philosophie du surréalisme), Gilbert DURAND fait remarquer que *la femme prend dans la table des valeurs surréalistes la place de Dieu [...]. [qu'] ARAGON redécouvre la ferveur novalisienne, la femme étant avant tout la lumière nocturne [...]. [Et que l'on] retrouve l'expression de NOVALIS à propos du bain de féminité : "Femme sans limites, dont je suis entièrement baigné". L'immensité féminine étant accompagnée du normal et isomorphe phénomène de gullivérisation si cher à BAUDELAIRE [...]. À toutes les époques et dans toutes les cultures, les hommes ont imaginé une Grande-Mère, une femme maternelle vers laquelle régressent les désirs de l'humanité*⁽¹³⁾.

Pourtant chez BERTIN, et dans une direction opposée, la Terre entière peut se réduire simultanément et la nature se miniaturiser dans une sorte de microcosmisation générale du monde :

Saison dans le creux de la main⁽¹⁴⁾

À l'instar de la nature, la femme se réduit à son tour jusqu'à devenir préhensible. Imaginaire étonnamment plastique où l'image se trouve comme concentrée en un petit espace facilement maîtrisable :

J'irai prendre la fille la cueillir de ma main⁽¹⁵⁾

Le plus spécifique cependant reste que ce grand corps maternel sujet à toutes les métamorphoses, s'identifie aussi au corps de la chanson⁽¹⁶⁾. Dans un premier temps, c'est non le chanteur qui crée, mais la chanson qui enfante le chanteur : phénomène de gullivérisation aussi (et plus précisément *ichtyologique*). L'homme devient poisson :

Je suis né dans cette chanson

*Le pleur des femmes est mon domaine
Je suis l'ablette et le gardon
Qui venait mordre le talon
D'Eve nue.*⁽¹⁷⁾

La chanson accouche, puis protège :

*Ô la chanson
Il y a aujourd'hui onze ans que je suis dans ton ventre [...].
Dans le ventre de la chanson[...]ils ne vont jamais oser te suivre.*⁽¹⁸⁾

Elle protège également les autres :

Je vous garde et vous protège dans cette chanson triste mes amis.⁽¹⁹⁾

À son tour, dans un mouvement inversé, le chanteur devient accoucheur et la chanson enfantée acquiert une sorte d'autonomie :

*Tu montes en faisant attention
Dans un endroit que je t'ai préparé dans ma mémoire
Et qui s'est détaché de moi pour vivre comme une chanson
Où tu es bien parce qu'on ne nous séparera pas*⁽²⁰⁾

Le phénomène de la création s'avère dès lors fort complexe : la chanson-femme ou mère, identifiée à la Nature ou à la Terre, enfante puis protège le poète, qui protège à son tour ; puis devient l'accoucheur de sa propre chanson, celle-ci accédant enfin à une vie propre, qui ne constitue pas pour autant un désir de séparation : car le lien reste indéfectible, consubstantiel, quasi génétique. Double mouvement donc, de cause à effet, puis d'effet à cause : un mouvement presque cyclique, comme celui du fleuve Océan, tout ensemble, origine et fin :

Où je me suis rentré de force pour me fabriquer un sexe et m'accoucher.⁽¹⁸⁾

Il s'agit à peu près du seul cas, dans l'imaginaire bertinien, où la dynamique n'est pas strictement horizontale et linéaire, mais circulaire. Et loin de représenter un repli, c'est plutôt ici une raison d'exister, par auto-naissance, dans une création répétée et emboîtée ; d'une logique vitale qui se fait dans un mouvement où la voix active et la voix passive sont confondues : la chanson me crée et je crée ma chanson ; rêve d'identité, rêve d'origine, rêve de maîtrise. Comme le souligne encore Gilbert DURAND, en citant Mircea ELIADE⁽²¹⁾ : *L'homme ne fait que répéter l'acte de la création [...]. Une régénération périodique [ici à travers les calendriers annuels] présuppose sous une forme plus ou moins explicite une création nouvelle, une répétition de l'acte cosmogonique.* Et DURAND ajoute : *C'est à dire l'abolition du destin en tant qu'aveugle fatalité.* La chanson est un *Anti Destin*.

NOTES :

(1) : Les Fleurs du Mal : *Dormir éternellement à l'ombre de ses seins*

Comme un hameau paisible au pied d'une montagne

(2) : Je suis le frère de la brune

(3) : Ils savaient

(4) : Gens de Chalennes

(5) : Je te regarde

(6) : Un instant

(7) : Tous mes amis

(8) : Ne parlez pas

(9) : Si je savais les mots

(10) : Ta prison

(11) : Je te raconterai

(12) : *où tu es tu es bien* et aussi : *sur mon attente se lèvera ton visage / Loin au fond mais immense (Je t'attendrai)*

(13) : op. cit.

(14) : Ô le remord des talus

(15) : J'irai prendre

(16) : On retrouve une proximité thématique chez Yves BONNEFOY, notamment dans *les Planches Courbes* (2001) : la parole y est un élément, ou une faculté, attribuée au Père : elle est virile, tournée vers l'action. La chanson est attribuée à la Mère : elle est féminine et réconforte. Dialogue entre un enfant et un géant, figure du passeur, sorte de Saint Christophe qui fait traverser le fleuve. Le géant, à l'enfant qui l'interroge :

Un père ? Eh bien, celui qui te prend sur ses genoux quand tu pleures, et qui s'assied près de toi le soir quand tu as peur de t'endormir, pour te raconter une histoire.

L'enfant ne répondit pas.

Souvent, on n'a pas de père, c'est vrai, reprit le géant (...) Mais alors, il y a ces jeunes et douces femmes, dit-on, qui allument le feu, qui vous assoient près de lui, qui vous chantent une chanson.

(17) : Je connais des filles superbes

(18) : Indien

(19) : Génération 2

(20) : Paroisse

(21) : Le Mythe de l'éternel retour

VII. UNE LECTURE: *LES LÈVRES BLEUES*

*On m'a demandé une fois
Pourquoi j'écrivais si obscurément,
Ils peuvent le demander à la nuit,
Au minéral, aux racines.
Je ne sus que répondre [...] :
Que réponde l'eau qui court
Et je suis parti en courant et en chantant*

Pablo NERUDA

On reproche souvent à Jacques BERTIN d'écrire des chansons aux textes à la fois trop " personnels " et trop " hermétiques "... Je dis bien "reproche " car de bons apôtres y voient comme les raisons principales d'un insuccès public... et commercial.

J'ai donc choisi d'examiner en partie ce fameux hermétisme bertinien – qui est réel – à travers un des textes apparemment les plus complexes : *Les lèvres bleues*, chanson publiée dans le recueil Plain-chant, Pleine page (1992).

