



HAL
open science

L'univers poétique de Barbara

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. L'univers poétique de Barbara. Joël JULY. Barbara, l'intégrale, L'Archipel, pp.19-26, 2012, 9782809808988. hal-01378330

HAL Id: hal-01378330

<https://hal.science/hal-01378330v1>

Submitted on 10 Oct 2016

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.

L'univers poétique de Barbara

par Joël July
Aix Marseille Université

Lire Barbara

C'est drôle de lire une anthologie des chansons de Barbara ; drôle de regarder les textes de celle qui se proclamait dès 1964 « femme qui chante » sans entendre la voix qui les accompagne, qui les porte. Est-ce pour autant une hérésie ? Non, c'est drôle, tout simplement. Et cette bizarrerie devient, une fois consentie, un privilège extraordinaire, pour elle et pour nous.

D'abord parce que tout le monde n'aime pas écouter Barbara : avant 64, qu'elle imite la gouaille parisienne ou qu'elle « grandiloquente » en râpant les gutturales, Barbara adopte un phrasé qui peut déplaire et pas seulement à la jeune génération. Après 72, il y a un chuintement dans le grain de voix sur les consonnes sifflantes. Après 81, une raucité, séquelle des crises d'asthme, ne fera, bon an mal an, que s'accroître jusqu'au dernier récital de Tours en 94. Et que ceux qui ne voudraient pas entendre Barbara puissent la lire, c'est une aubaine. Beaucoup d'écrivains terniraient leur réputation si nous devions les découvrir à travers leur seule récitation.

Ensuite parce qu'en changeant de support, les mots changent de valeur, ils jouent imprévisiblement entre eux sans la musique qui les aspire et les teinte, sans la voix qui les accapare et les soude (le contraire est d'ailleurs tout aussi vrai, et les phrases d'un texte théâtral qu'on se contente de lire trouveraient un écho différent lors de la représentation à laquelle on assiste : ce qui compte, c'est donc le passage d'un statut de lecteur à celui d'auditeur ou inversement, et l'attention particulière que ce passage nécessite). Et que ceux qui ont tant de fois écouté et usé les paroles de Barbara puissent les redécouvrir, c'est une seconde chance.

Enfin parce que si le papier les glace, ces mots prennent une nouvelle dimension, aux allures de revendication poétique. Notre regard de lecteur pourra les isoler, les ralentir, les épingler avec tout le poids dont les a lestés l'auteur. « Je veux ce mot là, c'est ça et pas autre chose que je veux dire », déclare-t-elle en 1970. Nous pourrions l'illustrer avec un détail infime de la chanson *Vienne* au texte si raffiné, qui grâce à des inversions élégantes coule des phrases amples et des rimes difficiles dans des dizains très réguliers. Un soin particulier est accordé aux *e* muets afin qu'ils respectent leur valeur classique en poésie et dix se prononcent devant une consonne, ce qui relève d'un style étonamment soutenu : ne s'agit-il pas d'ailleurs d'une correspondance entre amants distingués ? Le nom propre *Vienne* y rimera avec le verbe *venir* ou *comprendre* à la deuxième personne du présent du subjonctif, avec le verbe *se promener*, avec les adjectifs *lointaine*, *autrichienne*, les substantifs *persienne*, *semaine*, *chaîne*, le pronom *mienne*. Pourtant, au milieu de cet art consommé, le troisième couplet laisse passer une bizarrerie :

C'est beau, à travers les persiennes,
Je vois l'église Saint-Étienne
Et quand le soir se pose
C'est bleu, c'est gris, c'est mauve
Et la nuit par-dessus les toits

A la place de Barbara, nous aurions tous imaginé un ciel viennois rose pour rimer avec le verbe *poser*. Or Barbara ne dénature pas ses sensations, elle veut ce ciel mauve, par-dessus tout et par-dessus les toits verlainiens, et elle préfère alors, dans ce poème soigné, utiliser une simple assonance en [o]. La rime de Barbara sera donc expressive ou ne sera pas. Et que ceux qui n'ont jamais eu qu'une écoute furtive des textes puissent restituer à chaque tournure, à chaque mot un temps propre relève de la liberté élémentaire. En cela, lire Barbara, c'est drôle parce que surprenant.

