

## « JACQUES BREL – VIVRE DEBOUT »

Conférence Chantée du 3 février 2007 à la Maroquinerie (Paris)

Par JACQUES VASSAL

Chansons de JACQUES BREL par NERY (chant) et POLO (guitare)

---

### Chanson «Ca va – le diable»

On est en 1953 quand Jacques Brel vient d'arriver à Paris, avec l'espoir de débiter dans le métier de la chanson et de se faire reconnaître, voire peut-être consacrer dans des proportions qu'il ne pouvait pas espérer s'il était resté dans sa ville natale de Bruxelles. Mais c'est pourtant à Bruxelles qu'il a commencé à chanter, à écrire et même à faire du cabaret.

1953, c'est une période pleine de réflexion pour le monde, qui sort à peine des conséquences de la seconde guerre mondiale, qui en est à un début de reconstruction économique difficile, aussi bien pour la France, pour la Belgique, pour la Hollande, pour l'Allemagne voisine. Et c'est en 1952, donc très peu avant, que va se dérouler la campagne, qui dure quelques mois, de ce qu'on nommera «l'Appel de Stockholm» ; un appel qui est signé par toute une série d'intellectuels, d'Europe et d'ailleurs mais aussi dans la population par de simples citoyens, contre la prolifération de l'armement atomique. Donc il y a une très, très grande peur du retour éventuel d'une guerre mondiale mais qui, cette fois-ci, pourrait avoir des conséquences encore plus dévastatrices et encore plus rapides que la précédente. On peut y voir aussi, en partie, les préoccupations évoquées par ce que raconte le diable puisque, effectivement, les affaires marchent toujours très fort pour le diable et ses suppôts, en ce début des années 1950. Jacques Brel est né en 1929 et donc, il a à peu près vingt-deux, vingt-trois ans quand cette chanson est composée, quand elle est déposée aussi. Il a débuté en 1950 dans la chanson, alors que tout semblait le destiner à autre chose qu'à une carrière artistique. Le père de Jacques, Romain Brel, est un ancien commercial dans l'import-export qui, dans les années 1920, les quelques années avant la naissance de Jacques, a représenté une société belge d'import-export au Congo – qui était le Congo belge à ce moment-là. Il a été, non pas tellement un aventurier mais plutôt un commerçant des colonies de l'entre-deux guerres. Ensuite il est revenu, en 1928, alors qu'il a eu un premier fils, prénommé Pierre, le frère aîné de Jacques. Pierre Brel est né en 1923 et Romain Brel et son épouse reviennent habiter Bruxelles, de manière cette fois définitive, en 1928, soit environ un an avant la naissance de Jacques. Il faut dire aussi que précédemment, il y avait eu une première naissance : c'étaient des jumeaux, un fils et une fille ; ces deux enfants étaient morts en bas âge, à cause d'un problème de lait maternel contaminé, en Afrique à cette époque-là. C'est pourquoi Madame Brel est revenue à Bruxelles accoucher de son fils qui, en quelque sorte, est Pierre «II» puisque le fils mort se prénomrait déjà Pierre. Et puis, plus tard, pour son second fils, Jacques, qui naît en avril 1929 : quelques mois avant la grande crise du mois d'octobre, qui secouera le capitalisme mondial en partant par New York et en continuant par les conséquences qu'il aura sur l'Europe des années 1930. L'Europe occidentale notamment, dans laquelle Pierre et Jacques seront enfants, adolescents ; mais en fait, Jacques n'aura presque pas d'adolescence puisque, en mai 1940 – il n'a que onze ans -, arrive l'invasion des troupes allemandes sur la Belgique, avant de se poursuivre par la France. Et donc les Bruxellois, dont lui et ses parents, vont assister, effarés et terrorisés, à cette avance des armées allemandes avec leurs blindés, leurs motos à side-cars, leurs chars, leurs uniformes, leur organisation impeccable qui font craindre aux populations, une fois qu'ils sont installés, le pire – qui ne va pas tarder à arriver, d'ailleurs : la déportation des juifs,

la privation de nourriture, de tout ce qui fait le nécessaire de la vie quotidienne ; la peur de la délation, des arrestations, la Gestapo et toutes ces choses-là. Brel, d'ailleurs, écrira bien plus tard une chanson restée longtemps inédite et finalement sortie sur le coffret de 2003, l'une des cinq dites «inédites» et qui s'intitule *Mai 40*, dans laquelle il décrit sa vision d'enfant de l'invasion allemande sur Bruxelles.

