



HAL
open science

La "petite chanson de Verlaine" à la manière de Barbara

Sébastien Bost, Catherine Douzou

► **To cite this version:**

Sébastien Bost, Catherine Douzou. La "petite chanson de Verlaine" à la manière de Barbara. Europe. Revue littéraire mensuelle, 2020, Poésie & Chanson, 1091, p. 143-154. hal-03205135

HAL Id: hal-03205135

<https://hal.science/hal-03205135>

Submitted on 22 Apr 2021

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.

Sébastien BOST
Catherine DOUZOU
Université de Tours, ICD (EA 6297)

« La petite chanson de Verlaine » à la manière de Barbara

Un jour, fin 1951, après quelques tâtonnements, la jeune Monique Serf s'invente un personnage qu'elle nomme Barbara. Ce prénom de scène renoue avec ses ancêtres maternels, des baladins mythiques qui parcouraient les routes, communauté merveilleuse pour une large part idéalisée à laquelle, dès l'enfance, elle se sent appartenir¹. Il est aussi l'acte fondateur de toute son esthétique, qui se veut « barbare ». Elle ne sera pas une artiste comme les autres, elle chantera, écrira et se produira sur scène selon ses exigences propres, quitte à rompre avec les codes de la variété. Cette « barbare », qui devient une des premières ACI (Auteur Compositeur Interprète) féminine de l'époque, avec Anne Sylvestre, revendique également par là une posture de « primitive » qui affiche son inculture littéraire et musicale ! Pourtant la qualité de ses textes lui vaut de figurer dans une anthologie de poésie française publiée dans la « Bibliothèque de la Pléiade² », et sa connaissance de la poésie est indéniable. Verlaine, qui alimente le mythe littéraire du saltimbanque (*Le Clown* et *Le Pitre*³) auquel elle adhère, laisse une empreinte importante sur l'œuvre, explicite parfois, et c'est bien un profond air de famille qui les lie. Verlaine est un barbare en son temps. Il transgresse la frontière entre poésie et chanson qui s'était établie depuis la Renaissance et qu'un courant de poésie « populaire⁴ », illustré notamment par Corbière, Laforgue, Bloy, Richepin... cherchait à estomper. Être poète ne l'empêche pas de connaître de nombreux airs et refrains populaires, ni de les apprécier jusqu'à la passion. Verlaine travaille la langue familière, le parler entendu dans la rue, voire l'argot ; il en fait usage dans

¹ « Enfant, j'avais des musiques bohémiennes dans la tête, musiques juives, russes, mélodées qui se sont retrouvées, plus tard, sur l'album *Seule*. » *Télérama* 18 mars 1992. Cité par Jacques Perciot, in *Barbara... sur parole*, Paris, Didier Carpentier, 2002, p. 52.

² *Anthologie de la poésie française du Moyen Âge au XXe siècle*, tome 2 [pour le XXe siècle, choix de textes, introduction, notes et notices par Michel Cournot], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

³ Paul Verlaine, *Œuvres Poétiques complètes* [désormais abrégé *OPC*], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition de Jacques Borel et Yves-Gérard Le Dantec, 1962, p. 324 et 327.

⁴ Olivier Bivort, « Verlaine populaire ? », in Jean-Marc Hovasse, *Correspondance et poésie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011. Disponible sur internet : <<http://books.openedition.org/pur/36919>>

des formes qui s'éloignent de tout académisme et des contraintes normatives établies. Sa poésie revendique sa proximité avec la chanson dont l'appellation lui sert à intituler certaines de ses créations. À la fin de l'Empire, il écrit et interprète des chansons « populaires », jouissant par là d'un petit succès, même si peu d'entre elles sont arrivées jusqu'à nous : une des plus connues, *L'Ami de la nature*, fut publiée le 23 août 1890⁵ dans *Le Chat noir*, la revue hebdomadaire liée au fameux cabaret montmartrois. La musique est enfin essentielle à la poétique verlainienne évoquée dans son célèbre *Art Poétique* : « De la musique avant toute chose / Et pour cela préfère l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose⁶. » Les plus grands, Fauré, Hahn, ont d'ailleurs mis des notes sur ses mots et ses rythmes.