Drôle, c'est d'ailleurs aussi un mot cher dans l'écriture de Barbara et le déroulé de la voix qui chante aurait tendance à nous faire négliger sa récurrence dans des phrases incidentes :

C'est drôle, j'ai gardé le secret (*Au cœur de la nuit*)
C'est drôle, j'avais tout tout tout dans les gambettes (*Hop-là*)
C'est drôle, jamais l'on ne pense (*Rémusat*)
On ne me croira pas, c'est vraiment drôle (*La déraison*)

Ce n'est pas une drôlerie pour en rire ; et même si Barbara insiste dans la présentation de *Hop-là* sur son enjouement (« je suis même très drôle dans la vie, je suis une femme très amusante. Ah ! Je suis pas non plus « Tralali tralala », mais amusante »), même si des textes comme *Si la photo est bonne* ou *Joyeux Noël* creusent une veine satirique, nous mettrions plutôt cette insistance lexicale, cette tentation, du côté de la singularité. Les mots de Barbara s'étonnent du déroulement des événements, dénichent les sentiments, saisissent une incongruité :

Dans salle d'attente
Drôle de petite fille
Très sautillante
Bien énervée
Drôle de pilote
Et drôle de tête
Sûr, on va tomber
Drôle de monde
Drôle d'ambiance
Drôle de jeune homme
Drôle de lunettes
Drôle de chapeau
Drôle d'humeur
Drôle d'avion
Envol

Et la suite de *Vol de nuit* poursuivra ce drôle de tableau par d'autres anaphores... jusqu'au paradoxe : dans un avion qui le ramène vers son amant attiré, le personnage féminin se laissera séduire par le charme d'un jeune passager. C'est que le courant de la vie réserve maintes surprises pour peu qu'on veuille jouer avec les hasards, accepter fatalement la déraison ou revenir avec lutte et lucidité dans le droit chemin. Le lecteur de Barbara, s'il veut bien se laisser guider, suivra les routes zigzagantes que lui tracent les mots.

Parmi elles, la plus étonnante est cette rénovation complète du vers barbaresque entre une première partie de carrière de 58 à 73 où la chanteuse parolière respecte *a priori* une versification régulière, malgré quelques signes avant-coureurs de *Pierre* à *L'Indien*, et une surprenante émancipation vis-à-vis des codes scripturaux au cours des années 70, dont témoigne justement le long extrait qui précède. Et que cette *Intégrale* chronologique nous permette tout naturellement de mesurer à la fois le mouvement d'une écriture qui se réforme et les constantes d'une rythmique, c'est une évidence.

Écouter Barbara

Il y a donc des mots chers à Barbara : « Je ne suis qu'une murmureuse et j'aime les mots qui ont l'air mieux élevés que d'autres », confie-t-elle en 1986 ; des formules murmurées qui justifieraient que tant d'adeptes l'écoutent encore et toujours. En 2010, à la suite d'un télé-crochet échoué, la toute jeune Camilia Jordana propose, en lancement de son premier album, un titre comme un programme, *Non, non, non* (*Écouter Barbara*) :

J'veux juste aller mal,
Y a pas d'mal à ça
Traîner, manger que dalle
Écouter Barbara
Peut-être qu'il reviendra

