



**HAL**  
open science

## ”QUE RESTE-T-IL DE NOS ETHE ?”

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. ”QUE RESTE-T-IL DE NOS ETHE ?”. Philippe Jousset. L’Homme dans le style et réciproquement, PUP, p. 173-192, 2015, Collection ”Textuelles”, 9791032000083. hal-01378289v1

**HAL Id: hal-01378289**

**<https://hal.science/hal-01378289v1>**

Submitted on 9 Oct 2016 (v1), last revised 10 Feb 2023 (v2)

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## QUE RESTE-T-IL DE NOS ETHE ?

Joël July

AMU (Université d'Aix-Marseille)

CIELAM (Centre interdisciplinaire des littératures d'Aix-Marseille) – EA 4235

*Tout ceci doit être considéré comme dit  
par un personnage de roman – ou plutôt par plusieurs.*

Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 23

Si la personnalité intime d'un artiste demeure une silhouette confuse lorsqu'il s'agit de l'appréhender dans l'œuvre d'art qu'il produit, c'est certainement, plus que dans les autres arts, en littérature, dans le roman ou dans la poésie, que cette image d'auteur pourrait être la moins biaisée car la plus exposée ; et lorsque l'artiste est individuellement la voix qui profère le texte dont il est l'auteur, comme en chanson, parfois, on serait alors tout à fait incité à croire que s'incarne sous nos yeux le portrait accompli de l'artiste, personne privée et personne publique, homme de métier et caractère sensible. Or justement, la chanson semble, d'après nous, montrer tout le contraire, montrer que lorsque l'on croit tenir, sous l'habit de lumière et dans les mots inscrits, la vérité d'une âme, c'est parce que l'auditeur-spectateur accepte de participer au jeu de dupes que constitue-institue la fabrication de l'*ethos* à partir d'une production littéraire et artistique.

Parce que le domaine de la chanson ne se réalise pas qu'à travers un texte écrit, parce qu'il met en œuvre, par la mise en voix, l'accompagnement musical et la performance scénique à laquelle il conduit, des adjonctions diverses voire contradictoires, il pourrait être particulièrement instructif de le confronter à une réflexion sur l'*ethos*, cette notion floue et fluctuante, à l'héritage complexe<sup>1</sup>. Car un corpus chansonnier suppose *a priori* que n'ait pas été laissée dans l'ombre l'auteur, quand il s'agit d'ACI (Auteur Compositeur Interprète), qu'il ait au contraire énoncé son texte sous les feux de la rampe, et même que celui-là en tant que « vedette » (au sens étymologique, celui que l'on peut voir) véhicule pour la plupart des récepteurs une série de préjugés induits, fabriqués à partir de son physique, son allure, son répertoire, sa carrière, sa vie privée, souvent en partie révélée, connue du public, mise à l'affiche par la presse<sup>2</sup>. D'un côté donc, l'*ethos* de celui qui donne de la voix est pré-

1 Nous prendrons une définition large de la notion moderne de l'*ethos* chez E. Danblon, en tant que « mélange complexe de la personne réelle, de l'image qu'elle offre au public, de sa réputation, de son charisme, du rôle qu'elle occupe au sein de l'institution et de la palette infinie des mises en scène qu'elle peut produire en jouant avec les règles et les normes sous-jacentes à toute situation rhétorique. » (*La Fonction persuasive. Anthropologie du discours rhétorique : origines et actualité*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 132.)

2 « Si l'on se réfère aux origines de la notion, l'*ethos* vise la manifestation d'un dire vrai dans une relation où locuteur et destinataires du propos sont physiquement en face à face, pour délibérer ou juger. Même si l'extension de la notion à la présence du sujet dans un texte écrit est légitime, elle ne doit pas faire oublier la dimension interactionnelle première de la notion, et son horizon argumentatif. » (Alain Rabatel, « La dialectique du singulier et du social dans les processus de singularisation »,

construit de façon extravertie et extraordinaire (comparativement au domaine purement littéraire) et de l'autre, le texte de la chanson n'a pas l'amplitude nécessaire pour donner aux lecteurs/auditeurs/spectateurs le loisir de construire une image singulière de l'inscripteur particulier (l'énonciateur textuel) que les seules paroles de la chanson fabriquent (à supposer que dans une chanson représentée ces paroles soient encore le seul canal sémiotique qui délivre des informations et nous verrons que non) ; dans ce genre où le chanteur<sup>3</sup> n'a pas tout à fait le temps lors d'une performance normalement courte de s'éloigner de ce que Philippe Lejeune appelle le « prêt-à-porter lyrique »<sup>4</sup>, les silences et les béances de l'*ethos* discursif sont possiblement comblés par l'incarnation vocale et corporelle. Le spectateur/auditeur en *live* ou en différé selon les modes de diffusion choisis<sup>5</sup> peut projeter le peu que contiennent les *lyrics* sur le *médium* qui les porte : l'interprète-auteur, dans la voix et sur le corps duquel il cherchera des indices identitaires ou identificateurs au bénéfice de l'intermédialité<sup>6</sup>...

Nous pourrions alors dans un premier temps montrer combien l'*ethos* qui s'élabore à la semi conscience du récepteur au cours d'une chanson emprunte à des attitudes qui appartiennent aussi à l'interprète au point peut-être de créer une posture excessive et trompeuse, ce qui irait à l'encontre d'une sincérité, condition même, il nous semble, pour parler d'un *ethos*<sup>7</sup>. On opposera ainsi parce qu'ils ont cherché eux-mêmes à se confronter Brel et Barbara<sup>8</sup>. Dans cette dichotomie, parangon de l'amant sacrificiel, le personnage brélien est voué aux rendez-vous ratés dans *Vivre debout* (1961), *Madeleine* (1962), *Ces gens-là* (1965)<sup>9</sup> : ses attentes sentimentales ne sont jamais concrétisées par l'apparition opportune de la prétendante, qui lui préfère un autre partenaire (*La Fanette*, 1965). En

---

Pratiques n° 135/6, décembre 2007, *Questions de style*, p. 28)

3 Pour Stéphane Hirschi, le chanteur est "l'équivalent du narrateur dans une chanson", S. Hirschi, "Avant-propos", *Les Frontières impossibles de la chanson*, Presses universitaires de Valenciennes, 2001, p. 12.

4 Philippe Lejeune, *L'Autobiographie*, fascicule du CNED, 2002.

5 Gérard Authelain dans *La Chanson dans tous ses états* définit les trois modes de diffusion de cet art : la médiation de la radio et du disque (vinyle, cassette, disque laser, clé USB) qui offrent les mêmes effets au récepteur (sauf à accorder la place qu'elle mérite aux conditions spatiales dans lesquelles l'auditeur accueille sa réception) qui sont le mode acousmatique ; la médiation de la télévision ou de l'Internet (avec sa gamme large, du clip au direct non live), mode audiovisuel ; la médiation du concert et du contact direct avec l'interprète, mode scénique (Gérard Authelain, *La Chanson dans tous ses états*, éd. Van de Velde, 1987, « Musique et société »).

6 Voir A. Oberhuber, « La chanson, un genre intermédial » in *Cultures à la dérive, cultures entre les rives*, Königshausen & Neumann, Innsbruck, 2010, p. 273-292 : « l'intermédialité comprise dans un premier temps comme le croisement de deux ou plusieurs médias désigne dans la production culturelle contemporaine, mais également dans celle du passé, les rapports de collision et collusion entre textes, musiques, images et leurs moyens de diffusion médiatique. Dans cette optique, l'intermédialité se donne à voir ou à entendre comme l'expression de la différence qui apparaît dans un processus de transformation spécifique : la mise en musique d'un poème, le passage de l'image fixe (la photographie) vers l'image en mouvement (le cinéma), l'adaptation cinématographique d'un roman, la traduction ou le transcodage d'une chanson en vidéoclip, etc. Dans un second temps, lorsque deux arts entrent en dialogue et que leurs médias respectifs se croisent ou s'entrechoquent, on assiste à l'ouverture d'un nouvel espace de significations – il s'agit souvent d'un espace de l'entre-deux – qui, grâce au processus de sélection inhérent à toute transformation intermédiaire, aboutit au recodage des contenus, des signifiés. » (p. 285)

7 En tous les cas, illusion d'une vérité psychologique du côté de l'auditeur...

8 Rappelons que Brel et Barbara étaient très amis : au fil des interviews, le premier évoque entre eux une passion secrète sur le ton badin, la seconde prend le rôle féminin principal (Léonie) dans son premier film *Franz* en 1972. Textuellement, il a pu être relevé de nombreuses similitudes dans leurs pratiques scripturales.