Avec l'espoir que cette petite lecture scolaire ne sera pas trop fastidieuse, l'objectif est de montrer que l'on peut étudier cette chanson comme on étudie la poésie traditionnelle non chantée. Que s'il y a, effectivement, hermétisme, on peut découvrir dans l'ensemble de l'œuvre elle-même quelques clés utiles. C'est donc ici à un objet poétique comme un autre que nous avons affaire. Voici d'abord le texte intégral :

Tes lèvres bleues j'ai dit comme un lagon tes lèvres peintes
Ouvrant ciel sur une prairie de nacre veinée de ruisseaux
Tes seins j'ai dit j'ai voulu peints méticuleusement ô sainte
Couleur pierre et lune et marquée ton épaule avec becs d'oiseaux

Un pendentif descendant lourd par un fil de ton ventre
Comme à la façade du temple aussi l'homme qu'on égorgea
Rappelle-toi et dont le sang faisait tapis sur l'aube errante
Tu le buvais un adolescent sans visage t'observa

Des voix milliers de voix te liaient te lisaient malfaisante et fière
Tu retrouvais des mots sacrés perdus germés la nuit tournait
Sur son socle jusqu'à ce que ton prix fixé moi j'en tremblais
De fièvre dans la porte sombre à minuit sonnât la lumière

Un motif aux chevaux cabrés laqué sur l'intérieur des jambes
Débridées les cuisses je veux cueillies comme chacune un pleur
Et tu piétines mors au dent ahanant la langue violente
La danse ou la haine lance je veux des perles de sueur

Tes poignets sont tenus à tes reins ce château
C'est celui que l'on détruisit la hache dans la hanche
Et ton regard dernier dans le marbre comme un couteau
Se brisa et la lame est une aile dans la campagne blanche

J'ai rampé dans les nefes sombrées la forêt d'écume où deux fauves

Col mouillé contre col poussèrent la tapisserie ouvrant
La caverne des pluies infiniment où l'or est veuf le temps
S'arrête en entendant ton rire qui est neuf et d'un enfant

Je t'aime ainsi qu'un pauvre revenant des guerres saintes
La tête nue et quémendant aux fermes un peu de pain
Et chaque ferme est un trésor c'est vrai posé dans une main
Je t'aime ainsi. Me reste au dessus des fermes dorées tes lèvres peintes

D'abord synonyme d'*ésotérisme* ou d'*occultisme*, le terme d'*hermétisme*, qui apparaît fin XIX^e siècle, reste ambigu. Il est donc à rattacher au *grand œuvre* alchimique. On peut l'utiliser ici dans le sens connu d'*alchimie du verbe*, comme l'entendait Arthur RIMBAUD. Vieille histoire finalement que cette *transmutation des métaux du rêve* (Yves BONNEFOY⁽¹⁾) que constitue la création poétique. Il y a également sans doute ici un aspect religieux et philosophique : *L'hermétisme saisit le monde comme un Tout dont l'unité repose sur les relations de sympathie et d'antipathie liant entre eux tous les êtres qui le composent*⁽²⁾. N'est-ce pas en quelque sorte la définition de la Poésie ?

Enfin pour calmer tout le monde, je me contenterai de citer quelques poètes dits hermétiques parmi les moins méconnus (on jugera donc la valeur du reproche comme il se doit...) : Blake, Hölderlin, Novalis, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont... voilà pour ceux qui veulent gloser sur l'insuccès public (et au delà, sur le talent présumé...)

*
* *

La chanson de BERTIN intitulée *les Lèvres bleues* (c'est l'incipit) renoue d'abord avec le genre ancien du *blason* (BRASSENS l'avait déjà repris dans *Bécassine*). Il s'agit d'un hommage rendu à la femme et plus particulièrement au corps féminin dans un portrait en pied que la décence oblige à crypter, qui part du visage pour détailler ensuite la physionomie : à travers les yeux de l'énonciateur qui se fait peintre et voyeur, on engage le lecteur ou l'auditeur à participer à l'exercice (que certains diront typiquement *masculin* ...). Des *lèvres* aux dents (*nacre*) en passant par les *seins*, l'*épaule*, le *ventre*, les *jambes*, les *cuisses*, les *poignets*, les *reins*, on termine par le regard : *Et ton regard dernier*. Comme souvent, le corps féminin devient paysage : *prairie de nacre veinée de ruisseaux*.

Ce qui peut attirer l'attention est un mélange entre une sorte d'exotisme (*Lagon, pendentif descendant lourd*) qui fait songer au portrait d'une jeune esclave mise aux enchères (*marquée ton épaule*) et le caractère sacré nettement affirmé : *ô sainte, temple, mots sacrés, saintes* ou même *nefs*, pris dans sa signification architecturale (cf. l'autre texte, *c'est chaque fois la même chose : Les restes d'une cathédrale effondrée*)

La *façade du temple* (réminiscence baudelairienne⁽³⁾) pourrait nous engager dans une lecture biblique du texte : *l'homme qu'on égorgea* fait penser à Jean-Baptiste dont la fameuse Salomé réclama la décollation. La piste cependant ne va guère plus loin, sauf que c'est bien l'homme qui est la victime d'un étrange (et peut-être bienheureux) sacrifice...

Les références à la sculpture, à l'architecture et à la décoration sont notables : *pierre, marbre, socle, temple, château, pendentif, peints, tapisserie, peintes, motifs*. Nous sommes dans le domaine visuel de l'esthétique. La connotation médiévale y est évidente, confirmée par le terme *nef* qui peut s'appliquer aussi aux navires : *nefs sombrées*⁽⁴⁾ et par la référence aux *guerres saintes* du dernier couplet, dont l'imagerie fait songer, par exemple, au *Septième Sceau* de BERGMAN : *je t'aime ainsi qu'un pauvre revenant des guerres saintes / La tête nue quémendant*. Encore une fois, l'homme semble comme victime épuisée, après un long

combat ou une épreuve personnelle : La femme désirée constituant le réconfort attendu (plus communément et trivialement désigné par l'expression " repos du guerrier "...). Sauf qu'ici le combattant n'est point chevalier, mais gueux (cf. la croisade dite *populaire* ou *croisade des pauvres* : ce fut la première)⁽⁵⁾.

L'énonciation choisie et l'affirmation du *Je* poétique fait de ce texte – comme de la plupart des chansons de BERTIN – un texte à tonalité lyrique. Le *Je* y est affirmé de façon péremptoire : *J'ai dit, Je t'aime ainsi, Je veux*. Ce *Je* s'adresse aussi à la femme en question, mais dans une conversation à sens unique, et comme différée dans le temps. Pas de réponse nette, plutôt des indices et des comportements : *Tu retrouvais des mots sacrés perdus* (mais n'est ce pas le poète qui parle ici pour lui ?), *ton rire qui est neuf (nouveau)*. La femme s'affirme surtout par son corps (*La danse où la haine lance*), son regard, sa violence : *Tu piétines mors au dent ahanant la langue violente* (image qui associe le *tu* au cheval : mais s'agit-il de la femme encore une fois ou du locuteur qui pense tout haut et s'adresse à lui-même ?) Quoi qu'il en soit, BERTIN parle beaucoup dans ses chansons, et à chaque femme comme à toutes, sans véritable distinction. Concernant l'utilisation des temps verbaux, et en deux mots, leur examen fait apparaître des temps du passé (Passé Simple, Passé Composé, Imparfait) qui correspondent au récit et des présents qui correspondent à une sorte de dialogue fictif (*rappelles-toi*), une parole adressée à une femme absente. D'autres présents sont dits *permanents* (*je t'aime*). Les temps du passé correspondent à des actions achevées ou accomplies (Passé Composé et Passé Simple) ou inachevées (Imparfait, temps de la description). On note l'importance des participes (11) dont certains indiquent une action en train de se faire (ouvrant). Le flou temporel est donc remarquable : on peut même parler de brouillage, ce qui est fréquent dans les chansons de BERTIN. Le temps est suspendu ou même aboli : *le temps s'arrête* (strophe 6).