L'allusion à *Dis, quand reviendras-tu ?* ne justifie pas seule la référence explicite. Sous l'éloge intertextuel, on démasque, au détour de ce refrain de quatre sous, l'ambivalent statut des chansons de Barbara : « écouter Barbara », c'est consoler sa peine en l'entretenant. Vertu de la musique qui détourne les mots, qui les froisse ou les plie, et fait de la parole chantée un avènement heureux ; chanter la douleur pour la transformer en spectacle, la mettre à distance et sans s'en réjouir en jouir, malgré tout. Alors parce que le noir domine partout, convenons-en, l'éblouissement peut avoir lieu : qui pourrait parier, sur les premières mesures du *Mal de vivre* en 1965, où la voix solennelle nous conduit aux frontières du suicide, que la chanson deviendra par son parallélisme final un hymne à la vie et à la résistance ? Comment ne pas sourire de cette tentative de suicide dans *Les Insomnies* en 1975 rendue dérisoire par le rythme effréné et l'accumulation des jeux lexicaux ? Omniprésente, la conscience aiguë de la mort, de la souffrance et du mal n'est pas pleurnicharde et c'est en cela qu'elle revivifie et encourage. A tout juger, Jacques Brel est bien plus défaitiste que Barbara dont le slogan deviendra très symboliquement à partir de *Lily passion* : « J'avance mais j'ai peur / J'ai peur, j'avance quand même ».

Le contraire d'une lamentation : dans des situations existentielles variées, la chanteuse impose, comme un mouvement tragique, sa détermination. Il s'agit de se défaire de l'attente qui piétine ou du doute qui paralyse :

Je n'ai pas la vertu des femmes de marins (*Dis, quand reviendras-tu ?*)
Et partir pour partir / Je choisis l'âge tendre (*A mourir pour mourir*)
Il ne sera jamais emporté par le temps (*Parce que*)
Je m'arrête ici / Toi, tu vas plus loin (*L'Amour magicien*)

La force consolatrice de Barbara réside dans cette prise à bras-le-corps du sentiment : je peux me tromper, nous dit-elle, mais il faut bien décider, trancher, jouer de l'emporte-pièce.

Ne touche pas mes théâtres
Ne me touche à rien
J'ai tout, j'veux rien
Peccable / Ont touché à rien, sont partis plus loin
Peccable / Rien à dire / Faut savoir / C' que vouloir
M'ont laissée toute seule / Avec mes lunettes, avec mon piano (*Femme piano lunettes*)

Terriblement fragile derrière ses fanfaronnades, Barbara insinue ses doutes plus qu'elle ne les avoue mais sa démarche relève tout de même d'un pacte de défiance vis-à-vis de sa perception des événements en même temps que d'un acte de foi vis-à-vis de son récepteur ; elle apparaît à son auditeur fiable et faible, sincère dans son engagement mais subjective dans son choix. D'où les régulières remises en question des dires (fréquence de la locution adverbiale *peut-être*, plutôt rare en chanson, dans dix-sept titres sur les cent cinquante répertoriés, *Madame, Au revoir, Quand ceux qui vont, L'Indien, Amours incestueuses, La Musique, Cet enfant-là, Sid'amour, Faxe-moi, L'Aigle noir*, etc.) qui « s'affirment » encore davantage dans les interviews ; d'où la préférence au silence, celle que l'on perçoit en creux dans les recours de plus en plus manifestes à des paroliers (Makhno, Moustaki, Forlani, Dabadie, Wertheimer, Plamondon, Attali...), ou celle qui s'inscrit paradoxalement dans les textes et que traduisent les vocalises inimitables de *Göttingen* et *Pierre* jusqu'à la religieuse *Chanson pour une absente*.