9 Les chansons de Brel seront citées en référence à l'édition *Œuvre intégrale*, (désormais *Brel OI*) parue chez Robert Laffont en 1982. Toute réédition en format de poche possède une « Table des titres de chanson » indexés dans l'ordre alphabétique.

dépité des échecs, le chanteur garde des illusions naïves et la maladresse de son style prouve et renforce le ridicule qu'il n'hésite pas à afficher face aux auditeurs : « Ah qu'elle vienne à moi / La fille que j'aimerons », c'est le soupir qui termine chaque strophe de *La Bourrée du célibataire* (1957) ; « Même qu'elle est trop bien pour moi », c'est l'impitoyable jugement des cousins de *Madeleine* (1962). Brel endosse un rôle de quémendeur<sup>10</sup> qui mendie piteusement une once d'affection, quitte à la marchander ou à la troquer contre des cadeaux toujours illusoire, que ce soient les imaginaires « perles de pluie / Venues de pays où il ne pleut pas »<sup>11</sup> ou les dérisoires « bonbons » apportés à des Germaine de province (1965) qui ont fixé des rendez-vous moins protocolaires à d'autres Léon. Amoureux éconduit et pantelant, à l'image du Franz qu'il incarne au cinéma avec Barbara, sans cesse dévalorisé par le regard féminin et les rivalités masculines, Brel est le malade chronique de sa propre humilité : « Et depuis chaque femme à l'heure de succomber / Entre mes bras trop maigres semble me murmurer / Au suivant »<sup>12</sup>. « Le personnage brélien n'a pas la ressource de l'égoïsme, ce providentiel bouclier contre les peines de cœur »<sup>13</sup>. Délaissé, il se transforme en *L'Ivrogne* (1961) qui trinque « à la putain / Qui [lui] a tordu le cœur ». La métaphore par le verbe *tordre* hyperbolise la douleur qui incombe à une rupture amoureuse. S'investissant corps et âme dans une relation sentimentale, « l'amant n'existe plus que par sa bien-aimée, il est livré aux caprices de son amour. Aimé, il règne ; mal aimé, il se fait esclave et mendie une tendresse dérisoire.<sup>14</sup> » Et l'anaphore de *l'ombre* qui termine dans un ralentissement funèbre le titre *Ne me quitte pas* (1959) servirait parfaitement d'enseignement à ce dessaisissement de l'individu. Mais loin de se cacher pour pleurer ou loin de camoufler sa peine par orgueil, le chanteur au pire l'expose, au mieux ignore la rumeur et les voyeurs. Dans *Orly* (1977), impossible de savoir les causes de la séparation : pourtant, face à la grandiloquence de cette douleur, la foule des « deux mille » passants de l'aéroport, composée « D'adipeux en sueur / Et de bouffeurs d'espoir / Qui les montrent du nez / », méprise le couple. Or nullement confus de cette observation moqueuse, « ces deux déchirés / Superbes de chagrin / Abandonnent aux chiens / L'exploit de les juger<sup>15</sup> ». Alors le couple ne résiste pas à la laideur et à l'impudeur du désespoir : pleurer à gros bouillon, baver quelques mots, être bouffé par l'escalier, avoir les bras qui vont jusqu'à terre, avoir mille ans, être à vendre, grignoté par la foule comme un quelconque fruit. C'est toute l'originalité de cette scène de séparation que de glorifier les amants en les avilissant, en les avachissant, comme si leur indifférence au paraître, leur imperméabilité aux railleries les anoblissaient. Ainsi l'*ethos* de personnages décrits à la troisième personne, vus par le chanteur<sup>16</sup>, entrent dans le même pathétique

10 Et le motif de la quête est essentiel chez Brel.

11 J. Brel, *OI, op. cit., Ne me quitte pas*, 1959, p. 167.

12 *Id.*, *Au suivant*, 1964, p. 275.

13 Jean Clouzet, *Jacques Brel*, Paris, éd. Seghers, coll. « Poésie et chansons », 1964.

14 Bruno Hongre, Paul Lidsky, *Chansons de Jacques Brel*, éd. Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1976, p. 14.

15 J. Brel, *OI, op. cit.*, p. 343-345.

16 « Je suis là / Je la Suis / Je n'ose rien pour elle. ».

que celui des personnages traditionnels que le Grand Jacques évoque à la première personne ; une lignée d'amants pitoyables, une confrérie de la douleur volontaire d'aimer. Tous concourent à créer une posture de l'auteur et interprète Brel, celle des hommes qui acceptent ce jeu noble de la passion, qui acceptent de terminer la partie en accomplissant tout le calvaire, jusqu'à baisser la garde et perdre le chien, comme au tarot.

A l'autre extrémité, en contrepoint à l'hégémonique conception d'un amour sacrificiel sans honte ni vergogne qu'incarnerait l'écrivain Brel, l'abbé Brel comme il fut surnommé à ses débuts, nous trouvons Barbara, la louve. Il doit y avoir amour-propre avant, pendant et après l'amour, table servie et table desservie. Question de dignité, c'est-à-dire respect de soi, mais aussi question d'honnêteté, c'est à-dire respect de l'autre. Lorsqu'en 1961, Monique Serf, dite Barbara, écrit l'un de ses premiers textes, *Dis, quand reviendras-tu ?*<sup>17</sup> et surtout s'autorise à le signer et le présenter comme tel, c'est pleinement un geste de revendication féministe ; ou plutôt la conviction que des paroles d'homme ne viendront jamais se mettre au plus près de ses sentiments de femme. Pourtant, son texte donne d'abord longuement la voix au partenaire, tendre et perfide, qui promet son retour prochain. Mais c'est pour mieux lui adresser, légitimement, sa cinglante réponse : « Si tu ne comprends pas qu'il te faut revenir / Je ferai de nous deux mes plus beaux souvenirs ». Pis, la menace tombe : « Je n'ai pas la vertu des femmes de marin », à entendre comme la négation d'une attitude servile. A partir de là, les cantrics de Barbara seront souvent des croqueuses d'hommes, mantes religieuses, prostituées décomplexées<sup>18</sup> et cette image mutine de séductrice l'éloigne du piètre héros brélien. Contrairement à lui, Barbara préfère fuir même les situations où les amants s'accordent, pour ne pas risquer que leurs individualités s'écrasent sous leurs différences et leurs différends : écart d'âge, vieillissement, routine... Le choix du renoncement à l'amour, de « partir au plus beau » est célèbre pour circuler dans plusieurs textes de Barbara dont *Parce que (je t'aime)*<sup>19</sup> (1967) et *Amours incestueuses*<sup>20</sup> (1973). Ce parti pris de fuite qui pourrait paraître illogique, Barbara, personne civile, en fut assez coutumière<sup>21</sup> : revendication idéaliste d'une passion incandescente qui devrait rendre les amants fusionnels, en dehors du temps chronologique.

Mais sous le prétexte que la chanson la plus populaire, la variété, galvaude la position sacrificielle de Brel, il ne s'agirait pas de poser des couronnes de laurier sur la tête rehaussée de Barbara au « long cou »<sup>22</sup>. Il ne s'agissait d'ailleurs pas d'accorder nos faveurs à l'un ou à l'autre des

---

17 Les chansons de Barbara seront citées en référence à l'édition *Barbara L'intégrale*, (désormais *LI*) parue aux éditions de L'Archipel en 2012 (sous la direction de Joël July). Toute réédition en format de poche possède une « Table des titres de chanson » indexés dans l'ordre alphabétique. Pour *Dis, quand reviendras-tu ?*, p. 54-55.

18 Lire J. July, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, éd. PUP, 2004, coll. « Textuelles », p. 241-243.

19 Barbara, *LI*, op. cit., p. 91-92.

20 Barbara, *LI*, op. cit., p. 165-166 : « Il faut, quand on aime, / Partir au plus beau, je crois / Et cacher sa peine ». Cette « peine » retenue est à l'opposé d'une chanson comme « Orly » de Brel.

21 Lire Valérie Lehoux, *Barbara portrait en clair-obscur*, chapitre « L'éternelle amoureuse », Paris, Fayard, « Chorus », 2007, p. 185 et sqq.