Jacques va, pendant la guerre, continuer ses études tant bien que mal, bien sûr, dans un collège catholique à Bruxelles. Son éducation est très ferme, très stricte, assez autoritaire. Il a un professeur de français qui aime la poésie ; ça va l'aider à s'intéresser très tôt à l'écriture, à la poésie, pas encore aux chansons mais, allez savoir, il en restera certainement quelque chose des années plus tard, quand il commencera à écrire des textes de chansons. D'autre part, Jacques Brel est un jeune garçon assez aventureux, qui aime les activités physiques et qui d'ailleurs tout comme son frère aîné Pierre, va être scout . Ce qui veut dire faire du camping, faire de l'orientation la nuit, apprendre à allumer un feu ou d'autres choses qu'un petit garçon qui reste en ville n'aurait peut-être pas l'occasion d'apprendre. Cela veut dire aussi avoir un certain idéal de générosité, de fraternité, peut-être un peu naïf, peut-être vouloir faire du prosélytisme ; mais aussi, disons, cultiver un certain goût qui vous pousse à aller vers l'autre et à ne pas rester replié sur vous-même. Il y a aussi, dans le scoutisme, un goût très marqué pour le chant, pour la chanson, pour la guitare qui est un instrument encore assez peu usité à l'époque, en Belgique comme en France. Ce sera extrêmement répandu plus tard mais en 1947, 48, ce n'est pas courant. Tout cela fait qu'on se réunit, notamment chez les Bruyndonckx – alors ça, c'est après le scoutisme, Monsieur et Madame Bruyndonckx sont des organisateurs d'un mouvement de jeunesse chrétiennes qui s'appelle la Franche Cordée, qui n'existe pas en France mais qui va exister en Belgique pendant quinze ou vingt ans à peu près. Et c'est là que Jacques Brel, d'ailleurs, non seulement va rencontrer des gens qui comme lui s'intéressent ou vont découvrir un intérêt pour des chansons avec «des gars pleins d'idéal», comme dans la chanson du diable, mais aussi, c'est là qu'il va connaître une jeune femme qui s'appelle Thérèse Michielsen, qui sera surnommée «Miche» et qui va devenir son épouse. Thérèse dite «Miche» a deux ans de plus que Jacques ; elle est secrétaire dans une entreprise d'électricité ; elle est aussi élevée dans une famille catholique très traditionnelle. Et c'est, bien sûr, une époque où dans les collèges, les établissements scolaires, les garçons et les filles ne sont pas mélangés. Donc les garçons et les filles ne commencent vraiment à se connaître intimement, je dirais, que vers l'âge de dix-huit ou vingt ans. Ce qui est le cas de Jacques et de Miche. Ils vont se marier en 1950 et Jacques va être appelé, comme déjà son frère Pierre, à seconder le père Brel, Romain, qui est vieillissant et qui commence à avoir des ennuis de santé assez sérieux, qui l'éloignent petit à petit de l'entreprise, à prendre des responsabilités dans la cartonnerie familiale puisqu'il y avait cette cartonnerie Vanneste et Brel. Vanneste, c'était le nom du beau-frère de Romain Brel qui, après le retour de Romain Brel du Congo, au tout début des années 1930 lui avait proposé de le rejoindre, de prendre des parts dans la société et de devenir, donc, l'un des administrateurs de cette cartonnerie. Pierre Brel, ayant six ans de plus que Jacques, va devenir l'un des directeurs de la cartonnerie Vanneste et Brel, ceci dès les années 45, 46, dès la fin de la guerre. Et Jacques, que cela n'enchantait pas du tout parce qu'il a d'autres idéaux, d'autres espoirs, va quand même pendant une petite période, vers 1950, 51, exercer une responsabilité de cadre commercial dans la cartonnerie Vanneste et Brel. Il va même venir au Salon de l'Emballage, à Paris, en 1951. Vous excuserez le mauvais jeu de mots, mais il ne sera pas du tout...emballé par ce salon, et pas non plus par Paris. Parce que c'est une ville plus polluée, moins provinciale, moins familière, moins chaleureuse peut-être que le Bruxelles que Brel connaît dans son enfance et dans sa jeunesse. Mais il sait en même temps qu'à Paris, bien sûr, il y a Saint-Germain-des-Prés et il y a les cabarets. Il y a tout ce bouillonnement de la chanson de l'après-guerre, du jazz aussi qui font que, très vite, on se rend compte que si on veut faire quelque chose dans le métier de la chanson, et si on est

Belge, ça ne sera peut-être pas facile d'y arriver en restant chez soi. D'où l'idée de venir à Paris. Il sera ensuite aidé par une journaliste belge, très grande connaisseuse de la chanson, qui s'appelle Angèle Guller et qui va aider Jacques Brel et croire à lui. Elle va être une des premières à croire à son talent d'auteur et d'interprète. Elle va le faire venir à un moment où elle fait des conférences sur la chanson – eh oui ! – dans des comités d'entreprise notamment. Et de temps en temps, on a besoin d'un petit chanteur, pas trop connu, qui vienne faire des chansons pour illustrer ce dont on parle. Et voilà comment Jacques Brel se retrouve avec un pied à l'étrier. Il n'est pas encore très sûr de lui, pas très sûr de son écriture. Il chante aussi du Charles Trenet, c'est une des références d'écriture de sa jeunesse, tout comme Charles Trenet le sera pour Georges Brassens et pour beaucoup d'autres. Il admire l'écriture de Trenet et il se demande ce que vaut sa propre écriture. Il le demande à Angèle Guller. Et puis, un jour, Angèle Guller lui dit qu'elle connaît à Paris un monsieur qui est un producteur déjà très influent et très implanté, qui s'appelle Jacques Canetti, qui possède notamment la direction du théâtre des Trois-Baudets et est aussi directeur artistique chez Philips sur le label Polydor. Il a aidé à faire débiter Georges Brassens entre autres, mais aussi Félix Leclerc pour la France. Elle a donc l'idée de lui dire : «Faites un disque souple», comme on disait à l'époque, c'est-à-dire un disque d'essai qui ne sera pas commercialisé, un disque maquette pour donner un exemple de ce que vous savez faire. Et ce disque 78 tours est envoyé un jour chez Jacques Canetti qui, selon la légende, l'écoute en présence de Georges Brassens qui, lui-même, vient d'être connu depuis un an et qui, parfois, donnait son avis à Jacques Canetti sur des artistes sur disque ou qui venaient le voir en audition. Jacques Canetti n'avait peut-être pas besoin de ça. En tout cas, un soir, Jacques Brel – qui se faisait appeler, sur ses cartes de visite, Jacques Bérel, espérant qu'ainsi, ses parents ne s'apercevraient pas qu'il essayait de faire l'artiste, car c'était assez mal vu dans la famille – Jacques «Bérel» et sa jeune femme Miche reçoivent un coup de fil une nuit, tard, chez eux, de Jacques Canetti. Au début, ils croient à une blague mais c'est pour de vrai. Et Canetti lui dit : «Venez à Paris, venez me rencontrer, je veux vous connaître.» C'est ainsi que Jacques Brel va voir Jacques Canetti et c'est en partie grâce à son aide, grâce à un passage sur la scène des Trois-Baudets et ensuite dans divers cabarets parisiens, dont l'Echelle de Jacob, mais là sans Canetti, que dans les années 54, 55, Jacques Brel va être mis sur orbite. Mais il est encore très maladroit, notamment la guitare lui sert pour cacher un certain malaise avec son corps et avec son physique. C'est quelques années plus tard qu'il va vraiment «exploser», quand il aura posé la guitare, sur les conseils de François Rauber, grand arrangeur, orchestrateur, musicien qui lui fera comprendre que la guitare, loin de le servir, le limite.

