

Leonard Cohen, l'homme qui aime...

Louise Cotnoir

Number 133, April 2012

Pour Leonard Cohen

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66267ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cotnoir, L. (2012). Leonard Cohen, l'homme qui aime... *Moebius*, (133), 83–88.

LOUISE COTNOIR

Leonard Cohen, l'homme qui aime...

De quelques réminiscences

J'avais 19 ans quand j'ai reçu les chansons de Cohen comme des vérités soudainement révélées, sa voix comme une protestation instinctive: *protest song*. L'époque s'y prêtait, il y avait la guerre au Vietnam en fond de décor, « Les temps changeaient » sous les mots de Bob Dylan et Joan Baez, dans sa jupe à fleurs, haranguait paisiblement les foules avec son imploration litanique: *Where have all the flowers gone?* La guitare folk accompagnait toutes ces revendications pacifiques. J'avais 19 ans et j'étais sous le charme de la silhouette de Cohen, de cet être vêtu de noir, si fragile, et de ce chapeau mou rappelant celui des Tziganes des pays de l'Est... J'apprendrai bien plus tard que ses parents étaient d'origine juive russo-polonaise.

J'avais 19 ans et j'étais envoûtée par la voix de Cohen, un peu voilée, retenue avec ce timbre d'une profonde intensité. Il s'en dégagait un tel charisme que j'avançais sur ses mots lentement, presque avec dévotion, franchissant la barrière de cette langue autre, troublée par une sensation de chaleur par tout le corps et des éclairs dans le cerveau... Et c'est cette voix, cette langue, ces images fulgurantes qui m'ont fait découvrir ces *Beautiful Losers* (titre du roman de Cohen publié en 1966) dont il se fera toute sa vie le chantre.

J'étais donc à cet âge idéaliste où l'on désespère de sa famille, où l'on chantait à tue-tête et pendant des heures: *Like a bird on the wire [...] I have tried in my way to be free*¹. Cohen accompagnait ma soif de liberté mais exigeait à la fois ma lucidité et ma conscience d'être responsable

envers les autres vivants, d'éviter de les blesser. J'entendais dans ses paroles l'espoir de contrer l'avalissement de l'humain par l'humain, le dépérissement du monde et surtout l'obligation de vigilance à l'égard des désastres passés, présents ou à venir. Cohen chantait, pour moi, l'engagement et le devoir de mémoire :

*Oh, the wind, the wind is blowing,
Through the graves the wind is blowing,
Freedom soon will come;
Then we'll come from the shadows².*

Dans cette complainte (« chanson populaire d'un ton plaintif dont le sujet est en général tragique ou pieux », *Le petit Robert*), Cohen choisit l'accordéon pour soutenir la guitare et ajoute des voix de femmes à la sienne. Ensemble, ils la reprennent en français... Il dit l'avoir apprise vers l'âge de quinze ans dans *Le cahier des chansons populaires*. On y entend sa parole contre toute forme d'asservissement, que ce soit par la langue, le sexe, la religion ou la nation : *The frontiers are my prison³*. Il m'arrive encore aujourd'hui de fredonner avec quelque nostalgie les paroles de ces mélodies qui ont accompagné la fin de mon adolescence. Elles me semblent toujours étonnamment justes, percutantes.

De quelques figures polysémiques

En me remémorant certains souvenirs de cette période troublante, ce sont surtout les *images féminines* qui jalonnent le parcours poétique de Cohen qui retiennent davantage mon émoi et mon enchantement. En effet, dès son premier album, les titres en eux-mêmes signalent la fascination de Cohen pour les femmes : « Suzanne », « Sisters of Mercy », « So Long, Marianne »⁴, etc. Et il me semble que c'est à travers cette figure emblématique que les très vastes connaissances culturelles et musicales de Cohen et l'originalité de sa poésie trouvent le mieux à s'exprimer. Dans « Suzanne », l'auteur réussit ce tour de force d'amalgamer la figure mythique de la Gorgone, symbole de mort (*While Suzanne holds the mirror⁵*), avec

celle de la Vierge biblique (Suzanne et les vieillards), qu'il associe aussi aux filles perdues (putains), habillées au comptoir de l'Armée du Salut (*She is wearing rags and feathers / From Salvation Army counters*⁶), pour terminer avec l'image de Notre-Dame-du-Port (*And the sun pours down like honey / On our lady of the harbour*⁷). Suzanne est la représentation parfaite qu'il (se) donne de l'Amour absolu, sans réserve, sans exigence de retour, un Amour comme un don confiant et total :

*And you know that you can trust her
For she's touched your perfect body with her mind*⁸.

Quand j'écoute cette chanson, j'entends comme un écho du *Cantique des cantiques*. Le rythme des vers, les images, les métaphores ont de curieuses ressemblances avec ce texte tiré des « Livres sapientiaux » de la Bible que Cohen a jadis fréquentée. Et comme un redoublement, un chœur de femmes aux voix enfantines reprend le refrain avec lui. On est obligé d'admettre qu'il y a cette présence constante des femmes dans son œuvre.