22 Autoportrait qu'elle dresse d'elle dans une chanson autofictive intitulée *Hop-là* (1970, Album *L'Aigle noir*), op. cit., p. 142-143.

comportements que préconisent ces deux chanteurs prototypiques ou du moins qu'ils exemplifient, certainement d'ailleurs très inconsciemment, très intuitivement, très viscéralement, comme leur corps sur scène incarne cette posture sentimentale : Brel et sa transpiration, sa bouche pleurante, ses gestes qui se recroquevillent, Barbara qui parle à toute vitesse, écarte les jambes ou dessinent de grands gestes de ses bras maigres. Il n'y a pas à préférer l'un plutôt que l'autre puisque les attitudes sont moins choisies que subies. Par accumulation des chansons, sur l'ensemble de leur carrière, les *ethes* contrastés de Brel et Barbara se construisent par insinuation et ils utilisent effectivement des traits de la personne civile pour les prêter à leurs différents chanteurs qui, partant, convergent vers un visage assez unifié. Et Brel et Barbara, auteurs et interprètes, ne sont d'ailleurs biographiquement pas si loin de leurs personnages : on connaît l'Hubert Ballay, diplomate à Abidjan, pour lequel Barbara signe *Dis, quand reviendras-tu ?*<sup>23</sup>, on connaît la Suzanne Gabriello pour laquelle Brel écrit *Ne me quitte pas*<sup>24</sup>. Malgré la brièveté de chaque texte, le personnage profite des représentations précédentes que l'interprète-écrivain a déjà assumées. Et surtout, comme un leurre, celui-ci joue avec les traits de la personne scénique : voix et corps, pour renforcer l'*ethos* discursif de ses personnages. Il ne peut d'ailleurs pas faire autrement... Du texte à l'image s'est créée une posture du chanteur et cette « posture naît d'une sociologie des conduites »<sup>25</sup>. C'est ainsi le propos d'Olivier Normand-Jenny de circonscrire ce que ne peuvent s'empêcher de projeter sur la personnalité d'Alain Bashung les auditeurs qui vont accueillir l'album *L'Imprudence* en 2002. Il mène alors une passionnante et pertinente étude (de la page 48 à la page 82 de son mémoire) pour assembler les couches qui permettent au public de construire cette image d'auteur à partir de la biographie, des débuts difficiles, de la fulgurante évolution de carrière, des surprenantes révolutions musicales, de la réception de l'album précédent (*Fantaisie militaire*), de ce qu'ont déjà dessiné les paroliers précédents du chanteur dandy et il conclut : « Son parcours atypique résulte de décisions que peu d'artistes peuvent se vanter d'avoir prises. Le rock'n'roll, la quête du succès et les collaborations ont établi les contours d'une paratopie toujours mouvante, jamais fixe. Lorsque *L'Imprudence* sort, le public et la critique évaluent l'album avec cette paratopie et avec l'éthos que l'artiste a réussi à définir. Si l'album a été bien accueilli, c'est entre autre parce qu'il correspond à une évolution plausible du personnage que le public a vu grandir au fil des années<sup>26</sup>. » Les éléments divers que cette étude intègre montrent combien les choix artistiques de Bashung ont influencé à la fois l'écriture des textes par des paroliers différents (Boris Bergman, Serge Gainsbourg, Jean Fauque) et

---

23 Lire Barbara, *Il était un piano noir... Mémoires interrompus*, Paris, Fayard, 1998, p. 141 à 153.

24 Lire des éclaircissements sur la situation extraconjugale dans laquelle Brel se trouve au moment de la création de ce texte dans *1000 chansons françaises de 1920 à nos jours*, Christian-Louis Eclimont (dir.), Paris, Flammarion, 2012, p. 183-184.

25 Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3/2009, p. 4, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 19 novembre 2012. URL : <http://aad.revues.org/667>. Il définit la posture comme « la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques. » (p. 2)

26 « L'éthos d'un imprudent : éthos, style et poéticité de *L'Imprudence* d'Alain Bashung », Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, accessible en numérique <http://www.archipel.uqam.ca/4216/>, p.81-82.

également la perception des textes par un auditoire qui ne peut pratiquer une écoute de l'album sans avoir une intelligence, même confuse, de ce que vie et œuvre de Bashung ont déjà conspiré pour constituer.

Plus qu'un autre genre, la chanson qui met l'auteur sous l'œil et l'oreille du lecteur entraîne une réciprocité des interférences : « l'image discursive de l'auteur construite dans le discours, s'imposant par la circulation des écrits, tend à devenir [...] un patron de la conduite publique de l'écrivain.<sup>27</sup> » Et Barbara de répéter au long des interviews qu'elle n'a pas « le talent de vivre avec quelqu'un »<sup>28</sup>. Ce jeu de l'écrivain-chanteur qui invite son auditoire ou son lectorat à le chercher dans ses textes ou dans son costume n'est peut-être qu'un jeu de dupes, à la faveur de la projection esthétique que l'on télécommande chez le récepteur, à coup d'insinuations de texte en texte ; principalement parce que les perceptions se confondent dans un espace autobiographique tout en zones d'ombre que, par exemple, Monique Serf, métamorphosée en Barbara, a délimité. Nous reprenons ici la notion d'espace autobiographique que Philippe Lejeune définit en 1975 à propos de Gide :

Quand [le] jeu de textes comprend aussi un récit autobiographique *stricto sensu*, j'ai choisi de le désigner par l'expression « espace autobiographique »<sup>29</sup>.

Pour Barbara dont il a été publié en 1998, en plus des cent cinquante chansons à la création desquelles elle a au minimum participé, une autobiographie inachevée et posthume dont l'une des intentions principales était de dévoiler l'inceste des années 40, c'est une triple effigie qu'admire le spectateur : il y a Monique Serf, la personne civile qui circule entre le jardin des Batignolles, la rue de Rémusat et Précy-sur-Marne, qui évoque « Jean, Claude et Régine » dans *Mon enfance* ; il y a la cantrice, celle qui met sa voix au service d'un *je*, intime mais trompeur, celui de *Gare de Lyon*, de *Madame*, de *Vienne*, de *Cet enfant-là*, de *Nantes* surtout ; et il y a Barbara accouchée, advenue, adoubée, dans *Göttingen*, *Ma plus belle histoire d'amour*, *Le Soleil noir*, *Perlimpinpin*, *Femme-piano-lunettes*, titres à stature métaleptique. Mais la personne, le personnage et la personne devenue vedette et auteur se confondent : qui est Lily Passion, ce personnage complexe, héroïne très ressemblante et très fantasmée d'un album-concept, créé en 1985 ? Et laquelle des trois figures rêve d'un aigle noir en 1970 ? Laquelle regrette son départ ? Laquelle parle au père incestueux dans le triptyque de Jacques Serf (*Nantes*, *Au cœur de la nuit*, *L'Aigle noir*) ? Celle qui écrira : « Je te

---

27 Jérôme Meizoz, art. cité, p. 2.

28 *Barbara*, *L'I*, op. cit., p. 307.

29 P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, éd. augmentée en coll. « Points », 1996, p. 165. Et pour mieux illustrer cette superposition des portraits, nous citerons Bruno Blanckeman dans un jugement qu'il porte sur Barbara : « Barbara chanteuse vit ses rêves sur scène. [...] De chanson en chanson, d'année en année, Monique Serf, la personne biographique, donne corps à une figure composite d'elle-même, à la fois poétique et spectaculaire, qu'elle nomme Barbara. Elle joue à s'y identifier, s'y identifie, s'identifie au je même de cette substitution qui suppose, pour bien prendre, que l'artiste coïncide pleinement avec l'image de soi ainsi projetée, tout en en gardant le contrôle et en en restant partiellement la spectatrice. » (Bruno Blanckeman, conférence du 28 juin 2003, lors du colloque Barbara à la Bibliothèque Buffon, organisé par l'Association des Amis de Barbara, publiée dans *La Lettre des Amis de Barbara*, Paris, été 2005, n°22, p. 2.)

pardonne, tu peux dormir tranquille, je m'en suis sortie puisque je chante !<sup>30</sup> » ? Vaines questions qu'il faut tôt éluder à la faveur du leurre incarné, d'une sorte de « mentir-vrai » en chanson : généreuse imposture de cette posture poétique.

La chanson *Nantes*<sup>31</sup> retiendra notre attention pour parler de l'inévitable ambiguïté de l'espace autobiographique :

Il pleut sur Nantes  
Donne-moi la main  
Le ciel de Nantes  
Rend mon cœur chagrin.

Un matin comme celui-là  
Il y a juste un an déjà  
La ville avait ce teint blafard  
Lorsque je sortis de la gare.  
Nantes m'était alors inconnue  
Je n'y étais jamais venue  
Il avait fallu ce message  
Pour que je fasse le voyage :

« Madame soyez au rendez-vous  
25, rue de la Grange-aux-Loups  
Faites vite il y a peu d'espoir  
Il a demandé à vous voir. »

À l'heure de sa dernière heure,  
Après bien des années d'errance,  
Il me revenait en plein cœur  
Son cri déchirait le silence.  
Depuis qu'il s'en était allé  
Longtemps je l'avais espéré  
Ce vagabond ce disparu  
Voilà qu'il m'était revenu.

25, rue de la Grange-aux-Loups  
Je m'en souviens du rendez-vous  
Et j'ai gravé dans ma mémoire  
Cette chambre au fond d'un couloir.

Assis près d'une cheminée  
J'ai vu quatre hommes se lever  
La lumière était froide et blanche  
Ils portaient l'habit du dimanche.  
Je n'ai pas posé de question  
A ces étranges compagnons,  
J'ai rien dit mais à leur regard  
J'ai compris qu'il était trop tard.