COLLOQUES ARTISTIQUES : RÉMINISCENCES ET CONVERSATION

En dépit de ses déclarations d'inculture, la barbare se réfère parfois dans ses chansons à certains poètes dont Verlaine, un des plus cités avec Rimbaud. Elle évoque « l'âme grise de Verlaine » dans *Göttingen*⁷, « la petite chanson de Verlaine » dans *Hop là* ou encore « les faux Rimbaud les faux Verlaine » dans *La Solitude*. Elle suggère les ripailles de Verlaine en compagnie de Rimbaud dans *L'Absinthe*. Sa familiarité avec l'œuvre verlainienne lui permet de citer des poèmes du Pauvre Lélian, comme le premier vers de *Chanson d'automne* au sein d'un vers d'*Il Automne* : « Il automne des sanglots longs ». Ailleurs Barbara entrelace plus longuement ses mots avec ceux de Verlaine. Une strophe de *L'Absinthe*, qui met en scène Verlaine et Rimbaud en rendant hommage à leur œuvre poétique, s'inspire des *Ariettes oubliées* (« Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville⁸ ») et de *Chanson d'automne* (« Les sanglots longs / Des violons / De l'automne / Blessent mon cœur / D'une langueur / Monotone⁹ »). La chanson montre cette proximité des deux voix, dont l'une s'inscrit dans les paroles de l'autre :

*Pourtant que j'aime entendre
Encore et puis encore
La chanson des amours
Quand il pleut sur la ville
La chanson des amours
Quand il pleut dans mon cœur
Et qu'on a l'âme grise
Et que les violons pleurent*

Ce dialogue avec le poète n'est qu'une des illustrations de la dynamique qui est au cœur des poétiques de Verlaine et de Barbara, celle de la conversation.

⁵ *OPC*, p. 127-128.

⁶ *Jadis et Naguère* (1884), *OPC*, p. 326-327.

⁷ On trouvera le texte des chansons de Barbara dans *Barbara l'intégrale*, Paris, L'Archipel, 2012 (édition éditée et annotée par Joël July).

⁸ *Romances sans paroles*, *OPC*, p. 192.

⁹ *Poèmes Saturniens*, *OPC*, p. 72.

Verlaine, accusé en son temps de dégrader la poésie par son recours à l'argot et au langage familier, s'est également vu reprocher son utilisation du dialogue, y compris avec lui-même dans les poèmes de forme monologique¹⁰, et de la conversation familière, lesquels composent souvent une part importante des textes comme dans *Colloque sentimental*¹¹. Chez l'un et l'autre, le vers poétique, proche de la prose rimée paraît souvent n'encadrer que des bribes de conversation : « Je te revois souriante / Assise à ce piano-là / Disant bon je joue toi chante / Chante chante-là pour moi » (*Une petite cantate*).

Dans la quasi-totalité des chansons de Barbara en effet, un « je » s'adresse à un « tu » ou à un « vous » pour lui confier ses expériences (*Nantes*), ses sentiments (*Toi, Le Soleil noir*), mais aussi de manière plus directe pour le consoler ou l'exhorter à reprendre courage (*Pleure pas, Vivant poème, Le Jour se lève encore*), le remercier ou lui rendre hommage (*Ma plus belle histoire d'amour, Monsieur Victor, Réveuses de parler*), attirer son attention sur des aspects de la société (*Regarde, Les Enfants de novembre*), parfois même l'admonester ou le sommer d'obtempérer à ses exigences. L'écriture barbaresque se caractérise ainsi par de fortes marques d'oralité, présentes également dans la poésie de Verlaine, au grand dam de ses détracteurs. Sur le plan de la syntaxe, par exemple, le « ne » est régulièrement omis dans les tournures négatives, le présentatif « il y a » est quant à lui parfois abrégé en « y'a ». Barbara recourt fréquemment aux interjections « Oh » et « Ah », à la forme populaire « ben » mise pour l'adverbe « bien », et à un vocabulaire familier restituant avec pittoresque l'humeur du « je » parlant : « Il a foutu le camp le temps du lilas / [...] / Il m'a plantée là sans laisser d'adresse / Il est parti adieu Berthe » (*Le Temps du lilas*).