Le bestiaire général bertinien fait apparaître l'oiseau, suivi du cheval et du chien (Le chat est totalement absent). Plus loin – et beaucoup moins représentés qu'on le supposerait – les poissons. Le cheval peut connoter bien sûr la chevalerie, la quête, le compagnonnage dans le combat, la guerre ou la croisade. Chez BERTIN, l'animal demeure très présent, comme le confirme la quatrième strophe du poème qui nous occupe (*chevaux cabrés*). Ici, l'attitude choisie semble représenter la vigueur de l'étalon indocile, la force, la forme de violence sauvage comme il a déjà été dit : il doit être dompté. Enfin, il présente des connotations sexuelles évidentes : *Laqué sur l'intérieur des jambes / débridées les cuisses je veux*. Quant aux *deux fauves* du texte (le terme n'apparaît que trois fois dans l'ensemble de l'œuvre), ils sont liés chez BERTIN à l'énergie sexuelle ou à la libido. L'homme est parfois *fauve dompté*⁽⁶⁾, c'est à dire... amoureux !

On le sait, l'élément liquide est un des motifs récurrents du thème plus général de la *Fluence* : *Lagon, ruisseau, sang, mouillé, pluie, sueur, écume*. Le lagon illustre la couleur des lèvres féminines. Mais la pluie, eau verticale et bienfaisante, est souvent liée à la femme et à l'amour. La confirmation est évidente si l'on examine l'ensemble de l'œuvre : jeune femme ou jeune fille, l'eau du ciel accompagne l'état amoureux.⁽⁷⁾

Il y a, enfin, *nacre* et *perle*, matières dures et précieuses et rêvées comme des concrétions minérales de la liquidité (cette minéralisation est vécue toujours négativement, trop éloignée du mou et du tiède).

On remarque la présence d'armes tranchantes : *égorgea*, qui connote la blessure fatale par hache ou instrument coupant (un sacrifice : pour quel crime ?), la *hache* elle-même (strophe cinq), le *couteau* et la *lame* (que l'on peut par homonymie rapprocher de la vague et de l'*écume*, qui figure aussi celle du cheval au galop et dans l'effort, et la *sueur* qui en est l'équivalent humain pour ainsi dire). Mais la lame dans la poésie de BERTIN est aussi liée à la parole⁽⁸⁾, de même que le couteau⁽⁹⁾. (Le canif se range quant à lui dans la catégorie des armes rustiques et pauvres que l'on porte toujours sur soi, mais se rapporte aussi au chant,

comme dans la chanson *Ne parlez pas* ⁽¹⁰⁾. La hache, ailleurs, est liée aux mots et à leur violence ⁽¹¹⁾.

La matière pleine et dure de la pierre souvent blanche, associée souvent au corps de la femme (*couleur pierre et lune*) appelle l'entaille (*lame, becs d'oiseaux*) : dureté contre dureté (selon la formule de BACHELARD, *la volonté incisive de l'instinct*). Euphémisation aussi de la pénétration ; sublimation poétique de l'énergie libidinale ? Le chant et la voix ont alors les mêmes fonctions érotisantes : percer, faire des trouées, ménager des passages.

BERTIN n'est pas un réel coloriste et sa palette n'est guère variée. Mais ce constat n'est pas reproche : après tout, nous ne sommes pas en peinture... Dans l'œuvre, quatre couleurs, dont une matière précieuse, se détachent : le blanc, le noir (chanson en *noir et blanc* ?), l'or et le doré, et le bleu. Le bleu est à rapprocher bien entendu de la couleur de l'eau, celle des rivières et des fleuves, et aussi, parfois, celle des routes ⁽¹²⁾. Dans notre texte, ce bleu est exotique (*comme un lagon*) et lié à un certain type fantasmé de belle femme (cf. *L'étoile de matin : J'y régnerai au bras d'une blonde divine / Aux lèvres bleues comme le lagon d'Aweva*)...

Le thème de l'ouverture qui parcourt le poème est moins visible. Outre la *façade du temple* (mais de quel monument sacré s'agit-il, et de quelle cérémonie ?), nous avons ici : *ouvrant ciel, dans la porte sombre à minuit sonnât la lumière, poussèrent la tapisserie ouvrant / La caverne*. Cette ouverture pourrait métaphoriser par euphémisme le sexe féminin ⁽¹³⁾. On notera, au passage, la correspondance toute baudelairienne : *A minuit sonnât la lumière*.

La caverne et la grotte constituent de puissants archétypes. Ils représentent une protection toute maternante. La caverne est aussi la maison sans porte, comme une maison de "nature". Quant aux *nefs sombrées*, associées à l'écume et la liquidité, elles proposent à l'imaginaire du lecteur un étrange abri sous-marin.

Deux mots sur le rythme. À l'écoute de cette chanson, on s'aperçoit que le rythme change, de même que l'intonation dans deux couplets, le quatrième et le sixième. J'aimerais ici citer BLACKING ⁽¹⁴⁾ : *De tels changements rythmiques sont parfois appelés accents agogiques [...]. Des variations dans la mélodie et le rythme peuvent indiquer, non pas des préférences musicales, mais les conséquences inséparables des changements de l'intonation parlée, eux-mêmes produits par l'utilisation de différents mots, dont le déroulement est produit par l'"histoire" que raconte la chanson*. Point de vue averti qui ruine définitivement l'espoir de séparer les paroles et la musique d'une chanson.

*

*

*

Que reste-t-il de cette laborieuse pêche au sens ? Une chanson effectivement hermétique, voire absconse, autrement dit : à la signification volontairement cachée. Dans la forme, le blason traditionnel d'une sorte d'Amazone ⁽¹⁵⁾ ; trois strophes (quatre, cinq et six) aux connotations sexuelles évidentes, surtout si l'on va en chercher la confirmation dans le reste de l'œuvre : la *forêt* (strophe six), associée parfois à la pilosité du sexe féminin ⁽¹⁶⁾ ; le cheval, aux connotations érotiques (cf. *la change en cheval de monte dans la draguée haute*) ; le couteau, la lame et la hache qui peuvent être des symboles sexuels là aussi, comme dans l'étrange image érotique : *la hache dans la hanche*, pénétration euphémisée. L'or, qui semble une métaphore de la semence, confirmée par Gilbert DURAND et surtout par le reste de l'œuvre : *la lune d'or brille dans le ventre des filles* (chanson *oh c'est une chance*), *Et l'or vermeil il va se perdre à tout jamais / Au ventre des femmes données* (dans *Plus sèche que la paille*) ⁽¹⁷⁾.

Certaines questions demeurent bien entendu sans réponse immédiate. Mais on peut considérer, par exemple, que l'affirmation du *Je* suivi par deux fois de *dire* et trois fois de *vouloir*, constitue un énoncé "performatif". Pour reprendre la terminologie de John AUSTIN (*Quand dire c'est faire*⁽¹⁸⁾), l'énoncé performatif constitue l'acte même qu'il désigne. Le *j'ai dit* indique qu'il s'agit d'une parole engageant son locuteur, une parole de "vérité", qui fait ce qu'elle dit, par opposition à la parole "malheureuse" : une parole qui n'agit pas (on dit communément "paroles en l'air", ou "cause toujours tu m'intéresses"...). L'énoncé performatif est un "acte de discours".