Pourtant j'étais au rendez-vous  
25, rue de la Grange-aux-Loups  
Mais il ne m'a jamais revue  
Il avait déjà disparu.

Voilà, tu la connais l'histoire  
Il était revenu un soir  
Et ce fut son dernier voyage  
Et ce fut son dernier rivage.

---

30 Barbara, *Il était un piano noir...*, op. cit., p. 128.

31 Barbara, *L'I*, op. cit., p. 56 à 58.



Il voulait, avant de mourir  
Se réchauffer à mon sourire  
Mais il mourut à la nuit même  
Sans un adieu sans un je t'aime.

Au chemin qui longe la mer  
Couché dans le jardin de pierres  
Je veux que, tranquille, il repose,  
Je l'ai couché dessous les roses,  
Mon père, mon père.

Il pleut sur Nantes  
Et je me souviens  
Le ciel de Nantes  
Rend mon cœur chagrin.<sup>32</sup>

Ce qui ne peut qu'émouvoir dans *Nantes*, c'est le ton spontané et naturel, moins lyrique que simplement confidentiel. Le lecteur a réellement l'impression que l'auteur raconte les événements sans fard. Combien de touristes furent surpris que la rue de la Grange-aux-loups n'existât pas à Nantes ! Aujourd'hui encore, alors que l'on sait plus précisément les événements qui ont entouré l'expédition nantaise, on a du mal à croire que tout ne se passât pas comme Barbara l'avait écrit en 1963. Dans ses *Mémoires interrompus*, elle rétablit les faits :

Ce lundi 21 décembre 1959, je suis seule dans l'appartement. Le jour glisse. Je vais bien. Soudain, la sonnerie du téléphone vibre et déchire le silence. La voix est inconnue, mal assurée :

- Votre père est mort il y a quarante-huit heures. [...] Il a voulu qu'on ne prévienne personne, nous n'avons rien pu lui faire dire.<sup>33</sup>

Nous soulignons volontairement ici les éléments qui divergent par rapport au témoignage que propose la chanson : la mort déjà annoncée, la dernière volonté paternelle, le contact téléphonique plutôt que le message qui, en l'absence de précision, semble épistolaire ou télégraphique dans le texte, le lieu de « rendez-vous ». Mais également la présence masculine autour du lit de veille ou l'enterrement sous les roses sont parmi les récréations de la chanteuse quatre ans après. Il est évident que si l'invention de la Grange-aux-loups pourrait relever de la commodité rimique (mais bien sûr d'autres connotations peut-être inconscientes l'ont assurément commandée), toutes les autres transformations appartiennent indéniablement à la création littéraire. Contrairement au choix énonciatif qu'elle fera dans *Une petite cantate*, *Rémusat* ou *Gauguin* (autres chansons d'hommage funéraire), Barbara ne s'adresse pas ici au défunt. Elle va faire comme si elle racontait l'histoire à un tiers. Elle se choisit un partenaire indéterminé qu'elle tutoie et en fait le témoin de son pèlerinage sur les lieux du deuil un an après : « Un matin comme celui-là / Il y a juste un an déjà ». Après le long récit de sa découverte nantaise un an auparavant, elle conclut, au vers 41 : « Voilà tu la connais l'histoire ». Le présentatif *Voilà* qui introduit le vers reprend et inclut les

---

32 Paru aux éditions Métropolitaines en 1963 puis sur l'album « à la rose », *Barbara chante Barbara*, chez Warner Music Chapel.

33 Barbara, *Il était un piano noir...*, *op. cit.*, p. 126-8. Son père est en fait mort à l'hôpital Saint-Jacques, où elle se rendra directement, dès son arrivée à Nantes.

quarante qui précèdent, ce qui lui donne une valeur d'adverbe de soulagement. Le lecteur a bien l'impression d'une espèce de secret qui pesait. Tout ce récit que fait la chanteuse lors de son retour à Nantes a valeur d'exutoire. L'aventure n'avait pas pu franchir le cap de la verbalisation. Toute cette première année d'un deuil tu et caché se projette à travers cette formule du vers 41 qui cherche à se disculper, par laquelle la cantrice souhaite légitimer sa conduite bizarre des douze derniers mois<sup>34</sup>. La mort du père, si elle reste le centre thématique du texte, est décalée par cette relation intime et très suggestive entre la chanteuse et son partenaire de pèlerinage. Il garde tout au long de la chanson un rôle essentiel de soutien, de consolateur, dans lequel le deuxième vers l'a intronisé (« Donne-moi la main »). Ce caractère de confidentialité qui encadre la chanson, avant tout discours à un être vivant, offre donc un moule particulier à ce poème de deuil. Il nous éloigne vraiment du style précieux et grandiloquent duquel la solennité de la mort offre la tentation à l'écrit. En ajoutant un intermédiaire, une tierce personne, la chanteuse se permet un ton très personnel, privé d'exaltation, proche de la conversation familière. N'était ce pas pour préserver cet effet de réalité que Barbara au fil des années fit varier le vers 6 qui devint plus tard : « Il y a bien longtemps déjà » ? En imposant cette variante, Barbara semble nouer un pacte de sincérité avec son lecteur puisqu'elle exprime un besoin de fidélité par rapport aux événements – ce qui est paradoxal vu que ces événements sont eux-mêmes imaginaires. Fait rare, elle réactualise la chanson. Elle lui fait subir le temps chronologique. Pourtant, en même temps, elle annule le caractère autobiographique de ce retour sur les lieux du souvenir. Le personnage du confident de 1960, un an après la mort, un an après la première visite nantaise, refait régulièrement le voyage au gré des récitals ; autant dire qu'il n'existe pas réellement et ne se retrouve sous la pluie nantaise que pour l'ambiance. Il est une oreille qui écoute la douloureuse confession, retenue jusqu'alors. Cette délivrance ne va pas d'ailleurs sans hésitations, sans pauses. Malgré le rythme, Barbara interprète Nantes comme une confidence théâtrale qui tâtonne en se révélant. Comme si elle cherchait les mots justes, comme si l'émotion l'enrouait, on y relève des pauses indues et des reprises de souffle en milieu d'octosyllabe. Cette technique vocale ajoute à l'impression générale de spontanéité. Barbara met tout en œuvre pour faire croire à un texte pris sur le vif, enregistré à l'improviste. C'est en tous les cas ce que le style souhaite rendre par des tournures familières comme l'ellipse de la négation au vers 35 (« J'ai rien dit mais à leur regard »), comme les dislocations très orales, qui répètent lexicalement ce que le pronom représentait déjà autour du verbe, aux vers 26 et 41 : « Je m'en souviens du rendez-vous », « Voilà tu la connais, l'histoire ». Ces procédés du langage courant accentuent la sincérité de l'aveu. Le lecteur assiste donc directement à une confession pénible et difficile de la chanteuse, il n'est que plus ému par cette place d'auditeur indiscret qu'on lui accorde. D'ailleurs ce destinataire n'est

---

34 Rappelons que la chanson écrite en vérité quatre ans après le deuil réel (comme le confirme le passage suivant d'*Il était un piano noir...*, *op. cit.*, p.137) est supposée être vécue l'année suivante : « Nous sommes le 28 décembre 1959. De la chanson "Nantes" je n'ai encore écrit et composé la mélodie que des quatre premières phrases. Il s'écoulera plusieurs années avant que je ne retouche et reprenne cette chanson, en 1963, la veille de mon passage aux mardis de la chanson, au Théâtre des Capucines. »

aucunement caractérisé. S'il peut faire penser au propre frère de Barbara, le jeune Claude qui l'accompagne lors de l'enterrement réel de Jacques Serf en 1959, rien ne le confirme.

Je file « à Vitruve » et croise Claude qui a appris la mort de son père et veut venir avec moi à Nantes. J'hésite. Il insiste. Nous repartons ensemble. [...] Dans le cimetière, nous marchons tous les deux épaule contre épaule<sup>35</sup>.