Jacques Brel part en tournée de plus en plus souvent ; il arrive ce qui arrive à beaucoup d'autres : en tournée, il rencontre beaucoup d'artistes, parmi lesquels des chanteuses, parmi lesquelles une chanteuse assez connue avec laquelle il aura une aventure extra-conjugale ; puis l'année suivante, une autre. Et Jacques Brel aura ainsi un début de relation inconfortable avec sa vie d'homme marié d'un côté et d'artiste en tournée de l'autre. Et donc il développera petit à petit toute une théorie sur le besoin de tendresse qui serait comme une sorte de consolation ou de «valeur sûre» lorsque les passions amoureuses se déchaînent et parfois se déchirent, avec les risques destructeurs que cela peut entraîner. Le mariage de Miche et de Jacques Brel ne sera pas détruit pour autant : il résistera à l'épreuve des ans, toute la vie de Jacques ; il résistera aussi à toutes ces aventures et autres mésaventures, mais non sans avoir été quand même quelquefois mis à mal. Et c'est sous cet angle-là, en partie, que je vous propose d'écouter une chanson qui date de 1959, qui n'est pas des plus connues du répertoire de Jacques et nous l'avons fait exprès, à peut-être une exception près aujourd'hui. C'était notre choix de ne pas prendre les chansons les plus connues de Jacques Brel pour parler de lui et de son écriture.

## Chanson : «La Tendresse»

Pour résumer à la fois la progression de l'écriture de Jacques Brel, de son interprétation sur scène, de son parcours discographique, une étape importante a été la chanson «*Quand on n'a que l'amour*» ; c'est arrivé un peu avant, elle avait été écrite en 56 ; et en 58, dans une première partie à l'Olympia, Jacques Brel a littéralement explosé à la face du public, du métier, de la critique, en grande partie grâce à cette chanson-là. Il était en «vedette américaine», vous savez, quand il y avait un programme complet de variétés au music-hall, quand ce n'était pas encore le tour de chant d'une seule personne pour toute une soirée. Il y avait une première partie avec un chanteur de «lever de rideau» pour deux ou trois chansons, puis un jongleur ou un prestidigitateur, éventuellement un groupe ou un imitateur, puis une vedette «anglaise» et une «américaine», soit le dernier avant l'entracte et le deuxième nom sur l'affiche. C'est ainsi que des artistes encore inconnus se sont retrouvés en compagnie d'autres bien plus célèbres ; on a vu Raymond Devos débutant dans ces premières parties ; ou «Jojo», de son vrai nom Georges Pasquier, le futur secrétaire de Brel, dans un numéro d'imitateur ; ou le jazzman Sidney Bechet. Donc, Brel lui-même a gravi ces échelons-là et il s'est retrouvé en «américaine» de Philippe Clay. Et Jacques Brel a été tellement énergique, tellement physique dans son élan vers le public, sa présence sur scène, qu'ensuite, après l'entracte, Philippe Clay qui était en vedette a eu, dit-on, quelque difficulté à enchaîner car au point de vue de l'impact sur le public, cela souffrait de la comparaison. Jacques Brel chantait alors encore certaines chansons à la guitare, dont celles-ci. Il existe un film de l'Olympia 58, en vidéo ou en DVD, où on le voit de profil, en manches de chemise, il a sa guitare, il bouge beaucoup et il regarde de côté ses musiciens, François Rauber qui est encore là et les autres qui l'accompagnent. Et on sent qu'il n'attend plus, en quelque sorte, de ne plus avoir cette guitare à la main pour pouvoir faire tous ces jeux de scène extraordinairement riches et théâtralisés qu'on lui connaîtra bientôt. Mais le public a ressenti tellement fort cette chanson, dans le contexte de l'époque, notamment la guerre d'Algérie qui causait énormément de soucis, aux Algériens bien sûr mais aussi aux Français, qu'ils étaient des milliers à penser que «*tant qu'on n'a que l'amour/pour parler aux canons*», ça peut servir à quelque chose. Il le faisait avec tant de foi qu'on avait envie d'y aller. Là-dessus est arrivé, un peu plus tard, en 1959 un 33 tours, 25 centimètres à l'époque, c'était avant les 30 centimètres, dans lequel figuraient *La Tendresse* et aussi *On se retrouve seul*, avec le fameux crescendo brélien, cette progression dramatique qui est une des caractéristiques, et de son écriture, et de son interprétation. On la retrouve dans *Quand on n'a que l'amour*, dans *Amsterdam* et dans bien d'autres chansons emblématiques de Brel. Il y avait aussi, dans ce disque, *La Valse à mille temps*, chanson extrêmement difficile à interpréter car elle est très longue et il faut tenir ce rythme de valse, mais en accélérant le tempo, en rendant quand même le texte intelligible d'un bout à l'autre. C'est une vraie performance physique. Et Jacques Brel se souviendra, et son frère Pierre aussi se souviendra que, quand ils étaient jeunes... Pierre Brel est devenu coureur à pied ; il a fait aussi de la course de moto ; quant à Jacques, il n'a jamais fait de course de cycliste professionnellement mais il faisait beaucoup de vélo dans sa jeunesse et plus tard, il racontait «quand je faisais du vélo, j'avais un parcours que je connaissais par cœur, qui faisait à peu près trois kilomètres. Je le refaisais plusieurs fois de suite jusqu'à n'en plus pouvoir, jusqu'à être tellement essoufflé que j'en étais presque à cracher le sang par terre et je n'arrêtais que lorsque, vraiment, je n'en pouvais plus.» Ce qui vous donne à peu près l'état d'esprit dans lequel Jacques Brel pouvait aborder le tour de chant. Je ne dis pas qu'il le faisait à chaque fois comme le vélo, mais ce qui est certain, c'est qu'à chaque fois, il donnait le maximum : c'était du condensé, c'était de l'énergie pure. Et d'autre part, quand il est devenu connu mais même, à partir de 1955 quand il faisait encore des premières parties, notamment dans les tournées organisées par Jacques Canetti, il y avait beaucoup de dates, il fallait faire beaucoup de kilomètres entre les villes. Et