Dans ce poème, nous avons assez clairement des énoncés attachés au désir d'agir, par la parole et par la volonté. Une signature certes, mais aussi un "acte de chant" : une chanson en train de dire qu'elle se fait. Quand dire c'est faire : quand chanter c'est affirmer le chant...

Sur d'autres aspects obscurs, BAUDELAIRE peut nous aider. Par exemple, dans Hymne à la beauté :

*Ton regard infernal et divin
Verse confusément le bienfait et le crime
Et l'on peut pour cela te comparer au vin[...]
Que tu viennes du ciel ou de l'enfer qu'importe,
Ô beauté ! monstre énorme, effrayant ingénu !
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvre la porte
D'un infini que j'aime et n'ai jamais connu ?*

Ou encore ce célèbre poème, mis en chanson par Léo FERRÉ :

*Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle
Femme impure ! L'ennui rend ton âme cruelle[...].
Machine aveugle et sourde, en cruautés fécondes !
Salutaire instrument, buveur du sang du monde[...].
La grandeur de ce mal où tu te crois savante
Ne t'a donc jamais fait reculer d'épouvante,
Quand la nature grande en des desseins cachés,
De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés,
- De toi, vil animal, - pour pétrir un génie ?
Ô fangeuse grandeur ! sublime ignominie !*

Ainsi, comme chez BAUDELAIRE, la beauté se confond-elle sans surprise avec la femme. Femme qui reste éminemment ambivalente : *malfaisante et fière*, et en même temps *sainte*. Le mal est associé à la sexualité, comme dans la chanson *Je te rencontrerai dans un rêve inversé* :

*Tu monteras dans la bagnole avec ton air triste et ton sexe
Ta peau blanche et tout ce qu'il faut pour le mal.*

Enfin, l'homme devient victime de la femme et de sa propre faiblesse. Comme s'il cherchait à se punir de ses propres turpitudes, la femme est la fois la tentatrice et le bourreau : elle punit l'homme de l'avoir désirée⁽¹⁹⁾.

Si l'on prend la peine de relire ou de réécouter des textes proches, comme *Où tu es tu es bien, Ces belles cuisses blanches que tu donnes aux passants, ou L'étoile du matin* ; si l'on prend la peine de relire le poème lui-même : *Jusqu'à ce que ton prix fixé moi j'en tremblai / De fièvre* ; si l'on s'attache au décor nocturne, à certains détails obscurs (*ahanant la langue violente* : mots d'amour ?), le sens se déploie sans trop d'efforts⁽²⁰⁾ : hommage à la femme, certes, dans toute sa crudité, portrait d'une prostituée et – qui plus est – description d'une scène d'accouplement. La poésie trouve aussi son bonheur dans la réalité la plus crue : leçon toute baudelairienne (*J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or* : la poésie est une entreprise alchimique).

Reste pour le lecteur un poème érudit et malicieusement crypté ; une profusion d'images et ... une (bien belle) chanson qui, débarrassée du souci immédiat de signifier découvre des possibilités d'imaginer qui ne sont pas étrangères aux exercices des surréalistes.

NOTES :

- (1) : Les Planches Courbes, 2001
- (2) : Article de Sylvain MATTON, Encyclopédia Universalis
- (3) : cf. notamment dans *Correspondances*
- (4) : Chanson *Les nefs sombrées dans tes yeux verts* et la suite : *sont des promesses englouties*. Le motif du naufrage est à rapprocher de celui de l'échouage et de la noyade : une perte.
- (5) : L'inspiration chez BERTIN est à rechercher aussi dans le Moyen-Âge où, notamment, la littérature et la poésie galantes sont savamment codifiées, surtout quand il s'agit de parler de la femme et de l'amour. On y trouve la rose dans tous ses états (cf. Le Roman de La Rose, symbole du sexe féminin)
- (6) : *Oh tu ne sais combien je t'ai cherchée*
- (7) : *A la pointe nue de l'averse il y a mon amour / Elle est plus belle que l'averse et que l'eau sur la terre / vient le vent nu sur son cheval et il la trouve belle*
- (8) : Cf. l'image très proche : *Je suis la lame du cantique dans les pierres dans Je suis ce train de choux-fleurs*
- (9) : *Ce que je dis vient de moi mais ce n'est pas magie / C'est mon sang à mon sang ouvert mon poing serré / Le couteau qui sous la chair s'enfoncé et crie*
- (10) : *Et ce chant muselé par les radios bavardes / Il brille au fond de nos poches comme un canif*
- (11) : *Ses mots sont comme des coups de hache / Dans une porte impossible à briser, dans Décembre 75*
- (12) : *A celle que je ne verrai plus : Les genêts couchés du soleil / où dévalent des routes bleues*
- (13) : Attesté dans *Ce que je dis vient de moi : Parfois des esplanades de lumière s'ouvrent et des sexes de femmes*
- (14) : Le Sens musical (Édition de Minuit)
- (15) : Dans *La tristesse est venue : Avec le clown immobile et l'amazone / En celluloïd on dirait à cause des lèvres peintes*. Mais l'Amazone est l'écuyère (cf. cheval), la guerrière et aussi la prostituée
- (16) : Dans *Je te rencontrerai : Posée haut sur la jupe à glissière qui se fend par devant / La forêt écartée sur chaque bord et toi là haut devant*
- (17) : Gilbert DURAND note : *L'or dont rêve l'achimiste est une substance cachée, secrète, non pas un vulgaire métal, mais l'or philosophal (...) élixir de vie*. A rapprocher sans doute aussi de la symbolique du Saint Graal : le calice, élément matriciel et féminin et le liquide quasi séminal qui s'y trouve ; de l'union des deux vient la vie... La poésie est alchimie.
- (18) : Le titre du célèbre ouvrage est How to do things with words (comment faire des choses avec des mots). En ce qui nous concerne ici, c'est assez piquant, puisque " faire des choses " a des sens multiples.
- (19) : cf. BAUDELAIRE : *L'heautontimorouménos* :
*Je suis la plaie et le couteau !
Et la victime et le bourreau*

CONCLUSION

L'œuvre critique [...] loin d'adopter pour elle-même la direction de l'œuvre littéraire analysée [...] prend son cours propre de façon à la croiser en un point décisif. Un grande lumière prend naissance à l'intersection des trajectoires.

JEAN STAROBINSKI
la relation critique

Il est certes séduisant 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 humaniste de STAROBINSKI qui imagine une rencontre possible entre deux trajets possédant chacun leur cheminement propre. Y sommes-nous seulement parvenus ?

Si, cependant, c'est sa logique interne 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 qui nous entraîne, sans passer par la casse obligée de l'ordinaire, de l'évident ou de l'avéré. Cette forme de courage, finalement, qui consiste à débrider ses rêves, de prendre ce risque ; d'en n'être jamais honteux mais, au contraire, d'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 de Walt WHITMAN, que de René-Guy CADOU ou de Philippe JACCOTTET, 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 préféré voir ne donne pas longtemps le change à l'énergie et à l'instinct qui irriguent puissamment le corps de l'œuvre. À la terrifiante évidence d'un Dieu absent ou distrait et au sentiment de vide et d'abandon qui en découle, fait place la sourde colère pour des hommes sensibles aux sirènes anesthésiantes de la modernité et qui ont, eux aussi, appris à regarder et à écouter ailleurs.