Car lorsque Barbara ne trouve pas les mots, c'est la musique qui lui permet de communiquer. « Femme-piano », si peu experte en solfège, elle ne se dira jamais « Femme-stylo ». Et nous pourrions citer *Une petite cantate, La Musique* ou *Je ne sais pas dire* :

C'est trop bête, je vais le dire,
C'est rien, ces deux petits mots-là,
Mais j'ai peur de te voir sourire,
Surtout, ne me regarde pas,
Tiens, au piano, je vais le dire,
Amoureuse du bout des doigts,
Au piano, je pourrais le dire,
Écoute-moi, regarde-moi

Parce que la musique désinhibe, les mots n'ont plus besoin d'ornements artificiels et artificieux. Et par ricochet, l'air qui les propulse les sublime. Si Barbara n'est pas seule à expliquer que ses paroles sont incapables de fonctionner sans le support mélodique, elle est néanmoins la première dans l'entre-deux-génération des chanteurs à texte (celle de 1950 Brassens-Ferré et celle de 1960 Gainsbourg-Nougaro) à laisser si peu de place aux mots : Barbara est de beaucoup la moins verbale, celle qui fait le plus confiance au hors-texte musical, celle qui, consciemment ou inconsciemment, à son insu ou de son plein gré, épure. Dans deux styles différents, deux titres au texte bref comme *Au bois de Saint-Amand* ou *Pierre* l'illustreraient. Le premier déroule toute une existence en deux minutes et sept quatrains, des balançoires de l'enfance à la prévisible inhumation. Aux antipodes, le second évoque en un peu plus de cent mots, trois minutes de la vie d'une femme qui attend son compagnon, triant dans le réel ce qui guide son monologue buissonnier.

Barbara qui affirme n'être pas poète nous prend au trébuchet et elle se donne raison quand elle exhibe sa maladresse, sa familiarité, son manque d'inspiration et elle donne raison à ceux qui ne voient en elle qu'une chanteuse de variétés. Bien plus, elle les devance, refusant inlassablement le statut d'intellectuelle et terminant, juste avant le soupir, son récital par la formule « Je suis une chanteuse de boulevard » (*Femme piano*).

Voir Barbara

Alors ce que Barbara apporte à la chanson française, bien plus que des textes littéraires sur lesquels seraient élégamment plaquées sa musique et sa voix, c'est une posture poétique : « Ma plus belle histoire d'amour, c'est vous », comme une marque déposée ; la « femme qui chante » prenant le voile pour la scène ; la louve solitaire qui se réserve, se protège, se maquille pour son « amant de mille bras » ; la prostituée qui refuse le « talent de la vie à deux » pour mieux se consacrer à son public :

Plus jamais je ne rentrerai en scène.

Je ne chanterai jamais plus.

Plus jamais ces heures passées dans la loge à souligner l'œil et à dessiner les lèvres avec toute cette scintillance de poudre et de lumière, en s'obligeant avec le pinceau à la lenteur, la lenteur de se faire belle pour vous.

Plus jamais revêtir le strass, le pailleté du velours noir.

Plus jamais cette attente dans les coulisses, le cœur à se rompre.

Plus jamais le rideau qui s'ouvre, plus jamais le pied posé dans la lumière sur la note de cymbale éclatée.

Plus jamais descendre vers vous, venir à vous pour enfin nous retrouver. (*Il était un piano noir...*)

Décliné sous toutes les coutures, dans les chansons, les entretiens et les posthumes *Mémoires interrompus* (1998), largement prouvé d'ailleurs par la biographie, ce concept confère à toute la carrière une authenticité inaltérable. Adossée à la reprise inlassable de certains topoï comme la rose, le jardin, l'arbre, le voilier, l'oiseau, l'automne, la route, le noir, le cou qui tissent une œuvre unifiée, cette posture sincère embrasse l'intégralité des textes et recentre chaque exemplaire, même le plus distancié, même le plus improbable, dans le puzzle, un espace autofictif tout en zones d'ombre que Monique Serf, métamorphosée en Barbara, a délimité.