D'un engramme

Cette habileté à rassembler des figures féminines en une seule chanson se retrouve particulièrement dans « Sisters of Mercy » tirée du même album. On y voit apparaître ces femmes de la Miséricorde dans leur triple acception : d'abord ces religieuses dont la vocation est d'accueillir et d'accompagner les « filles-mères », ces bannies sociales ; ensuite ces prostituées qu'il donne à voir comme de « bonnes âmes », des « confidentes attentives » auxquelles les hommes viennent confier leurs détresses humaines ; enfin des femmes aimées auxquelles son talent de poète est d'attribuer « toutes les grâces » que les anciens livres de prières chrétiennes conféraient à la Vierge Marie ! À bien étudier cette chanson, on se croirait dans un univers carnavalesque où Cohen (malicieusement ?) s'ingénie à renverser les Litanies de la Vierge ! Et l'accompagnement d'un orgue de Barbarie convient parfaitement aux facéties de l'auteur ! Il crée ainsi la figure hybride de la Madone-Putain.

Aussi, n'ai-je pas été surprise de lui voir ajouter à cette théorie de figures féminines celle de l'héroïne (« Joan of Arc », 1971), celle de la reine (« Queen Victoria », 1973), en passant par celle de la Dalida de Samson (« Hallelujah », 1985)! Cohen joue et se joue de ces figures qu'il fabrique volontairement ambivalentes. Ses chansons fascinent justement par la complexité des significations qu'il y insère. Ainsi, ses textes se composent de superpositions historiques, de strates sémantiques et symboliques, les mots qu'il choisit dessinant de véritables rhizomes.

D'une pensée actuelle

Cohen n'oublie pas les « modernes ». Il élit Janis Joplin pour figurer leur désarroi face à la cruauté et à l'absurdité du monde. Dans « Chelsea Hotel No 2 » (1974)⁹, il célèbre son courage, sa générosité : *Your heart was a legend*¹⁰. Il souligne l'obsession pour la musique et pour la beauté chez cette alter ego et il pointe avec tendresse ses détresses : bien sûr la dépendance à la drogue et, cruellement, la solitude et le non-amour :

[...] *I never once heard you say,
I need you, I don't need you
And all of that jiving around*¹¹.

Cette chanson fait entendre le pessimisme de l'âme de Cohen mêlé à sa lucidité mordante face à « l'humain trop humain », mais également sa compassion envers les *Beautiful Losers* de sa jeunesse. S'y ajoute une sorte d'ironie douloureuse comme dans « Hallelujah » qu'il écrira plus tard. Là encore, je reconnâtrai bien cet « humour juif » qu'il utilise en donnant à cette autre chanson la forme d'un poème lyrique censé exprimer la joie, une sorte d'hymne dont le rythme, les répétitions, les paroles mêmes ne sont pas sans rappeler les Psaumes :

*Now I've heard there was a secret chord
That David played, and it pleased the Lord
But you don't really care for music, do you*¹²?

D'une chanson-phare

Mais s'il me fallait choisir une chanson-phare, celle qui s'offrirait comme un condensé de la poétique singulière de la figure féminine chez Cohen, ce serait assurément « Dance Me to the End of Love¹³ ». L'anaphore, le rythme réitératif, les thèmes, tout dans ce texte manifeste le talent de Cohen, le pouvoir magique qu'il possède de créer des images qui frappent l'imagination, de choisir les mots qui soulèvent les émotions. Le texte en entier s'articule autour du mot *LOVE*, autour de cet amour idéal-idéalisé que l'auteur au fil des ans a souvent incarné dans diverses figures féminines. Amour de la beauté, de la musique, du vivant (*olive branch, children, homeward dove*), de la paix. S'y manifeste l'espoir constant de Cohen d'un amour exigeant qui sait résister aux douleurs, à l'usure du temps. S'y trouve enfin cet art unique de Cohen à faire cohabiter harmonieusement son vaste savoir historique, religieux et culturel. Peut s'y lire également sa connaissance profonde de l'Humain, de son côté ombre comme de son côté lumière. Chaque fois que j'entends cette chanson surgit devant moi quelque toile de Marc Chagall, ce juif d'origine russe comme si, avec « Dance Me to the End of Love », Cohen bouclait la boucle de son univers poétique : la liberté de mouvement, la beauté, la musique toujours, la peur du mal qui peut se cacher dans l'âme, la mémoire des origines sans cesse réactivée. Le refrain ressemble à une sorte d'écholalie désirante de paix et d'amour. Après tant d'années, l'envoûtement agit encore :

*Dance me to your beauty with a burning violin
Dance me through the panic till I'm gathered safely in
Lift me like an olive branch and be my homeward dove
Dance me to the end of love
Dance me to the end of love¹⁴.*

Notes

1. Leonard Cohen, «Bird on the Wire», *Songs from a Room* (1969).
2. *Idem*, «The Partisan», *Songs from a Room* (1969).
3. *Ibid.*
4. Leonard Cohen, «Suzanne», «Sisters of Mercy» et «So Long, Marianne», *Songs of Leonard Cohen* (1967).
5. *Idem*, «Suzanne», *Songs of Leonard Cohen* (1967).
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. Leonard Cohen, «Chelsea Hotel No 2», *New Skin for the Old Ceremony* (1974).
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. Leonard Cohen, «Hallelujah», *Various Positions* (1985).
13. *Idem*, «Dance Me to the End of Love», *Various Positions* (1985).
14. *Ibid.*