Ainsi, bien inconscient qui se fie au cours tranquille 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, ou des mythes plus modernes, comme celui de la Frontière, etc. Le lyrisme ne serait donc pas 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 du Monde et des Hommes.⁽¹⁾

Mais le chant est aussi la métaphore d'une union, d'une relation réussie et, pour tout dire, amoureuse. Ce rêve d'unité perdue puis retrouvée est évidemment proprement romantique. Il en va de même pour le motif du voyage qui ne mène vraiment nulle part et qui

autorise ainsi son perpétuel recommencement. Chanter, pour le romantique, c'est *jouir fantasmatiquement d'[un] corps unifié, c'est toujours l'affect du sujet perdu, abandonné, que chante le chant romantique*. Et ce que Roland BARTHES indique à propos du lied allemand pourrait bien s'appliquer aussi à la chanson de BERTIN.

Une réflexion profonde reste à mener, comme cela a été fait pour la littérature ou le cinéma, sur la chanson et la temporalité. Dans la chanson, qui a un déroulement parfaitement linéaire (sauf peut-être pour le refrain), le temps du chant correspond parfaitement au temps de la fiction chantée. Autrement dit, en l'espace d'une chanson, le temps est aboli ou suspendu.⁽²⁾

Ainsi, la distinction entre le futur, le passé et le présent ne correspond pas à grand'chose dans ces chansons. C'est pour cela que l'on peut plutôt parler de présence : la chanson rend présent, dans ce sens là. J'en ai déduit aussi que le Temps n'existait plus et qu'il était remplacé par une notion beaucoup plus opérante : l'Espace. Ce qui signifie que le Temps est appréhendé comme Espace. Le temporel devient spatial. L'autrefois est un espace connu, déjà exploré, dont on garde en mémoire les contours ; le futur est un ailleurs inconnu, un lointain souvent espéré. L'imaginaire, incapable de visualiser le Temps, ne peut appréhender que l'Espace. Mais le retour en arrière n'est guère recherché, car la nostalgie constitue une impasse. On ne revient pas sur ses traces : on en laisse. Quant au présent, c'est d'abord plus un Ici qu'un Maintenant.

Il s'agissait également pour nous de rendre compte du libre épanouissement d'un imaginaire poétique attiré par l'ambivalence et le mouvement, conforme sur ce point à l'âme baroque qui affectionne le fugace, l'insaisissable, et préfère les chausse-trappes d'une réalité fuyante, à travers les ruses des images qui la représentent, l'illusion, les anamorphoses, la réversibilité, l'ambivalence, les pièges du verbe et le leurre des mots, aux pauvres certitudes de la froide raison.

Baroque aussi, cette mise en abîme fréquente de la chanson, comme emboîtée dans elle-même : contenu et contenant ; matière qui se nourrit et croit de sa propre substance, comme par hétérogénie. Valeur ontologique du chant que nous avons déjà mentionnée : création continuée et phénomène bien connu de la création de soi par le créateur lui-même. Un élan qui se fait dans la joie (non le bonheur) et une tension permanente, puisqu'il faut passer de la négation de soi pour parvenir à l'affirmation de soi. Ainsi, la rupture avec soi est, paradoxalement peut-être, au service d'une plus grande fidélité à soi-même, c'est à dire, pour utiliser des termes un peu philosophiques ou psychanalytiques, au Soi personnel en germe dans le Moi individuel. Chez BERTIN, l'homme qui chante est créateur de ce par quoi il crée (la chanson) et se crée (l'homme). D'ailleurs, le poète met fréquemment en scène sa propre mort symbolique ; le jeune homme se rêve mort sans doute pour mieux revenir, après cette sorte de descente aux Enfers, comme dans les mythes anciens. Itinéraire d'initiation, de retour à la vie et à la lumière, transformé et régénéré, après avoir entrevu des grandes vérités et côtoyé les forces obscures. Chanter sa mort est donc aussi une quête et un voyage.

J'ai cependant tâché de ne jamais confondre le locuteur des chansons (celui qui dit *Je*), le poète-chanteur et l'auteur. Question de méthode d'abord : même insérée dans un tissu social et idéologique, produit aussi d'une psychologie unique, l'œuvre artistique ne s'en réduit pas moins qu'à elle seule et les questions posées par elle ne trouvent leur réponse que dans l'œuvre. L'imaginaire crée en effet une sorte de réalité décalée qui n'a que peu de rapports avec le réel : un décor mythique qui possède sa propre logique. Quant au locuteur, il est toujours éminemment protéiforme. Qui parle dans les chansons de BERTIN ? Le poète-chanteur, quelqu'un d'autre, l'auteur ? Parfois, c'est une femme qui dit *Je*, parfois le poète ; parfois c'est la chanson qui parle d'elle-même... Les pistes sont volontairement brouillées et c'est ce brouillage voulu qui a du sens, car dire *Je*, c'est aussi parler au nom de tous. Il faut en

effet être bien naïf pour s’imaginer que c’est Jacques BERTIN, l’homme, qui déclare par exemple dans Ambassade au Chili :

Je dis que je suis invincible (...) Je ne faiblis jamais (...) Je ne suis jamais déraisonnable (...). Tous ceux que je méprise sont nus. Je les soupèse. Je les dévisage. Craignez le regard qui écrit votre vrai nom sur vos visages (...). Je suis partout dans ma maison (...) etc.

Il s’agit à l’évidence de ce que certains critiques littéraires avisés appellent l’*auteur implicite*, ou le *second moi* de l’auteur, toujours différent de l’homme réel et qui crée – en même temps que son œuvre – une version différente et souvent supérieure de lui-même.

D’autres ont suggéré (à propos du roman) que c’était d’abord l’œuvre qui se racontait, par le truchement de voix diverses, et ont évoqué l’*esprit du roman*. Il pourrait bien y avoir ici un *esprit de la chanson*, une instance ni auteur, ni narrateur, ni personnage. Un esprit qui prend la parole, la conserve et la transmet et qui n’est gêné à aucun moment ni par les entraves de la réalité ou de la vraisemblance, ni par la banale signifiante, par le temps humain ou l’espace fini.⁽³⁾

En outre, l’expression impose un langage, mais le langage choisi impose l’expression : pirandellisme qui peut donner le vertige. Là, justement, réside une des difficultés majeures, car, dans la chanson comme ailleurs, fond et forme restent indissociables. L’art demeure ce domaine particulier où chacune de ces notions n’existe qu’au service de l’autre, dans un rapport quasi dialectique : le fond conduit la forme, mais la forme conduit le fond. C’est de cette synthèse, de ce mariage heureux et presque symbiotique, que naît toujours une œuvre. En ce sens, la chanson de BERTIN, si elle n’était chantée – et même si les textes supportent l’épreuve de l’impression écrite – ne saurait être poésie : elle ne peut être que chantée, puisqu’écrite dans ce seul dessein, qui requiert une écriture spécifique. De déclarer qu’il s’agit de *véritable poésie* revient à nier la chanson, d’en faire un oiseau sans ailes. C’est donc un compliment empoisonné. Comme l’androgynisme bienheureux des légendes grecques d’avant la séparation, chant et parole, qui conservent le souvenir de leur ancienne union, vont se retrouver dans la chanson. Il s’agit donc d’écrire avec des mots qui portent, en eux-mêmes, leur propre musique ; de jeunes oiseaux qui ne demandent qu’à voler. Être en puissance et pas uniquement être en acte, le mot trouvé contient déjà la promesse de son chant. Que certains poèmes d’autres auteurs, d’abord écrits pour être lus, aient pu devenir des chansons est l’exception qui confirme la règle : la plupart restent incapables de subir l’épreuve de leur chant, parce que, justement ils ne sont pas faits pour cela... BERTIN n’est peut-être pas un exceptionnel musicien, mais, en tant qu’auteur-compositeur-interprète, il lui suffit largement d’être *musical*.