Une autre forme de conversation s'illustre dans l'interprétation même de la chanson sur scène, qui est une conversation avec le public. Pour Barbara, qui a toujours préféré la performance en scène à l'enregistrement, il s'agit d'un *rendez-vous*, situation importante et récurrente également dans ses chansons (*Gare de Lyon*). *Ma plus belle histoire d'amour* écrite spécialement pour la première de Bobino, le 13 décembre 1966, conte l'histoire d'un chemin de vie organisé en fonction d'un rendez-vous maintes fois espéré mais longtemps différé avec le public, qui finit par se produire après seize ans de persévérance. « La chanson est une conversation. Une conversation avec le public, une conversation avec ses silences, ses respirations, ses souvenirs, ses bouts de rien qui font la vie qu'on partage ensemble » explique Barbara dans *L'Événement du jeudi* du 15 février 1990¹². Réflexion qui éclaire l'ensemble de son œuvre, détermine son écriture avant d'être concrétisée sur le plan vocal.

Car au-delà de l'écriture, c'est grâce au travail vocal que naît cette conversation intime si caractéristique également de Verlaine dont la poésie bruisse de voix. L'essentiel réside en deux principes : le *near voice* (« voix rapprochée ») et le jeu des intonations. Le *near voice* s'appuie sur les moyens offerts par les techniques de prise de son et d'enregistrement pour entrer en communication intime avec l'auditeur. Dans ses enregistrements comme en concert, Barbara chante près

¹⁰ « Le ciel est par-dessus le toit » (1881), *Sagesse, OPC*, p. 280.

¹¹ *OPC*, p. 121.

¹² Cité par David Lelait-Helo, *Barbara*, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2007, p. 14.

du micro et place systématiquement sa voix devant la formation instrumentale, rarement étoffée d'ailleurs. Elle est aussi la première à prendre en compte la dimension sonore du souffle : « Le souffle est un son magnifique » explique-t-elle dans *Libération* le 29 octobre 1996¹³. Lors des séances en studio, elle enregistre, au lieu de les gommer, ses souffles, haleines retenues, reprises de respiration, aspirations de salive, claquements de langue et autres bruits de succion pour donner à ses interprétations un caractère naturel, incarner son élocution, et mieux partager physiquement avec l'auditeur ses émotions. Enfin, Barbara choisit de chanter à voix murmurée – « Je ne suis qu'une murmureuse¹⁴ » – comme si elle nous chuchotait ses confidences au creux de l'oreille, « du bout des lèvres », expression qui donne le titre d'une chanson de 1968 :

*Dites-le moi du bout des lèvres
Je l'entendrai du bout du cœur
Vos cris me dérangent
Je rêve
Oh dites-le moi doucement
Murmurez-le moi simplement
Je vous écouterai bien mieux
Sans doute*

Ailleurs, dans *Pierre* sous la forme d'un monologue intérieur, dans *Attendez que ma joie revienne*, *Mon enfance* et *Ma plus belle histoire d'amour* où elle se confie à cœur ouvert, sa voix murmurée établit un lien de connivence entre elle et l'auditeur, lequel a aussitôt l'impression qu'elle s'adresse à lui personnellement et seulement à lui.

Par sa fonction phatique, le principe du *near voice* est au fond une modalité originale de *captatio benevolentiae* que Barbara est parmi les premières à observer dans le domaine de la variété. De même elle innove et fait preuve d'une créativité intonative très sophistiquée pour intensifier cette proximité établie avec le public en *orchestrant* ses émois. Elle joue ainsi de sa tessiture souple pour varier au sein d'un vers la hauteur des sons, des graves enrichis d'harmoniques jusqu'aux aigus les plus flûtés, avant de redescendre syllabe par syllabe jusqu'aux graves dans le vers suivant, faisant de l'instabilité vocale une esthétique. Parfois, la voix oscille tel un pendule entre son grave, son aigu et son médium d'une syllabe à l'autre au sein d'un même vers. Dans : « Et l'âme grise de Verlaine » (*Göttingen*), cette oscillation fait sens puisqu'elle mime la fragilité affective du poète mélancolique en état d'ébriété. « Elle donnait l'impression d'écrire ce qu'elle chantait en le chantant, tant la sonorité faisait sens, le portait, l'infusait, l'imprégnait. S'imposait comme le miroir du sens » résume Jean-François Kahn¹⁵.