donc, s'y ajoutaient la tension nerveuse et la fatigue physique entre les spectacles, pour aller d'une ville à une autre, se coucher tard, se lever tôt. C'étaient des choses que Brel savait faire très bien, peut-être mieux que beaucoup d'autres artistes. Je dirais même, non seulement cela, mais qu'apparemment ça l'excitait de se mettre en danger, de se mettre en extrémité physique. Et c'était ainsi, peut-être, qu'il donnait son maximum. Il est allé, dans les années 1960 à 66 et notamment au moment de la création d'*Amsterdam*, jusqu'à trois cents spectacles dans l'année. Parfois, il y avait deux séances le même jour. Et, s'il est vrai que de temps à autre, il y avait des jours de relâche, une partie de ces journées libres était occupée par les répétitions, les enregistrements ou les trajets d'une ville à l'autre. Comme on ne pouvait pas refuser de spectacles, on ne pouvait pas toujours monter une tournée dans un ordre logique du point de vue géographique, qui aurait permis de n'avoir que cent ou deux cents kilomètres entre chaque ville, non : quelquefois vous étiez à Rennes le lundi, à Grenoble le mardi et puis à Quimper le mercredi. Et puis, à partir de 1964, Brel a découvert l'avion, à l'occasion d'une tournée au Québec, où c'était déjà un peu plus répandu qu'en France, pour certaines personnes ayant de l'argent, de posséder un petit avion particulier, à quatre places en général. Quand il faut, en tournée, rejoindre des villes éloignées dans un temps minimum, c'est très intéressant. Mais autrement, tout le reste du temps, c'était en voiture. Et à l'avant était assis son chauffeur «Jojo», Georges Pasquier, qu'il avait connu en 1955 lorsqu'il était imitateur. Et puis, quand il s'est rendu compte, Georges Pasquier, qu'il n'était pas assez doué pour faire l'artiste, tout en trouvant tellement passionnant le milieu artistique...lui, il avait sa cartonnerie, hein, c'était le pétrole. Cela ne s'appelait pas encore Total, mais enfin c'était les pétroles français ; ça lui faisait gagner sa vie mais sans être bien excitant. Il a donc commencé à faire le secrétariat de Brel, puis il a arrêté son emploi dans le pétrole pour devenir secrétaire à plein temps de Jacques Brel. Et donc ils discutaient beaucoup ensemble, ils refaisaient le monde, Brel lui parlait des nouvelles idées de chansons qu'il avait. Et l'après-midi, une fois arrivé dans la ville suivante, Brel les mettait en place, avec François Rauber, puis Gérard Jouannest, le pianiste qui remplacera François Rauber quand celui-ci ne pourra pas faire les tournées, à cause du conservatoire ou de sa vie de famille. Avec aussi d'autres musiciens, dont Jean Corti l'accordéoniste, qui jouera un rôle très important, cela va devenir une espèce de fratrie. C'est-à-dire une fraternité d'hommes, qui ont des rapports de complicité, qui ont des rapports de tendresse, peut-être à la limite, comme Brel l'a dit une fois, «des rapports de bordels». Ce qui ne veut pas dire qu'ils y allaient ensemble, mais ils aimaient bien fréquenter ce genre de personnes et avoir ce genre d'ambiance. Par exemple, Brel était copain avec des putains, dans différentes villes de tournées ; et, selon son entourage, ça ne veut pas forcément dire qu'il en était client mais il recherchait ce type d'amitiés. Et j'ai l'impression que, dans ce type d'amitiés, il y avait un côté «comme entre mecs», «à la bonne franquette» qui devait sans doute, aussi, bien l'arranger, par rapport au fait que, pendant ce temps-là, Miche et les deux, puis trois filles restaient à la maison. Et quand Brel revenait dans des moments de vacances entre les tournées, des moments de repos, bien sûr il retournait à Bruxelles et à la maison. Il retrouvait sa femme et ses filles et là, dira notamment France, la deuxième de ses filles, il devenait un père «emmerdant». Parce qu'il culpabilisait tellement de ne pas avoir été là qu'il leur posait des questions. Il voulait savoir comment ça se passait à l'école ; France raconte que, lorsque est arrivée la mode des mini-jupes, vers 1967, elle devait avoir à ce moment-là dans les quinze, seize ans, eh bien Brel a été un père très conservateur, qui trouvait choquant que ses filles s'habillent en mini-jupe et qui les a un peu empoisonnées avec ça. On voit à peu près le genre : il y avait une sorte de conflit entre sa vie d'homme, sa vie de mari, sa vie de père, sa vie d'artiste et puis sa vie tout court, avec tous les rêves qu'il se fabriquait. C'est dans ce contexte-là qu'est née une chanson des plus connues celle-là, peut-être la seule connue dans notre choix d'aujourd'hui. Je ne vous annonce pas le titre parce que vous allez

reconnaître tout seuls. Et c'est une chanson, justement, d'amitié, de bordels et «mecs» qui se soutiennent entre eux dans les moments de déprime.