Ainsi, l’œuvre échappe une fois de plus – et c’est heureux – aux tentatives critiques trop réductives. Elle résiste et c’est un gage de qualité. Elle se suffit amplement à elle-même et trouve – sans nous – sa force dans sa *nécessité intérieure*. Car elle est matière fluide ou aérienne et coule ou se vaporise dès le moment où l’on croit la saisir. Elle se détache et prend son envol : facteur certain de mélancolie.

Mais alors, si tout est mouvement, où donc trouver le repos ?

Partir, rester, ... rêver peut-être.

*Sur quoi je laissais tout là, en friche peut-être,
attendu qu’un homme est riche en proportion
du nombre de choses qu’il peut arriver à
laisser tranquilles.*

HENRY DAVID THOREAU

Notes :

- (1) : On sait que Mnémosunè, la déesse grecque, présidait à la fonction poétique : la poésie concerne en effet les traditions, les légendes et leur conservation. Mais, comme le précise Jean-Pierre VERNANT, *la mémoire ne reconstruit pas le temps ; elle ne l'abolit pas non plus. En faisant tomber la barrière qui sépare le présent du passé, elle jette un pont [...]. Le principe de l'aède est celui d'un contact avec l'autre monde, la possibilité d'y entrer et d'en revenir librement.* La mémoire est en lutte perpétuelle avec Léthée, l'oubli et reflète donc les mythes en les transmettant comme le fait la chanson ; et le chanteur, comme l'aède, est celui qui garde toujours le souvenir de ce qu'il a vu et entendu.
- (2) : Cette combinaison de parole et d'imaginaire n'est pas sans rappeler le conte et la fable, deux genres longtemps considérés comme mineurs. Le temps y est neutralisé, mais l'espace est sans cesse arpenté et le voyage est toujours initiatique.
- (3) : Dans À Besançon : un narrateur extérieur et anonyme ouvre le propos comme dans un récit : *À Besançon, cette année-là...* (phrase non chantée). Puis la chanson commence et le locuteur s'adresse au poète par un vocatif : *Poète, est-ce ton rôle de témoigner.* Le poète est remplacé ensuite par un *on* collectif : instrument d'énonciation qui neutralise le système des pronoms personnels (*on*, c'est l'homme) : *Est-ce qu'on peut écrire...* Un locuteur qui s'exprime à la première personne prend la parole à son tour : *L'étincelle ce n'est pas moi.* Le *on* difficilement identifiable qui revient à la dernière strophe semble inclure le narrateur, le poète et les hommes avec un présent de vérité générale : *on fait des vers avec l'espoir.* Enfin, un locuteur anonyme reprend la parole : *Le vent souffle dans le dos du poète.* Ajoutons à cela que le locuteur parle d'abord des femmes grévistes à la troisième personne (*ces femmes*) en reprenant d'ailleurs à son compte leur parole et leur combat : *Montrer qu'on était des gens respectables,* pour s'adresser ensuite à elles directement : *vous vous êtes mis debout.* Dialogue qui se poursuivra avec un autre personnage indéfini, locuteur à son tour : *Le premier jour l'un de vous a dit : la grève sera longue* (sans guillemets dans la transcription). Se mêlent alors inextricablement et se métamorphosent, points de vue, discours, commentaires narratifs et énonciations.

La chanson est donc ici le lieu – utopique sans doute – de la prise, du maintien et de la circulation vitale d'une parole multiple, collective et polyphonique, que le chant exprime et revendique : une parole plurielle, un plurivocalisme qui en fabrique la substance et l'irrigue à la fois. Le lieu d'un dialogue permanent avec les autres et avec soi-même, d'une communion où les hommes parlent et se parlent inlassablement avec des mots qui appartiennent à tous. Cette parole qui sourd de toutes parts, que chacun peut assumer et dans les miroitements de laquelle chacun se reconnaît constitue la matière et l'enveloppe de bien des chansons de BERTIN. Outre les questions rhétoriques du début (*est-ce qu'on peut écrire des chansons sur ces femmes ?*) qui peuvent indiquer qu'il s'agit aussi d'un soliloque ou d'une pensée en acte et mise à nue, il y a donc bien une superposition de discours et, comme le dit Mikhaïl BAKHTINE à propos du roman, la chanson pourrait être un "dialogue de langages" : témoignage en tout cas de l'impossibilité radicale pour le locuteur de passer quoi que ce soit sous silence, ses pensées, ses paroles, ses actes et ceux des autres.

ANNEXE

DEUX OU TROIS MOTS SUR LA CHANSON

*Les œuvres d'art sont d'une infinie solitude ;
rien n'est pire que la critique pour les
aborder ; seul l'amour peut les saisir, les
garder, être juste envers elles.*

Rainer Maria RILKE

La critique commence à s'intéresser timidement à ce domaine considéré jusqu'à ce jour comme un art mineur, car populaire⁽¹⁾. Nous n'entrerons pas ici dans le débat art savant, art populaire, car il nous paraît clos. Ce n'est pas parce qu'un art s'adresse au plus grand nombre qu'il est mineur par destination. Ce n'est pas non plus pour cela qu'il doit être médiocre⁽²⁾. Nous préférons – de loin – nous en tenir définitivement à la formule de Jean VILAR à propos du théâtre, *art élitaire pour tous*. Qu'il y ait une bonne et une mauvaise chanson ne fait aucun doute. Mais qui, finalement, définit les critères ? Ni la critique, ni le succès commercial. Plus personne ne va voir les tragédies de Voltaire, qui ne trouvent d'ailleurs plus personne non plus pour les monter... Peut-être le temps, qui érode les œuvres les moins solides ?

Depuis longtemps, au Québec, on s'est penché sur la chanson, considérée là bas comme un art à part entière. Nos cousins ont de l'avance⁽³⁾. Le chemin demeure, il est vrai, périlleux. Comment analyser un ensemble parole et musique sans en séparer les modalités ? La tentation est forte d'examiner le texte d'une part et la musique de l'autre. La chanson est une forme qui a à voir, certes, avec les deux. Mais elle reste singulière et comme parfaitement indivisible : il ne viendrait à l'idée de personne, par exemple, de critiquer dans la danse son aspect purement gymnique. L'œuvre doit satisfaire d'abord à sa propre norme et surtout montrer ce qu'elle prétend être : est-ce une chanson ou pas ? Et c'est l'ensemble, le résultat qui peut-être éventuellement jugé. C'est pour cette raison qu'il ne s'agira jamais d'apprécier le texte d'une part et la musique de l'autre, puisque, par nature, l'objet artistique chanson ne permet en aucune façon d'opérer ce partage : mots et chant sont consubstantiels. On le fait, certes, guidés par un vieux démon taxinomique, pour la commodité certaine de l'analyse, ou par défaut de compétences (c'est d'ailleurs ce que j'ai fait), mais on se trompe toujours en pratiquant ainsi. Jamais un *bon* poème et une *bonne* musique n'ont fait une *bonne* chanson⁽⁴⁾. Ce n'est pas de l'addition des deux que vient la chanson, qui est le résultat d'une fusion, dans le creuset de l'imaginaire, entre deux façons strictement humaines de s'exprimer : la parole et le chant. D'ailleurs, comme le remarquait plaisamment BERTIN à propos de ce que l'on demande au chanteur (et en substance) : pour être un auteur-compositeur-interprète correct, il faudrait écrire comme SHAKESPEARE, composer comme MOZART, chanter comme CARUSO, se tenir en scène comme TALMA, jouer de la guitare comme LAGOYA, s'habiller comme BRUMMEL, etc. A-t-on jamais vu dans un seul art autant d'impératifs peser sur les épaules d'une même personne ? L'addition de toutes ces exigences en dénonce l'ineptie, et il me vient l'envie de citer LA BRUYÈRE : *il n'y a point d'ouvrage si accompli qui ne fondit tout entier au milieu de la critique, si son auteur voulait en croire tous les censeurs qui ôtent chacun l'endroit qui leur plait le moins*.