À nouveau, la version littéraire adapte les événements historiques. Cette réalité de la présence du frère cadet est falsifiée ou tout au moins décalée. Dans sa chanson réinventée, Barbara est seule en 59 ; on ne l'accompagne qu'en 1960. L'épaule de Claude y devient un soutien anonyme. Du coup, tout lecteur peut devenir ce confident discret auquel Barbara parle à cœur ouvert avec un ton spontané et intimiste ; d'autant plus que la variante du vers 6 pérennise sa place. Cette particularité qui implique l'auditeur au sein même du deuil, qui lui donne quasiment un rôle, a certainement beaucoup contribué à la postérité de la chanson. Mais pour l'auditeur d'avant les *Mémoires interrompus*, comme pour le lecteur courant qui découvre *Nantes*, ce qui émeut au plus haut point dans ce récit de deuil, c'est le splendide respect, exprimé avec pudeur et humilité, de la fille infidèle ; c'est ce soin réconfortant qu'elle met à lui rendre les derniers hommages après l'avoir délaissé. En dépit des connaissances biographiques, *Nantes* joue devant le public une autre dramatique que la réalité. La fiction du scénario présente un homme solitaire, nullement abominable, plutôt même fascinant, et qui, bien qu'on puisse lui supposer quelques écarts de conduite (défaut d'affection, besoin d'indépendance, vie perturbée), cherche auprès de sa fille, finalement mal connue, un ultime et légitime apaisement, intention louable s'il en est. La fille en retard ne peut satisfaire le vieil homme de son vivant, alors elle compense en lui accordant une sépulture idéale. Voilà comment nous interprétons *Nantes* et pourquoi nous nous en émouvons ! Encore une fois la réalité est bien transformée. Barbara raconte cet enterrement dans *Il était un piano noir...* Son style lapidaire, volontairement distancié, surtout dans la chute du paragraphe, semble ironiser sur les débordements somptuaires et fictifs de la chanson, composée 35 ans plus tôt :

À Nantes, il pleut tout le ciel. Dans le cimetière, nous marchons tous deux [Claude, mon frère et moi] épaule contre épaule. Une femme sanglote, elle me parle en s'accrochant à mon bras. Qui sont ces quelques hommes étranges ? Des joueurs de poker ? Dans la boue du cimetière, je perds mes souliers, je ne sais pas trop comment. On enterre mon père à la fausse commune. Il n'y a pas de fleurs<sup>36</sup>.

Si faiblement coupable qu'elle soit, si bizarrement fautive qu'elle se sente, Barbara refuse de laisser son père dans ce climat nantais et nous offre à la fin de la chanson un ultime fantasme avec l'enterrement dans un cimetière marin, à l'ombre et sous les roses. Cette transfiguration tient certainement au regret de l'avoir laissé agoniser à Nantes, à cette désillusion d'un pardon inexprimé

35 Barbara, *Il était un piano noir...*, op. cit., p. 134.

36 *Id.*, p. 134-135.

qui lui donne alors l'illusion de partager les torts, l'illusion de n'avoir pas été à la hauteur de son statut de fille, comme il n'avait pas été à la hauteur de son statut de père. C'est pourquoi, à Nantes, ce 21 décembre 1959, il faut de toute urgence que la petite orpheline se rachète, comme il faudra que la Dame brune idéalise tout au long de son œuvre un père monstrueux. D'autres justifications comme la pudeur ou la pure esthétique pourraient expliquer les falsifications nantaises ; il n'en demeure pas moins que dès cette (quasi) première chanson écrite par Barbara, s'instaure un jeu de récréation du biographique et l'*ethos* d'une fêlure entre dans la posture barbaresque.

Pour reporter ces observations sur le genre, nous dirions que la chanson illustre plus souvent qu'à son tour une situation mensongère, une adhésion trop facile entre le personnage évoqué et la sensibilité de celui qui chante. Mais parler de « chanson mensongère » exécuterait le texte sous la connotation péjorative d'un voile moral : or il ne s'agit pas de berner le récepteur par malice mais plutôt pour un surcroît d'émotion et par un surcroît d'expressivité. C'est le constat que dresse ainsi Stéphane Hirschi, en repartant de la triade fameuse personne civile - auteur - personnage :

On se retrouve ainsi en présence d'une trinité créatrice exposée au public selon une savante dynamique de trompe-l'œil (et l'oreille) : l'homme privé, le chanteur – qui interprète, et le canteur – facette différente mise en scène çà chaque nouvelle chanson. Tout le protocole de sincérité ou d'authenticité consiste évidemment pour le créateur [auteur-compositeur qui peut être différent de l'interprète] à donner l'illusion que ce canteur ne diffère en rien non seulement du chanteur, personnage public, mais aussi de l'homme privé hors de scène. [...] J'appellerais volontiers ce mécanisme posture de l'imposture. Il s'agit du processus, aux sources mêmes du lyrisme, consistant à trouver l'expression juste d'une émotion qu'on semble vivre précisément au moment de son énonciation, alors qu'il s'agit du résultat d'un complexe travail d'élaboration artistique.<sup>37</sup>

De plus, la chanson n'est mensongère que si l'auditeur n'a pas connaissance de l'épitéxte (pour Barbara ses *Mémoires*) ou du périexxte, simplement, qui indique assez souvent que le chanteur n'est pas le parolier. D'ailleurs elle n'est mensongère que par rapport à une situation (idéale ?) qui consisterait à ce que tous les *ethe* soient dans une espèce de paradigme sans débordement : l'être civil qu'est le chanteur, l'auteur du texte, son interprète et le canteur ; situation où chaque personnage de chaque chanson refléterait toujours le même *ethos*, proprement celui de tous les éventuels paroliers d'une même vedette. C'est évidemment ce à quoi tendent tant de chansons de commande pour lesquelles un auteur construit un texte en vertu de ce qu'il perçoit ou veut faire percevoir du chanteur, en vertu d'un produit-chanteur plus ou moins commercial ou iconique : ainsi *Les Corons*<sup>38</sup> de Pierre Bachelet semble autobiographique or Bachelet n'est que musicien et le texte est de Jean-Pierre Lang, son parolier attitré. La chanson est donc nécessairement mensongère mais nos exemples ont tout fait pour montrer le contraire : il y a fusion des *ethe* (tous, d'un bout à l'autre)

---

37 Stéphane Hirschi, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Valenciennes, Les Belles Lettres, Cantologie 6, PUV, 2008, p. 45 à 47.

38 Pierre Bachelet, *Les Corons*, Album *Les Corons*, 1982, Polydor. <http://www.jukebo.fr/pierre-bachelet/clip.les-corons.skff0.html>

qui, au cours de la carrière du chanteur, perdent en étanchéité, s'enrichissent mutuellement, s'attirent les uns les autres comme des paronymes. Au bout du compte, tous les *ethe* mentent... ou aucun.

Il existe trois étapes essentielles dans la création d'une chanson : texte, mélodie, interprétation. Ou bien, ces trois moments sont le fait de trois personnalités différentes : l'une écrit le texte, l'autre la musique, la troisième interprète. Ou bien, ces trois moments portent la marque unifiante d'une personnalité unique<sup>39</sup>.

Et n'oublions pas que le génie de l'artiste est là pour créer, au moyen de son corps (voix, mimiques et gestes), une parfaite illusion d'authenticité. C'est à nouveau ce que l'on pourrait démontrer dans le cas d'une reprise de Serge Lama par Dalida. La chanson *Je suis malade* est de Serge Lama pour les paroles et Alice Dona pour la musique et elle a été interprétée concurremment par Serge Lama lui-même et par Dalida, en 1973. L'interprétation de Dalida, qui devrait sentir la posture, paraît pourtant plus poignante ou moins jouée que celle de Serge Lama, par le tremblement de la voix, le souffle haletant de la chanteuse, ses alternances entre un phrasé rauque et une plainte aiguë, ménageant des plages de silence qui allongent la durée de l'interprétation jusqu'à quatre minutes et demie. La douleur, idée abstraite et inexprimable scientifiquement, se concrétise et devient presque tangible à travers la voix qui la chante et le corps qui l'assume : lors de son interprétation à L'Olympia en 1981 (enregistrée plusieurs fois et notamment le 4 avril<sup>40</sup>), Dalida agite ses bras maigres pour se tenir les tempes, les crispe pour les porter à ses cheveux ; elle gesticule comme si elle voulait frapper devant elle et finit le texte, soit en remontant lentement le bras droit dont la main tremble, soit le corps plié en deux. C'est en effet leur identité palpable que les chanteurs offrent sur scène et dans le cas de Dalida, dont le public sait et suit les amours douloureuses et les partenaires suicidés, il peut investir sur les épaules de la personnalité chantante le faix que les paroles de Serge Lama rendent concret. Même pour un texte qui n'est pas de nature autobiographique, l'esprit insufflé à la chanson relève du souffle du chanteur. Le texte est apprivoisé par l'interprète qui se l'approprie et se retrouve identifié par lui et à travers lui. On conserve, à peu de chose près, sa voix, longtemps après avoir été dépossédé de son image et c'est par sa voix qu'on est, malgré le temps qui passe, le mieux reconnu. Alors toute mise en voix est un aveu, une application du texte à soi. Nous retrouvons donc, malgré l'existence d'un auteur auquel ce texte convenait *a priori* mieux, ici Serge Lama, la triade confondue (au double sens du terme pour l'auditeur-spectateur) : les actes de la personne, ici Yolanda Gigliotti, qui a perdu ses amants, les conduites de l'écrivain, ici l'interprète Dalida qui impose sa gestuelle, sa voix, son physique, sa performance et enfin l'énonciateur du titre *Je suis malade*, dont la chanson laisse commodément le sexe dans l'ombre et s'adapte mieux qu'une seconde peau à Yolanda et Dalida.