## Chanson : «Jef»

On s'apercevra que les chansons «d'amour» de Jacques Brel sont très souvent douloureuses ; je dirais, les chansons d'amour d'hommes et de femmes montrent un homme qui éprouve un certain malaise dans ses relations avec les femmes. Il a toujours peur d'être déçu, parfois il va avoir peur avant que ce soit le moment éventuel. Parfois, peut-être, ça fait peur à certaines femmes aussi. En tout cas, si ce n'est lui personnellement, je dis les personnages de ses chansons, cela donne des extrémités parfois misogynes, dans une chanson comme *Les Filles et les chiens*, dans laquelle, enfin, c'est vraiment terrible...Quelle rancoeur, quelle amertume ! On a l'impression qu'il a beaucoup souffert, mais il ne parle pas de celles qui, peut-être, ont souffert, peut-être, à cause de lui. Et cela, certaines de ses biographies l'évoquent parfois, en pointillé. En tout cas, s'il est vrai qu'il ne faut pas céder à la tentation trop facile d'expliquer une œuvre par la biographie de son auteur, et cela est récurrent dans toute critique artistique, je dirai que malgré tout, il est des images qui sont forcément présentes dans la tête d'un homme au moment où il écrit une œuvre. Les allusions sont tantôt codées, tantôt réelles ; l'important, c'est le caractère universel d'une œuvre, c'est tout ce qu'elle peut nous apporter, c'est qu'elle peut nous remuer, y compris vingt ou trente ans après la mort de son créateur. C'est-à-dire ce qu'elle révèle en nous d'universel : nous avons tous eu des moments de solitude ou de déprime ; nous avons peut-être été, aussi, parfois un petit peu malhonnêtes ou un petit dégueulasses avec les autres et cela, Jacques Brel et les personnages de ses chansons nous le rappellent souvent : ce ne sont pas des personnages idéaux. Ce sont des personnages comme dans l'une de ses plus grandes chansons, de 1965, 66, *Ces Gens-là* ; des personnages qui, souvent, ne sont pas à la hauteur de leurs rêves ou de leurs idéaux. Puisque celui-là, après avoir dit «*chez ces gens-là, on ne s'en va pas, Monsieur*», ajoute : «*Mais il est tard, Monsieur...il faut qu'je rentre chez moi*». Phrase terrible par laquelle l'auteur nous montre qu'après tout, il n'est pas plus moral, plus courageux ni plus héroïque que vous et moi. Justement, à cette même période sort un 25-centimètres très important, très achevé, très abouti, à un moment où il est encore en tournée sur la scène du music-hall. C'est ce disque où, sur la pochette, on le voit en train de fumer une cigarette, assis à une table d'une brasserie très connue du vieux Bruxelles. On y trouve aussi *Jacky*, qui est une sorte de réflexion sur son personnage public, avec ce qu'il pourrait être ou ne pas être, une moquerie assez grinçante sur ce que l'on attend de lui. Il évoque le fait qu'il se sent déjà vieillir, alors qu'il est encore un homme jeune, mais il se sent en train de vieillir par son ancienneté dans le métier. Il commence à ressentir ce dont il ne se doutait pas à l'époque de ses débuts : un certain ennui dû à la répétitivité du succès. Disons à partir d'*Amsterdam*, en 1964, soit onze ans après ses débuts à Paris et quatorze ans après ceux à Bruxelles, il s'aperçoit que, le succès étant arrivé, il peut se permettre de faire n'importe quoi, du moment qu'il fait «du Jacques Brel», c'est-à-dire qu'il met les ingrédients attendus, en texte, en musique et en interprétation, pour que tout le monde trouve cela génial et sans discuter ni lui faire prendre beaucoup de risques. Il a fini les débuts au cabaret, il faut qu'il relance les dés, qu'il réapprenne à vivre dangereusement. Et la chanson ne peut plus lui apporter ce danger de vivre, cette façon de se mettre en jeu, comme au bord du gouffre, à chaque tour de chant. Il va falloir trouver autre chose et donc, il gagne du temps avec un disque dont une partie des chansons ne sont pas interprétées sur scène. Ce sont des chefs d'œuvre d'écriture mais très intimistes, très intériorisées comme *Les Désespérés* ; ou encore, sur ce même 33-tours de six chansons, *Fernand*, qui est difficile à faire sur scène. Elle part d'un homme qui suit l'enterrement d'un ami («*dire que je suis seul derrière, dire qu'il est seul devant*») et qui pense le rejoindre. Elle préfigure ce qui se passera

avec Jojo, mais on est encore plus de dix ans avant cela. Brel a déjà un rapport à la mort, un rapport à l'amitié, un rapport à la tendresse. Et dans les chansons de ce disque, tout cela est synthétisé. Il y a aussi dans *Fernand* toute sa haine contre ceux qui font faire des guerres à des hommes qui n'en ont pas envie : «*Et puis les adultes sont tellement cons/Qu'ils nous feront bien une guerre/Alors moi j'irai pour de bon/Dormir dans ton cimetière*», dit le dernier couplet. Ce disque est d'une violence, d'une noirceur, d'une profondeur exceptionnelles. Je dis qu'il est très important dans l'œuvre de Jacques Brel. Je vous conseille de le retrouver, si possible, dans sa forme originale, en 25-centimètres dans le commerce de l'occasion, ou d'avoir une copie des six chansons dans l'ordre car les rééditions en compact ne respectent pas l'ordre original des titres, ce qui est scandaleux : imagine-t-on de rééditer *Quatre-Vingt-Treize* de Victor Hugo, en intervertissant l'ordre des chapitres ? C'est impensable ! Il faut savoir que des auteurs de chansons comme Brassens, Brel ou Ferré, sans parler des 45 tours qui sont un cas particulier, construisaient leurs «albums» dans un certain ordre. Si telle chanson est à la fin du disque, c'est que son auteur n'a pas souhaité qu'elle soit au début. En voici une qui se situe à peu près au milieu du 25-centimètres en question, dans laquelle Brel se livre à un portrait au vitriol. On va revenir ensuite sur certaines de ses techniques d'écriture.