Le vocabulaire utilisé dans ce domaine nous fourvoie aussi sans cesse. Quelle différence entre *Chant* et *Chanson* qui désignent tous deux et la performance et le résultat ? Entre *chant lyrique*, *musique vocale*, *cantate*, et *chant* tout court ? Peut-être comprenions-nous mieux les choses, par exemple à l'époque retirée où la poésie était toujours chantée, sans que l'on sache d'ailleurs exactement comment : chantée-parlée, psalmodiée, scandée, récitative, avec un accompagnement musical comme pour l'opéra, déclamée, proférée à la limite du cri, etc ? Ce que l'on peut affirmer, c'est que la voix humaine est le vecteur privilégié de l'expression des passions : tout ceci nous ramène au corps et à la performance⁽⁵⁾. Mais, autrefois, la poésie était chant : la chanson est donc Art premier⁽⁶⁾.

Une autre chose est sûre : le rythme. Sans lui, bien entendu, pas de poésie, pas de musique ; pas de littérature non plus, car tout est rythme. Pas grand'chose en fait des productions humaines : l'Homme naît de l'union du rêve et du rythme⁽⁷⁾.

Un autre problème reste évidemment aujourd'hui celui de la diffusion et des techniques modernes de reproduction, de promotion et de marketing. C'est le système show business. Le critère presque unique d'une éventuelle qualité d'une œuvre sera son succès commercial. Difficile de changer tout cela dans l'immédiat.

Voilà donc deux ou trois choses qui me paraissent acquises. La chanson fait partie du patrimoine universel et est un art. Aucune culture ne peut être inférieure à une autre, et on appréciera au passage le dédain dans lequel la pensée dominante tient les formes d'expression artistique les plus anciennes et les plus populaires : sauf à considérer que l'écrit reste ici aussi supérieur à l'oral (on a sans doute entendu des sottises encore plus grandes...). Mais que fait-on alors des plaidoyers de CICÉRON, des discours flamboyants de MIRABEAU ? Que fait-on de *l'Iliade* et de *l'Odyssée*, et de toutes les épopées qui étaient chantées ? Par sans doute l'effet d'un ethnocentrisme stupide et dangereux, *le Temps des cerises*, *la chanson de Craonne*, *le Chant des partisans*, *la Butte rouge* ou *l'étang chimérique* deviendront des sous-produits de la poésie ?

Vieille histoire, sans doute en rapport quelque part avec la pseudo-modernité de sociétés toujours construites sur des antagonismes de classes : mais je n'ai rien dit... Et je préfère, d'ailleurs, pour finir sur ce sujet, laisser parler John BLACKING, qui déclare ceci, en conclusion de son livre :

Si nous en apprenons davantage sur la complexité automatique du corps humain, nous serons peut-être en mesure de prouver d'une manière concluante que tous les hommes naissent munis de grandes possibilités intellectuelles, ou au moins d'un très haut niveau de compétence cognitive, et que la source de la créativité culturelle est la conscience qui naît de l'activité sociale commune et des échanges d'amour. Si nous découvrons précisément comment la musique est créée et appréciée dans des contextes sociaux et culturels différents, si nous établissons que le sens de la musique est une caractéristique universelle spécifique de l'espèce, nous serons en mesure de montrer que les humains sont encore plus remarquables que nous ne le croyons actuellement – et pas seulement quelques-uns, mais tous –, et que la majorité d'entre nous vit très en dessous de ses possibilités, à cause du caractère oppressif de la plupart des sociétés. Munis de ces renseignements essentiels sur l'esprit des hommes, nous pouvons commencer à secouer une fois pour toutes le joug des mythes qui courent sur la « stupidité » de la plupart des hommes et sur l'égoïsme et l'agressivité prétendument « innée » de l'homme, sans cesse invoqués par des gens qui s'en servent pour justifier la contrainte exercée sur leurs semblables dans des systèmes sociaux anti-démocratiques.

Dans un monde où le pouvoir autoritaire est maintenu grâce aux moyens de la supériorité technique et où la supériorité technique passe pour le signe d'un monopole de l'intelligence, il est indispensable de montrer que les véritables

sources de la technique, de toute culture, se trouvent dans le corps humain et dans les échanges en vue d'une action commune entre corps humains. [...] Dans un monde tel que le nôtre, dans ce monde de cruauté et d'exploitation, où prolifèrent sans cesse le toc et le médiocre dans le seul but du profit financier, il est indispensable de comprendre pourquoi un madrigal de Gesualdo, une Passion de Bach, une mélodie pour *sitar* de l'Inde ou une chanson africaine, le *Wozzeck* de Berg ou le *War Requiem* de Britten, un *gamelan* balinais ou un opéra cantonais, ou une symphonie de Mozart, de Beethoven ou de Mahler peuvent être profondément nécessaires à la survie de l'homme, indépendamment des mérites qu'ils peuvent avoir comme exemples de créativité et de progrès technique. Il est aussi indispensable d'expliquer pourquoi, dans certaines circonstances, une « simple » chanson « populaire » peut avoir plus de valeur humaine qu'une symphonie « complexe ».

Notes : (mais vous en avez fini...)