Nous pourrions alors élargir ce corpus des chansons mensongères (qui ne le sont donc pas

---

39 Christian Hermelin, *Ces chanteurs que l'on dit poètes*, L'école des loisirs. coll. « Données actuelles », Paris, 1970, p. 7.

40 [http://www.dailymotion.com/video/x256b7\\_dalida-je-suis-malade-olympia-april\\_music#\\_UbCX1HNOK1s](http://www.dailymotion.com/video/x256b7_dalida-je-suis-malade-olympia-april_music#_UbCX1HNOK1s)

tout à fait d'un point de vue esthétique) à tous les cas de reprise substantielle, c'est-à-dire celle où une deuxième version d'un même titre se met dans une situation d'écart ressenti par rapport à la chanson première<sup>41</sup>. Lorsque la reprise est un plagiat assumé, annoncé par l'artiste interprète et reconnu par le récepteur, elle relève pour ce dernier de l'anachronisme : anachronisme d'entendre à des époques suffisamment éloignées la voix d'un autre investir un texte qui ne lui appartient pas<sup>42</sup> et de restituer (ou pas) avec sa voix propre l'ambiance et le contexte social (ou intime) dans lesquels ce texte avait résonné la première fois ; et c'est justement ce changement de contexte (donc d'énonciation) qui fera la saveur d'une reprise<sup>43</sup>, soit qu'elle va jouer, selon le degré de démarcation qu'elle opère, sur la nostalgie, soit qu'elle va jouer sur la réécriture de quelque chose qui faisait l'essence de la chanson originale parmi la voix, les arrangements, le sexe et l'identité de l'interprète, et fera l'originalité de cette seconde version déviante : une reprise, c'est donc une démarche intertextuelle qui s'affiche comme imitation intégrale en forme d'hommage (par opposition à la parodie) et paradoxalement comme variante notoire, entreprise révisionniste<sup>44</sup>. Or au-delà de toutes les transformations plus ou moins constatables dans l'instrumentation et la rythmique<sup>45</sup>, il s'opère automatiquement un changement d'*ethos* puisque le nouvel interprète, en offrant sa voix, charrie également avec lui sa personnalité et ce que l'auditeur en perçoit et y apprécie.

Quand Alain Bashung enregistre la chanson *Les Mots bleus*, en 1992, elle a été créée dix-sept-ans plus tôt<sup>46</sup>. Mais, si ce sont les mêmes mots et la même musique, le bleu a changé du tout au tout. [Ils] sont passés du chromo au chic, du kitsch au sublime, du populo à l'universel [...]. Ce qui était un slow est devenu une ballade, ce qui était une chanson à danser sous une boule à facettes est devenu un titre à écouter sur un lecteur de CD.

Cette prise de parti axiologique (mais ne disions-nous pas que la reprise instaure une paire au sein de laquelle il est difficile de rester neutre et de ne pas trancher ?) émane de Bertrand Dicale, historien de la chanson plutôt fin connaisseur<sup>47</sup>. Il constate ainsi que la reprise opère un transfert catégoriel, déviant la chanson initiale du domaine de la variété vers un champ plus exigeant, celui de la chanson à texte ; or, le texte n'a pas changé (il est d'ailleurs de Jean-Michel Jarre !) et on

---

41 Lire à ce sujet J. July, « Les reprises, intertextualités assumées aux vertus patrimoniales », revue *Eidolon*, n° 94, *Chanson et intertextualité*, C. Cecchetto (dir.), LAPRIL, P.U. de Bordeaux., octobre 2011, p. 175-186.

42 L'exemple le plus saisissant de cette parenté des reprises avec l'anachronisme serait d'ailleurs la version très mixée *Ces soirées-là* de Yannick qui reprend en 2000 avec des variantes textuelles et mélodiques le tube yéyé de Claude François *Cette année-là*. Or *cette année-là*, pour Claude François : « C'était l'année / 62 ». De la même manière, l'immense succès qu'a rencontré l'album des chansons de Jean-Jacques Goldman interprétées par de nouvelles recrues en 2013 s'est intitulé *Génération Goldman* : or s'agit-il des années 80 durant lesquelles l'artiste a émergé ou des années 2010 qui reconnaissent en lui un héritage ?

43 Et souvent la tentation pour l'auditeur d'accorder sa préférence pour celle des deux moutures qui le satisfera le plus, qui l'enchantera davantage.

44 Citons la reprise en duo en 2008 (Album *Le Bal des gens bien*) de *Vous permettez, Monsieur* de Salvatore Adamo dans laquelle celui-ci demande à Bénabar, à part de la chanson, la main de sa mère : les deux comparses profitent de la rythmique et des pauses du texte entre chaque distique pour improviser une sorte de sous-conversation qui réactualise les rapports sociaux et modernise les effets surannés du texte initial, intégralement respecté à la différence que c'est Adamo qui réclame, au finale, une danse avec la mère de Bénabar.

45 Par exemple dans une version bouleversée et folk de *Dis, quand reviendras-tu ?* de Barbara (chanson de 1962) par La Grande Sophie (piste 13 de l'album *Des vagues et des ruisseaux*, 2009, Polydor).

46 Christophe, *Les Mots bleus*, paroles de Jean-Michel Jarre et musique de Christophe, 1972, éditions Francis Dreyfus.

47 Bertrand Dicale, *Livret Sceren/CNDP des Francofolies*, Gérard Authelain (dir.), 15e édition, 2009, p. 13.

retrouve chez Bashung les mêmes bizarreries et incohérences que chez Christophe. C'est donc par la voix (le phrasé) et le prestige du chanteur qu'un tel jugement sur un même titre peut se faire. Or des cas comme celui-ci qui modifient la perception d'une chanson par le seul biais des interférences entre le statut de l'interprète et le *je* du chanteur sont légion<sup>48</sup>. Ainsi Julien Doré reprend lors de l'émission de télé-crochet Nouvelle Star 2007 le succès d'Alizée *Moi, Lolita*. Et tout à coup la vulgarité niaise du tube écrit par Mylène Farmer trouve une valeur particulière, celle d'une provocation obscène et consciente que la voix mâle et tonitruante du repreneur impose.

On pourrait alors, au bout de ce parcours qui a cherché tout du long à démystifier le concept d'un *ethos* inscrit dans le seul texte et immuable quelles que soient les situations de communication, évoquer le cas encore plus particulier des reprises où intervient un changement de sexe entre un premier interprète et un second, que l'auteur soit l'un ou l'autre d'ailleurs. Tant d'exemples devraient être classés mais comme nous n'avons pas pour but d'en dresser une typologie, nous alignons quelques cas très différents afin de rendre compte du phénomène et de l'illustrer suffisamment pour que chacun retrouve dans sa mémoire les effets qu'il a pu ressentir face à deux chansons entendues à un certain intervalle par une voix et un corps d'homme puis de femme, ou inversement : *Dis, quand reviendras-tu ?* de Barbara reprise par Mouloudji, par Bénabar ou par la voix très aiguë de Nilda Fernandez ; Juliette reprend en live en 1993 *Les Loups sont entrés dans Paris* interprétée d'abord par Serge Reggiani, un quart de siècle plus tôt ; Barbara reprend *Même si tu revenais* de Claude François, *Ma préférence* de Julien Clerc ou *Lily* de Pierre Perret mais comme toute sa génération de la Rive gauche et des grands cabarets, elle a généreusement emprunté à des répertoires masculins, consacrant deux albums à chanter Brassens puis Brel ; Etienne Daho reprend les mises en musique du *Condamné à mort*, poème de Jean Genet, sur le modèle d'Hélène Martin ; Dalida reprend aussi *Avec le temps* de Léo Ferré ; Isabelle Aubret interprète sensiblement les mêmes chansons que Jean Ferrat ; Michel Sardou reprend *L'Aigle noir* de Barbara et Raphaël reprend *Une petite cantate* ; tout Nougaro est repris tantôt par Nicole Croisille, tantôt par Maurane ; Carla Bruni qui avait écrit *Déranger les pierres* pour Julien Clerc l'interprète aussi ensuite sur son album *Comme si de rien n'était* en 2008 ; Patrick Bruel reprend *Mon amant de Saint-Jean* que Lucienne Delyle interprétait dès 1942 ; Isabelle Boulay, en interprétant *Ma fille* se coule dans le texte d'Eddy Marnay qui appartient au répertoire de Serge Reggiani ; Juliette Greco chante *La Javanaise* que Serge Gainsbourg, son auteur, reprendra par la suite....<sup>49</sup> On choisira pour le détail un exemple très ambigu

---

48 Citons la reprise de la chanson de Charles Trenet *Douce France* par le groupe de Rachid Taha, Carte de séjour, en 1984, la reprise de la *Ballade des imbéciles heureux qui sont nés quelque part* de Georges Brassens par le groupe Tarmac, fondé par Gaëtan Roussel en 2001, etc.