La mise en avant d'une musicalité vocale, qui l'apparente à la poésie verlainienne, toute en musique, peut surprendre là où le parlé-chanté semblerait plus adapté au mode de la conversation. C'est oublier que pour Barbara la vraie parole

¹³ Cité par Jacques Perciot, *op. cit.*, p. 83.

¹⁴ *Paris Match*, 14 février 1986. Cité par David Lelait-Helo, *op. cit.*, p. 76.

¹⁵ *Marianne / Beaux-Arts magazine* « Barbara : secrets d'une vie », Hors-Série n° 29, octobre 2017, p. 6.

réside dans la musique : lorsque les mots gâtent la communication de leur rhétorique, la musique au contraire lui rend sa pureté et son naturel. Dans *Perlimpinpin*, elle associe « un souffle d'abandon » à « l'accordéon qui soupire », « accordéon [qui] paraît respirer au rythme de son souffle » remarque Danièle Heymann¹⁶ ; de même dans *Göttingen* l'accordéon *s'accorde* à la voix de Barbara et souligne en notes ce qu'elle exprime en mots. Dans *Pierre* en revanche le saxophone alto s'autonomise : voix à part entière, il s'élève au détour d'un vers pour restituer les marques de fébrilité qu'une locutrice guettant son compagnon essaie de masquer en décrivant avec une fausse sérénité la beauté du paysage nocturne. « Le son du saxophone de Michel correspondait à une voix déchirée qu'elle adorait » explique Roland Romanelli¹⁷ pour justifier la place laissée aux improvisations du saxophoniste Michel Portal, qui ont fait tout le succès de *Pierre*. Dans *Je ne sais pas dire* enfin, la musique devient un succédané de la parole ; le langage musical se substitue aux mots et le timbre du piano à celui du « je » :

Je ne sais pas dire je t'aime
[...]
Alors j'ai fait cette musique
Qui mieux que moi te le dira

L'expression « piano-voix » prend alors chez Barbara le sens d'un « accord parfait » entre la voix et l'instrument qui mêlent leurs timbres, chantent ou « musiquent » ensemble, se soutiennent ou se relaient l'un l'autre, en écho ou en contrepoint.

« Elle avait trouvé un équilibre parfait entre la voix et le clavier. [...] De toute ma vie d'accompagnateur, c'est la seule personne qui m'ait procuré de tels frissons » confie le contrebassiste Michel Gaudry¹⁸. Ces « frissons » viennent du fait que les chansons-conversations de Barbara s'appuient sur une érotique de la voix : mélodieuse puisque musicale, envoûtante puisque murmurée à fleur de micro, perçue dans ses moindres soupirs et aspérités, la voix résonne de tous les élans du corps et du cœur de l'artiste sur des textes à la sensualité assumée qui multiplient, à l'égard d'un interlocuteur auquel l'auditeur s'identifie, les marques d'intimité. Voix sensuelle, charnelle, qui en plus de son potentiel de séduction emprunte à la douceur maternelle et, telle une berceuse, apaise et rassure comme le confie Alexandre Tharaud : « Il y avait chez elle une voix qui nous enrobait, une voix de velours qui était très maternelle. C'est pour cela aussi qu'elle aide les adolescents ; elle est comme une seconde mère, elle est là, on a l'impression qu'elle nous comprend¹⁹. » La voix sait aussi se faire caresse « pour parler d'amour à voix de velours²⁰ », mais elle devient morsure lorsqu'elle semble nous percer à jour (« J'imagine ta solitude / Et je connais ton désarroi / [...] / Au long de ces tristes

¹⁶ *L'Express*, 11 février 1974. Cité par Stéphane Loisy et Baptiste Vignol, *Barbara : Si mi la ré...*, Paris, Gründ, 2017, p. 193.

¹⁷ *Platine*, n° 47, janvier 1998, p. 7. Propos recueillis par Jean-Pierre Pasqualini et Ludovic Perrin.

¹⁸ *Paroles et musique*, n° 46, janvier 1985, p. 27. Propos recueillis par Jean-Daniel Belfond.

¹⁹ *Barbara en noir et blanc : « le legs, l'héritage »*, première des neuf émissions produites par Francis Legault pour les Radios Francophones Publiques, diffusée sur France Inter le 30 juin 2012 © RFP, 2012.