- (1) : Il y a bien sûr les travaux de quelques universitaires, comme Jean-Louis BACKÈS, Nicolas RUWET, Paul ZUMTHOR, Louis-Jean CALVET, Françoise ESCAL, Henri MESCHONNIC, Lucienne CANTALOUBE-FERRIEU et d'autres...
- (2) : Réagit-on de la même façon pour le cinéma ou le théâtre qui peuvent rester des arts de qualité, tout en étant populaires ?
- (3) : Autour notamment des chercheurs de l'université de SHERBROOKE (Revue Triptyque).
- (4) : Question de statut générique aussi : chanson sous-genre de la poésie ? Ou poésie, sous-genre de la chanson, poésie lyrique ?
- (5) : Anne ROUSSEAU, dans sa thèse sur BERTIN (Jacques Bertin et la chanson poétique, ANRT) s'est penchée sur cette question. Outre une mine d'informations, l'ouvrage comporte une bibliographie quasi exhaustive, à laquelle on pourrait ajouter :
 ETIEMBLE, article lyrisme et l'Encyclopaedia Universalis
 G. ROUGET, La musique et la transe (Gallimard 1980)
 A. SCHAEFFNER, Origines des instruments de musique (PAYOT, 1936)
- (6) : Dans un ouvrage volumineux et capital (Critique du rythme), Henri MESCHONNIC affirme en partie le contraire : *ce n'est pas parce qu'on a chanté la poésie que le rythme en poésie est la même notion qu'en musique [...] Le rythme dans la poésie est différent du rythme dans la musique [...] parce qu'il est langage, autant que parce qu'il est dans le langage*. Il sépare donc très nettement la musique (le mot grec renvoyant plutôt à son origine divine) et la poésie (dont l'étymologie insiste sur le travail et la fabrication quasi artisanale). *La musique d'un texte n'est qu'une métaphore* qui renvoie à un âge d'or mythique d'union entre musique et poésie. Conception, pour MESCHONNIC éminemment romantique et ... fautive. Mais il est dit aussi – et voilà qui nous intéresse – : *Dès le début, le lieu de la confusion est le chanté* : dès que le discours entre en rapport avec le chanté, par le poème, il sort du rythme linguistique ordinaire pour prendre un rythme musical. Le chanté se *désaccentue et se réaccentue à contre-langage, antilinguistiquement*. La parole chantée brise donc la communication ordinaire. Elle étonne, décale et subvertit l'économie de l'échange verbale quotidien.
- (7) : D'origine grecque, le mot semble se référer au départ au flux et au reflux des vagues : un mouvement régulier. Lié sans doute ensuite aux tâches répétitives du travail humain, il a été le grand ancêtre de la musique, de la danse, de la poésie, de la chanson. La prosodie et la versification sont sans doute venues après comme procédés mnémotechniques. En outre, l'intonation, la durée, la désaccentuation, la hauteur, l'intensité donnent un sens particulier (un sens de plus) au mot écrit lorsqu'il franchit la barrière des lèvres. La langue parlée nous projette immédiatement dans le domaine de l'intention, à fortiori la chanson, qui constitue une sorte de parole totale, fusion de toutes les fonctions de la communication que les linguistes assignent au langage.

ANNEXE II: A PROPOS DE L'ALBUM «LA JEUNE FILLE BLONDE»

On peut aisément voir la confirmation de ce que j'avance dans cet opuscule à travers nombre de chansons plus récentes, par exemple dans l'album « La jeune fille blonde »(2002).

Attardons-nous simplement sur la très remarquable chanson « Quand recevrons-nous des renforts ?... » qui confirme la permanence et la cohérence de cet imaginaire autour des thèmes récurrents : le mouvement ,le passage et ici, plus précisément , la JONCTION ;l'espace ,l'horizon qui attire comme un espoir mais aussi l'enfermement et la pesanteur du réel .

Ces thèmes sont déclinés par de nombreux motifs , comme la « palissade » qui clôt mais autorise le passage d'un « billet » par un « messenger » anonyme (le terme « billet » appartenant d'ailleurs plus généralement au domaine amoureux...) ; les « renforts » espérés dans un rêve d'union des hommes et de jonction euphorique : « Les hommes s'embrassaient comme des fous et lançaient leurs chapeaux ». L'horizon et les lignes ennemies qu'il faut percer : « A travers les lignes là-bas ». L'adversaire n'est pourtant jamais désigné : il s'apparente à la solitude ,à la pesanteur du réel à travers la métaphore spleenétique du « manteau gris et pesant » qui enferme ,enferme et contraint ; empêche par son poids l'avancée du poète et sa liberté de mouvement .(1)

On assiste au même brouillage temporel que dans les chansons plus anciennes : présents d'énonciation et de vérité générale ; futurs , imparfaits , passés simples , futurs antérieurs . Quantité de questions rhétoriques (sans véritables réponses), comme un soliloque ou un dialogue intérieur . La métaphore filée du combat (motif très présent chez Bertin , lié parfois à la croisade , au voyage initiatique ou à la Résistance française) dans un contexte qui fait songer aux guerres du XVIII^e siècle : ce pourrait être la guerre d'indépendance américaine , par exemple ; La description en est rapide : quelques traits brossent un tableau animé sur une musique de marche militaire (« Au son des fifres et des tambours ») qui représente bien l'avancée , le mouvement , mais aussi le désespoir et la rage de résister jusqu'au dernier (l'album suivant s'appellera « No Surrender ! »).

Le locuteur apparaît peu : toujours collectivement , car le « Je » individuel est ici absent : « Nous, on, ... ». Dialogue où le poète s'adresse à sa compagne d'imagination et de solitude, version sensible d'un Moi plus ou moins biographique : « Mon âme », à la manière notamment d'un Baudelaire.

Mélange surprenant enfin , sous un régime d'images nocturnes (« Tu te souviendras de cela mon âme et tiendras jusqu'au jour ») d'une expérience solitaire comme un combat personnel et , en même temps, d'une bataille de résistance qui se veut acharnée et collective ; d'un isolement, d'un repli subi et presque stratégique , et d'un rêve de communion , d'expansion bienheureuse dans la lutte.

(1) « Manteau des pluies gris et pesant et sale aussi manteau des peines ». La pluie est chargée négativement, contrairement aux chansons de jeunesse où , bienfaisante et lustrale, cette eau du ciel accompagnait toujours l'état amoureux.

ANNEXE III: SUR UN TABLEAU DE MICHELE COUTIER DELLA SEGA,
EN COUVERTURE DE «PLAIN-CHANT, PLEINE PAGE»

La toile se présente comme une composition abstraite , peu colorée ; sans aplats de surface ,ni relief ,ni épaisseur de matière , ni perspectives ;construite de lignes et de traces séparés comme par une frontière médiane verticale composée elle-même de cinq traces bleutées et ombrées ,essuyées ou brossées et dirigées vers la droite et vers la gauche du tableau .Une trace au centre , isolée , se distingue par sa couleur rouge-brun .Des lignes traduisant un mouvement vigoureux , portant les effets de l’outil utilisé et qui semblent se déplacer de l’intérieur vers l’extérieur .Le centre est légèrement dégagé pour former un petit trapèze. La construction, fortement dynamique et énergique, fuse dans toutes les directions. Des points, comme des repères dans une mise aux points ;contigus ou mitoyens de lignes ,parfois à leur intersection. Les points sont bleus ou rouge-brun eux aussi.

D’autres lignes, quasi parallèles entre elles , noires ,dessinées au trait ,et qui semblent elles aussi partir du milieu de la toile pour se diriger vers l’extérieur(mais elles pourraient tout également converger vers le centre où elles s’arrêtent comme stoppées par une même frontière invisible).Ces traces sont courbes, sauf au centre et en bas où elles sont rectilignes et coudées presque à angle droit .Le plus souvent disposées en faisceaux, par groupes, elles font songer à des sillons(ou des microsillons),ou encore à des plumes d’oiseau(ou d’écrivain) ;quelque chose d’aérien, de léger.

L’ensemble de ces lignes vigoureuses forme une sorte de plan , de carte abstraite ou de schéma compliqué mais rarement rectiligne .L’impression générale est à la légèreté et au dynamisme .Le titre de l’œuvre confirme l’idée du mouvement : « ENERGIÉS ».Au centre, des lignes formées cette fois-ci de pointillés dessinent une sinuosité qui fait songer à une vague ou à une rivière.

Formes vigoureuses et énergisantes, traces de courses et de mouvements multiples griffures et dynamisme général, légèreté ; carte géographique utopique et sans légende : cette toile, choisie par Jacques Bertin pour la couverture de son recueil paru en 1992 ne pouvait que satisfaire l’imaginaire d’un poète qu’on dit parfois fermé à l’art contemporain !