49 Toute cette réflexion montre l'intérêt patrimonial que recèlent les reprises et combien les transferts catégoriels qu'elle permet sont profitables ; et nous voudrions sortir d'un point de vue moralisateur et archaïque qui semble considérer que la reprise n'a d'intérêt que lorsque les chansons anciennes se sont démodées (car comme elles se démodent toutes, limiter la possibilité d'être reprises à celles que le temps a le plus outragées nous paraît une manière politiquement correcte de contourner la question et de négliger le phénomène)... « Certaines chansons d'Édith Piaf ou de Maurice Chevalier, malgré le plaisir que l'on éprouve toujours à les entendre, paraissent d'un autre temps parce que les relations entre les sexes se sont beaucoup modifiées depuis quelques décennies. D'autres chansons, des mêmes interprètes ou d'autres, sont en revanche d'une signification permanente. C'est sans

puisqu'il simule dans un présent étendu un rapport sexuel : la chanson *Reste sur moi* dont le parolier est Marc Lavoine. Le titre est d'abord interprété par Patricia Kaas (1993) avant d'être repris par Marc Lavoine lui-même en 1995 :

Relax, tellement relax  
Étendu, détendu  
Pas de téléphone ou fax  
Pas de malentendu  
Sur le dessus du lit  
Je suis à ta merci  
Et s'il est trop petit  
Glissons sur le tapis

Pépère, tellement pépère  
Pas pressé d'arriver  
Se laisser la rivière  
Gentiment déborder  
Nager, c'est magnifique  
Même s'il y a que l'océan  
Qui reste pacifique  
Et pas pour très longtemps

Reste sur moi  
Que je respire avec toi  
Reste sur moi  
Que je respire avec joie

Tranquille, tellement tranquille  
Enchaîné, déchaîné  
Fondu au noir des villes  
Ou au blanc des années  
Les souvenirs-parfums  
Jamais ne s'évaporent  
Nos transports en commun  
Sont de plus en plus forts

Peinard, tellement peinard  
Que c'est facile à dire  
Que c'est joli à voir  
Parler et puis pâlir  
On aimerait que ça dure  
Ce petit val qui mousse  
Comme un coin de verdure  
Comme une chanson douce  
Refrain

Couché, tellement couché  
Si l'on prenait la pose  
Pour la postérité  
Viens qu'on se superpose  
Rester très loin du reste  
N'avoir aucune idée  
Ce qui compte, c'est le geste

---

doute ce qui fait que l'adaptation au goût musical du jour de chansons anciennes suscite autant d'intérêt. » Yves-Charles Zarka, « Éditorial : Ce que la chanson ne dit pas », *Cités*, 2004/3 n° 19, p. 3-5. DOI : 10.3917/cite.019.0003. Selon nous, toute reprise, parce qu'elle renforce le patrimoine intergénérationnel, parce qu'elle permet une réflexion sociétale à partir de l'anachronisme qu'elle expose, parce qu'elle contraint l'auditeur à mesurer le temps par une plongée nostalgique, est déjà en soi d'un intérêt crucial. Mais davantage, c'est la remotivation de l'*ethos*, d'un artiste à l'autre, qui donne au procédé toutes ses lettres de noblesse. D'ailleurs, la reprise est une pulsion qui est celle à laquelle nous nous livrons tous et assez régulièrement dans notre voiture, notre salle de bain ou notre cuisine. En fredonnant tel air et tels refrains, nous nous approprions la voix du chanteur et nous nous coulons dans le *je* des paroles ; en reprenant un titre plus ancien, un repreneur ne fait rien d'autre que cela, ce réflexe naturel et viscéral de réminiscence, transposé et transcendé dans l'univers exigeant de la production discographique.



Auguste de s'aimer [...]

Bien sûr, ces nombreux exemples ne permettent pas de toujours saisir nettement à quel type d'emprunt nous avons affaire : ironie ou dithyrambe ? prosélytisme ou opportunisme ? Les intentions se mêlent certainement ; tantôt c'est un vrai standard qui est repris, tantôt c'est une chanson qui était passée inaperçue ; tantôt la reprise se fait d'une génération à l'autre, tantôt les deux versions sont quasi concomitantes. Néanmoins dans les cas où l'interprétation masculine et l'interprétation féminine sont connues du récepteur, la question de l'*ethos* fait tout à coup problème<sup>50</sup> : il y a deux personnalités bien différenciées pour un même texte<sup>51</sup>. Dans toute une série de cas où les chansons ne sont pas genrées, le récepteur peut sensiblement oublier (s'illusionner au point d'oublier) l'autre version. Mais des titres comme *Mon amour de Saint Jean* de Lucienne Delyle, *Reste sur moi* de Marc Lavoine ou *Moi, Lolita* d'Alizée détenaient intrinsèquement une dimension sexuelle et sexuée qui semblait interdire le glissement générique (sauf à ménager quelques substitutions pronominales assez fréquentes). Jean-Marie Jacono développe le cas de *Mon légionnaire*, titre célèbre du répertoire d'Édith Piaf en 1937 que Serge Gainsbourg reprend cinquante ans plus tard, avec un clip évocateur<sup>52</sup> :

Chanter en tant qu'homme, à la place d'une femme, l'amour d'un légionnaire trouble les repères, alors que Gainsbourg est connu dans sa vie publique pour ses relations amoureuses hétérosexuelles. Le côté provocateur du personnage qu'il joue à l'époque, « Gainsbarre », et la volonté permanente de s'attaquer à tous les tabous jouent un rôle clé dans cette reprise<sup>53</sup>.

Se pourrait-il que le spectateur-auditeur construisît un cinquième *ethos* : Raymond Asso, le parolier, Lucien Ginsburg, la personne civile, Serge Gainsbourg, le chanteur, Gainsbarre, le provocateur qui s'essaie ici à une morale homosexuelle, le canteur, amour d'un légionnaire ? Certainement, confusément. Il n'en demeure pas moins que la version Piaf ressurgit comme une évidence en face de laquelle cette version là est un leurre malgré son existence réelle ; une version Piaf (ou Marie Dubas pour les connaisseurs) mémorisée ou recréée par le récepteur qui n'accepte qu'à cette condition la superposition des images de Gainsbourg et du canteur ; pour le coup, une imposture de la posture qui ne vise plus tout à fait le jeu de dupes, qui, au contraire, s'amuse des limites de notre prompt faculté à mixer les *ethe*, à les fondre. Nous ne sommes plus dans un cas de

---

50 D'ailleurs, une preuve que cette confusion des genres pose des problèmes identitaires au nouvel interprète serait la tendance des duos. Sur son album à succès de reprises, *Entre deux*, Patrick Bruel interprète plusieurs des chansons genrées comme *Où sont tous mes amants ?* créée à l'origine par Fréhel, en alternance avec des chanteuses.

51 C'est pourquoi nous avons choisi cette ligne de partage. A l'inverse, quand Alain Bashung enregistre tout l'album-concept de Serge Gainsbourg, *L'Homme à tête de chou* (pour Gainsbourg, 1977, Melody Nelson Publishing ; pour Bashung, 2011, Barclay, Universal Music France, 278 266-4), les *ethe* sont moins en rupture et on parlera même de filiation pour traduire cette passation sans solution de continuité entre deux artistes aux allures similaires : même utilisation du *talk over*, image de dandy *destroy*, physique ingrat, image sulfureuse de poète maudit, mouvance rock, etc.