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*. Mais la personne, le personnage et la personne devenue vedette se confondent : qui est Lily Passion ? Dans *Fragson*, Barbara se met au piano, sous l'affiche de la Loïe Fuller qui appartient à Monique Serf, mais à qui l'inconnu au bout du fil répond-il quand rien ne prouve la véracité de l'anecdote ? Et laquelle des trois figures rêve d'un aigle noir ? Laquelle regrette son départ ? Laquelle parle au père incestueux dans le tryptique de Jacques Serf (*Nantes*, *Au cœur de la nuit*, *L'Aigle noir*) ? Celle qui écrit : « Je te pardonne, tu peux dormir tranquille, je m'en suis sortie puisque je chante ! » ? 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.

Philippe Delerm souligne le pouvoir magique dans la chanson *Nantes* du vers anodin qui intervient au bout de la confidence :

La lenteur de la mélancolie accueille soudain ces mots presque transparents : « Voilà, tu la connais l'histoire... » et la chair de poule vient sur ces mots-là, pourquoi ?

Le tutoiement peut-être, étonnant dans le hiératisme théâtral d'une dame qui jusque dans l'épanchement affectif avec son public gardera ses distances [...]. Mais on ne peut s'empêcher de penser que cela signifie aussi : [...] en me mettant à nu j'ai éveillé une étrange fraternité, nous sommes ensemble puisque tu suis les méandres de mes arpèges et de mes secrets.

La distance va se réinstaller : « Il était revenu un soir... Je veux que tranquille il repose. » *Il, je...* Mais il y a eu ce *tu* porté au-delà du récit par l'harmonie de la tristesse. (*Ma grand-mère avait les mêmes*, 2008)

C'est bien à une illusion de la confidence, généralisée à l'ensemble de l'œuvre, que nous avons affaire et Barbara intronise aussi le concept de la « chanson/conversation ». Et l'on a par ailleurs montré à quel point toutes les chansons qu'elle écrit se donnent un destinataire pour créer la proximité discursive, murmure ou invective. De là peut-être tant de chansons qui, même narratives, se déroulent au présent, dans le temps de l'interprétation (*Pierre, Au revoir, La Colère*) ou recréent la fugacité de l'événement (*Au cœur de la nuit, Mon enfance, A peine, Monsieur Victor, Vol de nuit, Il me revient, Faxe-moi*) ou s'établissent en tirade (*Attendez que ma joie revienne, Parce que, Amours incestueuses, L'Amour magicien, Tire pas, Sables mouvants*)... Et c'est au public que s'adressent les chansons spéculaires. Ainsi François Wertheimer associe en 1973, incongruement, la Dame brune à un « enfant laboureur », dans un texte métadiscursif qui ressemblerait presque à un « art poétique » :

Et que mes grands délires me fassent toujours escorte
La raison est venue, j'ai demandé qu'elle sorte
[...]
Mes secrets sont pour vous, mon piano vous les porte
Mais quand la rumeur passe, je referme ma porte. (*L'Enfant laboureur*)

En tous les cas, un art de vivre : la déraison contre une sagesse restreinte, le silence protecteur contre la dilapidation des phrases... Car derrière l'exemplaire Barbara, vie et œuvre, il y a aussi un enseignement à recevoir.

Alors, n'en doutons pas, si nous avons essayé de cerner l'univers poétique de Barbara, tel que ses textes et sa carrière sur scène nous le dévoilent, l'on pourrait imaginer une autre Barbara, pour d'autres juges tout aussi (im)partiaux : une Barbara engagée et humaniste, la Barbara des hommages aux défunts, l'énergumène frondeuse des amours partagées, la romantique solitaire des amours contrariées. Or ici nous avons privilégié le profil le plus spectaculaire, celui que Barbara pose dans *Ma plus belle histoire d'amour* en 1967 et qui s'impose aujourd'hui, sa voix éteinte : la passion de chanter, à la fois abandon et résistance au public amoureux, comme dans une exclusive relation charnelle ; passion qui lui fait dans la même seconde bénir et maudire cet amant trop exigeant :

Mon Dieu, que j'avais besoin de vous.
Que le diable vous emporte ! (*Ma plus belle histoire d'amour*)