²⁰ *Gare de Lyon*.

couloirs / Où tu marches ta vie chagrin²¹ »), fouille nos consciences (« De folie en furie / On a honte de vivre²² ») ou nous rappelle à notre devoir (« Restons en colère / Soyons vigilants²³ »).

IMPRESSIONNISME ET PAYSAGE ÉTATS D'ÂME

La poésie verlainienne crée une intimité de nature impressionniste, qui passe souvent par des paysages intérieurs très picturaux. Barbara joue également de la suggestion. Son art de l'ellipse et de la périphrase a conduit Valérie Lehoux à caractériser son écriture par le « non-dit suggéré²⁴ » qui consiste à dire sans dire, mais à dire quand même, par la suggestion. Peu de ses créations relatent de manière circonstanciée un souvenir précis, si ce n'est *Nantes, Mon Enfance, L'Homme en habit rouge* et quelques rares autres. Inspirées de son vécu, ses chansons ne le relatent jamais vraiment sinon de façon indirecte, l'évocation pudique permettant de déjouer l'indicible tout en lui évitant de trop se dévoiler. Les exemples foisonnent. Prenez *Göttingen* : on sait que la chanteuse l'a composée dans le petit jardin attenant au Junges Theater pour remercier les spectateurs de l'avoir chaleureusement accueillie malgré ses réticences à venir en Allemagne, dénichant même à sa demande un piano à queue en pleine grève des transporteurs. On le sait, mais la chanson ne le dit pas ; elle dit seulement : « [...] Dieu que les roses sont belles / À Göttingen », « [...] il y a des gens que j'aime / À Göttingen ». C'est tout. Joël July souligne à juste titre que Barbara est, de tous les auteurs-compositeurs-interprètes qui s'affirment dans les années cinquante et soixante, « la première [...] à laisser si peu de place aux mots, [...] celle qui, consciemment ou inconsciemment, à son insu ou de son plein gré, épure.²⁵ » Cette force suggestive est cependant telle que l'ellipse est aussitôt comblée par l'effet miroir qu'elle provoque. « Voilà tu la connais l'histoire » dit ainsi un vers de *Nantes* : inutile de raconter l'histoire, tu la connais *puisque toi aussi tu as sans doute vécu la perte d'un être cher* suggère Barbara pour favoriser entre elle et nous une communion d'affects.

L'évolution de son style d'écriture va dans le sens d'une recherche de la suggestion et de la musique que Verlaine élabore de façon magistrale avec un poème comme *Charleroi* : « Quoi donc se sent ? / L'avoine siffle. / Un buisson gifle / L'œil au passant²⁶. » Dans les trois premiers albums qu'elle réalise en tant qu'auteur, son écriture est encore « classique » : elle suit à peu près les règles de la versification en usage dans la chanson de variété : vers rimés (octosyllabes et alexandrins notamment) disposés le plus souvent en quatrains, sizains ou huitains avec alternance couplet / refrain. Les textes écrits alors – *Nantes, Le Mal de vivre, Ma plus belle histoire d'amour, Le Soleil noir, Madame* – sont particulièrement denses et d'une richesse lexicale et grammaticale incontestable. Mais d'autres comme *Pierre, Paris 15 août, Le Sommeil, Tu sais* ou *Plus rien*, fondés sur des vers

²¹ *La Musique*.

²² *Mille Chevaux d'écume*.

²³ *Le Jour se lève encore*.

²⁴ Valérie Lehoux, *Barbara, Portrait en clair-obscur*, Paris, Fayard/Chorus, 2007, p. 196.

²⁵ Joël July, « L'univers poétique de Barbara », dans *Barbara l'intégrale, op. cit.*, p. 23.

²⁶ *Romances sans paroles, OPC*, p.197-198.

courts, elliptiques, sans refrain, s'émancipent déjà des canons de la métrique. Dans ses trois derniers albums Barbara, tenant compte il est vrai de l'affaiblissement de ses possibilités vocales, généralise ce mode d'écriture, pratiquant le vers libre et proposant des phrases de moins en moins construites, qui se réduisent parfois à de simples formules paratactiques. L'évolution est manifeste si l'on compare *La Solitude* écrite en 1965 et *Seule* écrite en 1981. Dans la première chanson, des huitains d'octosyllabes à rimes croisées déploient un récit avec cadre spatio-temporel, schéma narratif et schéma actantiel sophistiqués. Dans la deuxième, écrite quinze ans plus tard, des formules courtes, anaphoriques, seulement juxtaposées et répétées telles des litanies :