52 Serge Gainsbourg, *Mon légionnaire*, Album *You're under arrest*, CD Philips 548 437-2, 1987.

[http://www.dailymotion.com/video/x1mcom\\_serge-gainsbourg-mon-legionnaire\\_music#\\_Ubee7HNOK1s](http://www.dailymotion.com/video/x1mcom_serge-gainsbourg-mon-legionnaire_music#_Ubee7HNOK1s)

53 Jean-Marie Jacono, « Une chanson, plusieurs sens », *Cultures à la dérive, cultures entre les rives*, Innsbruck, Königshausen & Neumann, 2012, p. 300.

chanson mensongère qui prolongerait l'illusion autant qu'elle le pourrait mais *a contrario* dans une reprise, comme celle d'Alizée par Julien Doré, qui s'appuie sur la capacité de l'auditeur-spectateur à découpler les images, ou plutôt à les faire marcher de concert, tout en gardant à l'esprit les images particulières qui se sont superposées, comme dans le cas de l'intertextualité. Et hors des cas stricts de reprise que sont *Mon légionnaire* de Serge Gainsbourg et *Moi, Lolita* de Julien Doré, qui pourraient s'apparenter à de simples exercices de parodie<sup>54</sup>, on sera alerté par des productions contemporaines dans lesquelles les interprètes créent une chanson sexuée qui ne correspond pas à leur genre (masculin/féminin), télescopant alors l'*ethos* de l'interprète et l'éthopée du *je* textuel. On citera *Je suis de celles* de Bénabar<sup>55</sup>, *Le plus beau du quartier* de Carla Bruni<sup>56</sup>, *Menteur* de Cali<sup>57</sup>, *Je suis un homme* de Zazie<sup>58</sup>, *Femme actuelle* d'Elie Semoun<sup>59</sup>, *Petite* de L (Raphaële Lannadère)<sup>60</sup>, *Chômeur* de Clémence Savelli<sup>61</sup>, *Tous les mêmes* de Stromae<sup>62</sup>.

Dans ces huit derniers titres très récents, le texte se présente sans le subterfuge littéraire d'un énonciateur second, d'un discours rapporté, d'un emploi en mention. Il s'agira bien alors d'une « négociation » schizophrénique (que nous attribuons davantage au récepteur qu'à l'énonciateur) pour acclimater le discours sexué (et marqué comme tel par une multitude de procédés verbaux) aux patentes réalités sensorielles de l'interprétation. Ce que ces cas semblent démontrer, c'est que l'*ethos* discursif très évident, très inscrit, si l'on peut toujours croire, après tout, qu'il nous dit quelque chose de l'auteur lui-même<sup>63</sup>, le corps et la voix sur scène le démentent. La posture explose devant ces hybridations, il n'y a plus d'interaction aisée, d'interférences subreptices, entre l'*ethos* induit à l'intratextuel et l'*ethos* qui infère à l'extratextuel. Au contraire, il s'agit d'ambiguïser la posture peut-être pour mieux dégager l'*ethos* discursif, pour le mettre à nu, paradoxalement lui donner plus de voix, en le désolidarisant du corps citant, une voix qui ne peut et ne doit et ne veut pas se charger

54 Il va de soi que nous sommes assez fermement hostile à cette vision réductrice.

55 Bénabar, *Je suis de celles*, Album *Les Risques du métier*, 2003, Zomba records France, Universal Music Publishing, 82 876 526 282, <http://www.youtube.com/watch?v=jwcmzs3xibg>

56 Carla Bruni, *Le plus beau du quartier*, Album *Quelqu'un m'a dit*, 2002, Naïve, Free demo, NV43 411, <http://www.youtube.com/watch?v=IM85FuQVCZA>

57 Cali, *Menteur*, Album *Menteur*, 2005, Virgin Music / EMI, <http://www.youtube.com/watch?v=hRRC16lUqg>

58 Zazie, *Je suis un homme*, Album *Totem*, 2007, Universal Music, [http://www.dailymotion.com/video/x2ei3s\\_zazie-je-suis-un-homme-le-clip-yvan\\_music#\\_UbJKYvm-2So](http://www.dailymotion.com/video/x2ei3s_zazie-je-suis-un-homme-le-clip-yvan_music#_UbJKYvm-2So)

59 Elie Semoun, *Femme actuelle*, Album *Sur le fil*, 2007, [http://www.dailymotion.com/video/x1bu9o\\_elie-semoun-femme-actuelle\\_fun#\\_UbJMbvm-2So](http://www.dailymotion.com/video/x1bu9o_elie-semoun-femme-actuelle_fun#_UbJMbvm-2So)

60 L, *Petite*, Album *Initiale*, 2011, Label Tôt ou tard, Wagram Music, 3238582, <http://www.youtube.com/watch?v=QDR5hJwxXdY>

61 Clémence Savelli, *Chômeur*, 2010, Captation en public : *Clémence Savelli chante la solitude*. [http://www.dailymotion.com/video/x9afkx\\_chomeur-chanson-de-clemence-savelli\\_music](http://www.dailymotion.com/video/x9afkx_chomeur-chanson-de-clemence-savelli_music)

62 Stromae, *Tous les mêmes*, Album *Racine carrée*, 2013, Universal. <http://www.youtube.com/watch?v=IH7wGCV7x2c>

63 Rapportons ces propos de Dominique A qui accorde une grande valeur révélatrice à une chanson, à l'insu de son créateur : « Il ne faut pourtant pas chercher à nous raconter dans la musique : la musique s'en charge pour nous. Elle dit de nous des choses édifiantes, qu'elle a le tact, par désir de nous ménager ou par calcul, de nous dissimuler un temps, mais que d'autres entendent d'emblée, parce qu'ils ont l'oreille à bonne distance, contrairement à la nôtre, collée au poste. Notre histoire mérite-t-elle de toute façon une musique ? Pourquoi tant et tant cherchent-ils à faire entendre leur histoire ? Qu'a-t-elle de si remarquable, de si captivant ? Si nous n'avons chacun qu'une histoire à raconter, faisons au moins semblant d'en rapporter une autre, une qui ne nous regarde pas, qui nous révèle sans notre concours actif. » (Dominique A, *Un bon chanteur mort*, Paris, La Machine à cailloux, 2008, p. 37) C'est exactement ce qu'ont fait nos huit auteurs-interprètes (et Serge Gainsbourg et Julien Doré aussi) : emprunter un chanteur ou une cantrice qui se trouvent par le jeu des sexes aux antipodes de la représentation que nous en avons.

des conduites de l'écrivain, s'empêtrer de tout ce qu'il véhicule, une voix qui veut exister au plus près du personnage qu'elle fait parler et des auditeurs dont elle serait l'écho et qui voudraient s'y retrouver. Garder toute l'étendue virtuelle de la fiction.

Nous en arrivons à l'idée que s'il y a une possibilité d'illusion des *ethe* dans la chanson, s'il y existe, comme pour le théâtre entre le comédien et ses rôles, cette prompte aptitude de l'auditeur-spectateur à attribuer au chanteur les traits du chanteur et à faire refluer sur le chanteur les positions des chanteurs auxquels il prête sa voix et son corps, il y a également une possibilité de ne pas se confiner systématiquement dans le leurre et au contraire de prendre plaisir à la lecture duelle que cette discordance des *ethe* suppose. La complexité de certaines constructions éthiques prouve qu'elles ne se font pas à l'insu d'un auditeur-spectateur manipulé, pris au piège de stratégies commerciales suspectes et de représentations naïves, mais en collaboration avec lui.

Comme si le genre chansonnier avait atteint une sorte d'âge de la distanciation (et je mettrai volontiers cela en écho avec la conclusion que je tirai dans *Esthétique de la chanson française contemporaine*<sup>64</sup>), notre analyse, et tout particulièrement cette distinction entre l'*ethos* de la voix qui chante et celui que construit le texte, bouleverse l'idée que le récepteur serait naïvement perméable aux différents signes qui lui sont envoyés, incapable de les trier ; donc l'idée que la construction de l'*ethos* se ferait en quelque sorte à son insu... S'il se pose bien en chanson la question : quel est l'*ethos* construit par le texte ?, nous ne répondrions plus si volontiers : celui que le profil de l'artiste dessine, celui que le dessein du chanteur profile... mais plutôt celui de l'auditeur dans son adhésion intime à certains textes. En tant qu'auditeur charmé, nous devenons le lecteur privilégié de cette chanson et peu importe qu'elle parle en toute sincérité, à travers des caches, en biaisant, ou pas du tout, de l'écrivain, de la *persona*, derrière l'énonciateur, le seul intérêt, c'est qu'elle lui parle de lui :

Pour tout moment de n'importe quelle vie, il se trouve ainsi une chanson qui existait depuis toujours et qui, tout à coup, vous révèle, comme si c'était pour la première fois, ce qui n'arrive alors que pour vous. Chaque vers vient vous parler de vous. Comme la sentence oubliée d'une prédiction ancienne, qui attendait depuis longtemps qu'un jour se vérifie avec elle l'oracle de votre vie. Les chansons parlent moins des circonstances où quelqu'un les a écrites que de celles dans lesquelles quelqu'un d'autre les a entendues. Et comme celui qui écoute est à chaque fois différent, ce dont parlent les chansons, tout en restant apparemment identique, ne cesse de changer avec lui [...] Que toute chanson soit autobiographique, c'est certain. Simplement, il s'agit de l'autobiographie de celui qui l'écoute<sup>65</sup>.

---

64 Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2007, p. 175-177.

65 Philippe Forest, *Variétés : Littérature et Chanson*, La Nouvelle Revue Française, S. Audeguy, et Ph. Forest (dir), juin 2012, n° 601, éd. Gallimard, p. 117-118, art. p. 113-120.