### Chanson : «Grand-mère»

On pourrait dire que *Grand-Mère* résume beaucoup de choses, notamment des thèmes que l'on a trouvés ensemble ou séparément dans d'autres moments de l'œuvre. Par exemple *Les Bigotes*, on pense à cette chanson satirique sur un certain type d'hypocrisie, sur des gens qui ne sont pas toujours capables d'avoir dans leur vie une morale à la hauteur de celle qu'ils se proposent d'imposer aux autres ; on pourrait aussi se rappeler la cartonnerie Vanneste et Brel, même si ce n'était pas une femme qui la dirigeait, à travers ce besoin de pouvoir sur les secrétaires et ainsi de suite. Brel a connu un certain monde de l'entreprise du début des années 1950, qui ne lui disait rien et qu'il s'est empressé de fuir, qu'il a fui dès qu'il l'a pu ou dès qu'il s'en est donné les moyens ; l'antimilitarisme, dans ce couplet «être culotte de peau et gagner sa guéguerre», la soif de pouvoir plus généralement, qu'il a dû rencontrer chez certaines femmes mais qui existe aussi chez tant d'hommes. Ce qui fait qu'au total, on a une œuvre à facettes multiples, à lectures multiples ; une œuvre dont chacun de nous, d'une certaine manière, peut s'emparer. On ne peut pas lui faire dire tout et son contraire mais, si l'on s'écarte de la tentation de l'explication biographique, qui a ses limites, mais aussi ses mérites, eh bien la chanson a quelque chose de nous, parce que nous connaissons tous un patron qui abuse de ses secrétaires, ou une dame patronnesse qui abuse de l'Évangile. *Grand-Mère* est aussi dans la construction satirique de Brel, puisqu'il a compris que par le rire, comme Brassens le fait lui aussi à sa manière dans des chansons extrêmement comiques, on peut faire réfléchir à des choses parfois extrêmement graves et même pas drôles du tout.

Nous allons passer à un autre style d'écriture de Jacques Brel mais, dans l'intervalle, c'est le moment d'aborder sa fin de carrière scénique puisque, on le sentait déjà venir, cette répétition du succès devenu trop facile, trop mécanique, l'ennuie, lui fait peur. Et un jour, il annonce à ses musiciens en coulisse, c'est Jean Corti l'accordéoniste qui le raconte, lors d'une tournée en URSS à l'été 1965, il leur dit : «J'arrête.» Cela ne se saura publiquement que des mois plus tard, mais c'est la première fois qu'il le dit à quelqu'un. Et bien sûr, en ajoutant aussitôt de ne le répéter à personne mais la décision est prise. Et comme il n'est pas question non plus d'annuler des spectacles, il va honorer tous les engagements déjà pris, jusqu'au dernier contrat signé. Mais à partir d'une certaine date, son impresario Charley Marouani qui, à Paris, s'occupe de «gérer» son calendrier de tournées, ne prendra plus d'engagements. Évidemment, cela commencera à se savoir dans le métier, petit à petit ; tout le monde commence à se

demander pourquoi il ne prend plus d'engagements alors qu'il n'arrêtait pas d'être sur les routes. Il faudra bien expliquer mais cela ne viendra qu'un an, un an et demi plus tard. Il expliquera par la suite que, lors d'un tour de chant, je ne me rappelle plus lequel mais ça a été le déclencheur, il s'est rendu compte un soir qu'il était en «pilote automatique» lorsqu'il a répété deux fois un même couplet. Il s'est surpris en train de se répéter, en direct. Cela ne lui plaît pas du tout, car il se rend compte qu'il est devenu une sorte de fonctionnaire de la chanson, qu'il ne se bat plus passionnément et dangereusement, disons, à chaque minute du tour de chant. C'est le déclic pour lui et le signe avant-coureur de ce qui va suivre. A partir de là, que faudrait-il pour relancer les dés et le tour de chant pour être à nouveau en danger ? On pourrait dire changer d'orchestre, de style musical ; ne plus présenter les anciens succès et ne proposer que les nouveautés pour le prochain tour de chant. Beaucoup de chanteurs notamment français ou américains, ayant beaucoup de succès, se sont posé ce problème à un moment donné. On peut aussi ne pas tourner du tout pendant quelques années, pour mieux y revenir par la suite. Mais pour lui, non : une espèce de coupure s'est faite et il ne pourra pas ou ne voudra pas y revenir. Alors il gagnera du temps, encore, en enregistrant un disque 33 tours (30 centimètres), puis un deuxième, à un moment où il ne sera plus en tour de chant. Là-dessus, à partir de 1967, Brel va faire du cinéma. Et en faisant du cinéma, d'abord comme acteur, ensuite comme réalisateur, il va très vite découvrir un nouveau langage. Déjà, il y avait un langage cinématographique dans certaines de ses chansons. Et quand il dit dans *Jef* «mais c'est plus un trottoir, ça devient un cinéma », il anticipe peut-être sans le savoir sur une partie de l'évolution de son écriture à venir. C'est la découverte de l'image, c'est la mise en scène et donc il va y avoir des *travelings* ; il va y en avoir jusqu'à la fin, jusqu'aux *Marquises* : cette chanson est vraiment un *traveling* sur une île ; *Orly* aussi, avec cette vue de l'escalator «et puis elle disparaît bouffée par l'escalier», on voit un mouvement, on voit un film dans notre tête en écoutant la chanson. Il y en aura un exemple emblématique dans une chanson magnifique qu'il ne faisait pas sur scène, parce qu'elle est née très peu de temps après l'arrêt du tour de chant, qui s'intitule *Regarde Bien, petit* et dont il existe ce qui n'était pas encore un clip vidéo car cela n'existait pas encore en 1968 ; mais disons, si vous voulez, un scopitone, un petit film de lancement promotionnel de la chanson, dans lequel on voit Brel qui chante au bord de la Mer du nord, sur une plage du côté de Knokke-le-Zoute, en plein vent, avec les cheveux longs qu'il avait au moment où il jouait *L'Homme de la Mancha*. Cela lui donne une allure quelque peu médiévale avec son visage buriné ; il est habillé d'une sorte de manteau de fourrure à longs poils. Tout cela donne une allure incroyable à la scène. Et l'on aperçoit ce cavalier qui approche puis qui repart, «y a un homme qui part que nous ne saurons pas», c'est vraiment l'une des premières chansons totalement cinématographiques de Brel. Et c'est aussi, je l'ajoute tout de suite, une chanson initiatique, dans laquelle un adulte s'adresse à un petit garçon. Et je me suis parfois demandé si Brel, qui devait avoir le sentiment d'avoir quelque peu «raté le rendez-vous» avec l'éducation de ses trois filles, n'a pas eu une relation fictive avec l'idée de cette transmission, le côté initiatique. Il y a un apprentissage de la vie et ce qu'il a appris lui-même est-il transmissible à d'autres ? Lui qui dira par ailleurs que ça ne sert à rien de vouloir transmettre aux autres car ce qu'on apprend ne vaut que pour soi-même ! Mais il faut bien que chacun vive avec ses contradictions.