Comme jour
Comme nuit
Comme jour après nuit
Comme pluie
Comme cendre
Comme froide
Comme rien
Comme un ciel déserté
Une terre sans soleil
Comme pays perdu
Sans couleur
Sans clarté
Sans étoile
Égarée
Comme épave perdue
[...]
Je me cogne et me brise
Comme froide
Comme grise
Comme rien
Je suis seule

Ce style minimaliste, bien qu'il coïncide chez Barbara avec un certain tarissement de sa production (elle n'enregistre que trois albums originaux en studio entre 1973 et 1996), n'est pas pour autant synonyme d'affaiblissement tant il révèle l'extraordinaire pouvoir d'évocation des mots en les dépouillant des oripeaux de la rhétorique, ainsi que le souhaitait Verlaine. Dans la version de 1965, la solitude est représentée sous les traits d'un personnage allégorique que la chanteuse peut combattre parce qu'il est extérieur à elle ; dans *Seule* en revanche, la solitude n'est plus incarnée sinon par la chanteuse elle-même qui l'a intériorisée et qui ne peut plus qu'en décrire les symptômes avec des formules percutantes, égrenées d'une voix sourde, essoufflée, presque mourante, sur le mode de la plainte douloureuse. Le minimalisme du style, souligné par des mots comme « rien », « déserté » et la triple anaphore « sans couleur / sans clarté / sans étoile » traduit ainsi en toute cohérence le dénuement auquel la solitude la réduit.

Les images fulgurantes tiennent une grande part dans cet impressionnisme sensuel : une « chambre au fond d'un couloir », le « fond d'une cour aux murs gris », un « voilier qui balance », « la beauté d'un rose », le visage des « enfants blonds de Göttingen²⁷ », autant d'images inscrites dans sa mémoire et couchées sur le papier telles qu'elles ressurgissent dans sa conscience, en portant sensations et affects. Certaines chansons sont entièrement fondées sur des réminiscences visuelles, olfactives, auditives et tactiles, traduites sous formes d'instantanés comme *Mon enfance* où elle raconte son retour fortuit à Saint-Marcellin – après avoir lu, au cours d'une tournée, le nom du village sur un panneau routier – et le choc qu'elle a ressenti en retrouvant la maison où elle s'était réfugiée avec sa famille en 1942 :

*Avant que le soir ne se pose
J'ai voulu voir
La maison fleurie sous les roses
J'ai voulu voir
Le jardin où nos cris d'enfants
Jaillissaient comme sources claires
Jean Claude Régine et puis Jean
Tout redevenait comme hier
Le parfum lourd des sauges rouges
Les dahlias fauves dans l'allée
Le puits tout j'ai tout retrouvé
Hélas*

Cette restitution sensorielle des événements, des êtres et des choses doit sans doute beaucoup au poème de Verlaine *Après trois ans* : « Je me suis promené dans le petit jardin / [...] / Rien n'a changé. J'ai tout revu [...] »²⁸. Comme le poète, Barbara pratique un art de la sensation et opte pour une « écriture d'atmosphère », toujours reliée à des émotions ou des états d'âme suscités à un moment donné par un événement passé, marqués par le mode mineur et souvent la nostalgie : « [...] je ne sais inventer une chanson que sur l'émotion²⁹. »

Son écriture est d'autant plus impressionniste qu'elle associe par ailleurs ses émotions à la nature qui les produit et les éprouve en même temps qu'elle. Elle crée un paysage-état d'âme là aussi emprunté à Verlaine, inspiré des *Ariettes oubliées* (« Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville³⁰ ») et de *Chanson d'automne* (« Les sanglots longs / Des violons / De l'automne [...] »³¹) que Barbara reprend en entrelaçant les deux références dans une strophe de *L'Absinthe* précédemment citée.

Qu'il s'agisse d'un lieu-cadre dans lequel se déroule une histoire intime (Nantes, Rémusat), d'un lieu-refuge qui préserve du monde extérieur (le jardin de

²⁷ Nantes, *Perlimpinpin, Du bout des lèvres, À mourir pour mourir et Göttingen*.