### Chanson : «Regarde bien petit»

Le temps passe bien sûr, fait son oeuvre et Brel va se rapprocher du thème de la mort qu'il va aborder pas à pas. Il a déjà commencé à en parler dans des œuvres de jeunesse comme *La Mort* («*mais qu'y a-t-il derrière la porte ?*») qui date d'avant 1960, il est encore un jeune homme de tout juste trente ans, ou dans le dernier couplet de *Seul*. C'est-à-dire qu'il n'y a pas forcément des chansons «sur la mort», mais sur le déroulement de la vie d'un homme et qui,

généralement, se termine comme on le sait tous. Ou comme on ne le sait pas encore pour soi-même, mais comme on le sait pour les autres. Brel n'échappe pas à cette règle, évidemment. Ce qui compte, c'est le rapport qu'il introduit à cette présence encombrante et angoissante. Brel dira plus tard qu'il n'a pas peur de la mort, mais que ce dont il a peur, c'est de vieillir. Ce dont il a peur, c'est la déliquescence, non seulement physique et intellectuelle mais aussi, je dirais, existentielle. Et, au fond, s'il a refusé de devenir un vieux chanteur, c'est qu'il pensait peut-être que cela avait quelque chose de gênant. Ou simplement parce qu'il fallait vivre autre chose, ailleurs, vivre plus vite, vivre «debout» ; c'est-à-dire refuser de vivre couché, comme beaucoup de gens qu'il voyait se coucher. Ce qui lui faisait peur : tous les gens soumis, tous les gens résignés, tous les gens qui rentrent chez eux quand il se fait tard. C'est donc une quête insensée, continuelle et inlassable de cette espèce de graâl plus ou moins inatteignable, que l'œuvre mais aussi la carrière de Jacques Brel nous propose. Parce que sa carrière fait partie de son œuvre. Et sa vie, à sa manière je dirais aussi, est une œuvre d'art. C'est-à-dire que Jacques Brel est aussi une sorte d'esthète de l'art de vivre. Pas «l'art de vivre» au sens plutôt superficiel de l'épicurien qui aime bien se taper un bon cigare à la fin d'un bon gueuleton, évidemment. Encore que cela puisse aussi lui arriver ! C'est une image... Mais disons un art de vivre plus profond, qui est de bouger, de chercher, de ne pas se contenter des solutions toutes faites et puis d'aller vers les autres, de dire aux autres qu'on les aime. Même quand ça peut paraître ridicule ou désespéré de le dire. Et puis d'essayer de s'aimer un petit peu plus soi-même, alors que c'est déjà pas mal de boulot de se regarder le matin quand on se lève ou le soir quand on se couche. Et c'est ce qui l'a amené à faire aussi bien du cinéma, de la comédie musicale, de l'avion, du bateau, à aller aux Marquises et à s'occuper encore des autres, à peu près dans les deux, trois dernières années de sa vie avec sa compagne Maddly aux Marquises, en mettant son goût de l'avion et le fait qu'il avait l'argent pour posséder un petit avion de tourisme au profit des autres. Cela consistait à effectuer des allers et retours entre les Marquises et Tahiti pour rapporter des médicaments ou d'autres marchandises urgentes sans attendre le passage épisodique du bateau. C'était aussi, peut-être, une façon de se débrouiller avec sa conscience en conciliant une action altruiste avec ce qui lui faisait le plus plaisir, c'est-à-dire de vivre en se prenant peut-être encore une fois pour Mermoz et Saint-Exupéry qui faisaient partie de ses héros de jeunesse.

Voilà donc comment il se retrouve un jour à faire le Don Quichotte, devant des moulins à vent, sachant que c'est déjà désespéré par avance mais c'est justement pour ça que la quête est belle : «*Telle est ma quête*», c'est le sens qu'il donne à ce lot de chansons qu'il a adaptées d'une comédie musicale américaine. Il n'en est pas l'auteur mais l'adaptateur et, ensuite, quand il a monté ce spectacle, d'abord à Bruxelles et ensuite à Paris, il l'a vécu avec une telle force qu'il est devenu presque le co-auteur, tellement il y a mis en jeu sa force d'interprète et entraîné les autres dans cette aventure quelque peu déraisonnable. Y compris financièrement, parce que la comédie musicale n'était pas en France un genre très prisé, contrairement aux Etats-Unis ou à l'Angleterre. Donc ce n'était pas très porteur *a priori* et d'autre part, en cette fin 1968, début 69, il y avait encore dans la critique et dans le métier des gens qui n'avaient pas compris pourquoi Jacques Brel avait arrêté le tour de chant fin 66, début 67. Il y avait même ceux qui disaient : «*Vous verrez, il reviendra*» - car dans ce métier, il y a toujours des gens qui sont très au courant de ce que va faire l'artiste ... avant l'artiste lui-même ! Comme il ne revenait pas, il fallait bien trouver autre chose et certains ont dit : «*Oui, mais c'est quand même du tour de chant déguisé.*» En fait, c'était autre chose : bien sûr, il chantait, mais avec une armure sur la figure, des faux sourcils et tous ces kilos d'équipement qui vous font transpirer, ce n'est pas franchement le plus confortable. Et puis, après la création à Bruxelles, au Théâtre de la Monnaie, à l'automne 68, il s'est trouvé que celui qui jouait le rôle de Sancho Pança, son vieux copain Dario Moreno qu'il avait connu dans les tournées avec Jacques Canetti vers 1954, 55, ce pauvre Dario Moreno, pendant les huit jours de vacances entre la

dernière à Bruxelles et la première parisienne prévue, va voir sa famille à Istanbul. Et voilà qu'il fait une crise cardiaque à l'aéroport d'Istanbul, quelques jours avant la date de la première parisienne. Le pauvre Dario Moreno est décédé. Mais c'était Sancho Pança. Il ne restait à Jacques Brel et à son équipe, son producteur, que très peu de temps pour décider si on annulait, si on retardait. Que faire ? Trouver un autre Sancho Pança en catastrophe, qui va répéter à toute vitesse. Et c'est Robert Manuel qui s'y est collé, avec beaucoup de dévouement et de professionnalisme. Il a réussi en quelques jours, en allant répéter avec Jacques Brel chez lui, quelques heures par jour, à se mettre en bouche les dialogues, les parties chantées et ainsi de suite, d'une pièce qui durait quand même plus de deux heures et à faire en sorte que cet *Homme de la Mancha* qui venait de se jouer à Bruxelles, avec un mélange de triomphe pour certains, de critiques mitigées pour d'autres, qui était attendue à Paris, puisse ne pas être un naufrage. J' imagine que Brel, tout en étant évidemment désolé de la mort de son ami Dario Moreno, a dû trouver excitante la situation qui obligeait à aller très vite. Mais il fallait quand même drôlement mouiller sa chemise et drôlement y croire. Voilà donc un autre défi.

Mais il y a aussi le défi du cinéma. Et on va voir Brel, dans un de ses films de réalisateur, le *Far West* en 72, reprendre une de ses chansons sur la mort, créée en 68 sur disque et qui s'intitule *J'Arrive* ; elle montre comment il s'y est préparé depuis longtemps. Aujourd'hui, on vous en propose une autre, qui se trouve aussi dans le fameux 25-centimètres de 1965 : ça n'est pas la mort mais on s'y prépare et c'est écrit avec ce procédé des âges successifs de la vie, qu'on a déjà rencontré dans une chansons plus ancienne, *Zangra*. Dans celle-là, inspirée par le roman de Dino Buzzati, *Le Désert des tartares*, un homme attend l'ennemi qui doit venir et grâce auquel il deviendra héros. Mais le temps passe, l'ennemi n'arrive pas et cet homme va mourir sans être devenu héros. C'est une chanson d'échec. L'écriture de la chanson qui va suivre, c'est aussi le déroulé de la vie d'un homme.

### Chanson : «L'âge idiot»

Il nous reste quelques minutes et une chanson, dans le délai imparti à ce programme, avant de vous proposer d'intervenir si vous le souhaitez et de nous poser des questions. Dans cette courte introduction à la dernière chanson, je voudrais résumer en disant qu'il nous reste une œuvre évidemment majeure de la chanson, non seulement française ou francophone mais de la chanson tout court, de ces cinquante dernières années ; que Brel, peut-être plus que d'autres, a pu «s'exporter». Non seulement parce qu'il a beaucoup, tant qu'il tournait encore, chanté à l'étranger. Outre l'URSS, dont j'ai parlé tout à l'heure, il y a eu aussi les Etats-Unis, le Québec, Israël, l'Europe entière, Pologne etc. Brel n'a pas refusé les occasions de sortir des frontières de l'Europe occidentale et donc de faire circuler les chansons, y compris derrière ce qui s'appelait le «rideau de fer», où elles ont eu un impact très important. Notamment auprès des artistes russes, polonais, tchèques, de ceux d'Europe du nord. Et aussi en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis. Le spectacle *Jacques Brel is alive and well and living in Paris* a été créé aux Etats-Unis. Mort Schuman, le parolier et plus tard chanteur de variétés, déjà très introduit dans le métier de la variété américaine (ayant été l'un des auteurs du répertoire d'Elvis Presley, entre autres), avait adapté avec Eric Blau une vingtaine de chansons de Jacques Brel en anglais pour en faire la base de cette comédie musicale. Le nom de Jacques Brel est devenu mythique aux Etats-Unis, au point que beaucoup d'Américains croyaient, ayant vu le spectacle repris en tournée par des troupes différentes, que Jacques Brel était un personnage de fiction, comme Tintin et Milou ou le commissaire Maigret. Il y a eu aussi des versions anglaises et américaines de ses chansons, la musique rock a été très imprégnée de son influence. On pense notamment à une très belle version d'*Amsterdam* à la guitare sèche par David Bowie, magnifique. Il y a eu aussi *La Colombe* en adaptation anglaise par un poète Alasdair Clayre, chantée par deux grandes interprètes folk américaines, Judy Collins d'abord,

Joan Baez ensuite. Cette influence est planétaire, elle est durable. Laissons à chacun la possibilité de s'en emparer, de savoir ce qu'on en peut en faire et puis, quand on en aura assez, peut-être de passer à autre chose parce que ça aussi, c'est la vie.

Pour finir, quand même, une chanson d'amour avec une relation entre un homme et une femme qui dure très, très longtemps. Quelquefois toute la vie et même à Jacques Brel, c'est arrivé. Voilà, je vous laisse avec *La Chanson des vieux amants*.

Chanson : «La Chanson des vieux amants»