²⁸ *Poèmes Saturniens, OPC*, p. 62.

²⁹ *L'Événement du jeudi*, 10 décembre 1987, p. 85. Propos recueillis par Patrice Delbourg et Jérôme Garcin.

³⁰ *Romances sans paroles, OPC*, p. 192.

³¹ *Poèmes saturniens, OPC*, p. 72.

Précy) ou d'un lieu fantasmé qui permet de s'extraire de la réalité (le château de *Marienbad*, le lac de *L'Aigle noir*), chaque paysage se trouve imprégné d'une expérience vécue personnellement par Barbara ; tout chargé d'affects, il interagit alors avec ses émotions ressenties sur le moment, que ses chansons actualisent. La « correspondance » entre paysage pluvieux et mélancolie, que l'on trouve déjà chez Verlaine et Baudelaire, est par exemple récurrente dans son répertoire :

Il pleut sur Nantes
Donne-moi la main
Le ciel de Nantes
Rend mon cœur chagrin (« Nantes »)

Paris sous la pluie me lasse et m'ennuie
[...]
Ce ciel de brouillard me fout le cafard (« Gare de Lyon »)

C'est pluie cafard sur la ville (« Bizarre »)

Les paysages ainsi personnifiés³² représentent, qu'ils les suscitent ou qu'ils les absorbent, ses propres émois.

Il faudrait consacrer toute une étude à l'esthétisation des paysages dans les chansons de Barbara qui reprend la tradition verlainienne où les paysages sont si picturaux que l'on croirait que le poème évoque une aquarelle, une gravure, un tableau, de Watteau ou quelque autre artiste. On partirait des belles indications données dans *Vienne* « quand le soir se pose » – le « bleu », le « gris », le « mauve » et « la nuit par-dessus les toits » – et de cette extraordinaire description des îles Marquises dans *Gauguin* :

Il pleut sur l'île d'Hiva-Oa
Le vent sur les longs arbres verts
Jette des sables d'ocre mouillés
Il pleut sur un ciel de corail
Comme une pluie venue du Nord
Qui délave les ocres rouges
Et les bleus-violettes de Gauguin

Puis, « de rivières en coteaux, de marguerites en champs de blé, de mimosas en coquelicots³³ », on mettrait en rapport tous les éléments disséminés dans l'œuvre qui décrivent des scènes d'automne (« l'or et la pluie sous les forêts d'automne », « l'automne rousse », l'automne « à pas craquants sous un ciel pourpre et doré³⁴ ») ;

³² On peut citer des dizaines d'exemples, parmi lesquels « la ville [au] teint blafard » (*Nantes*), « l'aube blafarde » (*À Peine*), « les matins blêmes et les longues nuits désolées » (*La Solitude*), « les jardins alanguis » (*Pierre, À mourir pour mourir*), « la grâce des lilas mauves et blancs » (*Rémusat*), les « pivoines endormies et les glycines qui frémissent » (*Précy jardin*), les « brises frissonnantes » (*Ma maison*), « le soir qui penche » (*Du bout des lèvres*), « la nuit furtive » (*Mes hommes*), etc.

³³ *Pantin*.

³⁴ *À mourir pour mourir, La Saisonneraie, Il automne*.

des scènes nocturnes (« belle nuit d'automne », « nuit [...] traînant dans son manteau de soie des morceaux de ciel étoilé³⁵ ») ; et, moins attendues chez elle et pourtant récurrentes, des paysages baignés de soleil et d'intense lumière : « soleil couchant en haut des collines désertes » (*Perlimpinpin*), « morceau de soleil qui se brise sur l'eau en mille éclats vermeils » (*Chapeau bas*), « soleils éclatants [...] soleils éclatés dont le feu brûlerait d'éternels étés » (*Le Soleil noir*), « grands soleils de feu de bronze ou de vermeil » (*Ma maison*). On montrerait alors que, cultivant les métaphores, les personnifications et un vocabulaire pictural particulièrement riche, Barbara élabore une topographie personnelle à partir de sa propre perception du monde extérieur, allant même jusqu'à rapprocher des lieux différents qui, transfigurés par les sensations qu'elle y diffuse, se rejoignent pour se confondre. Ainsi le jardin de sa maison de Précy, métamorphosé ou presque en square des Batignolles près duquel elle est née (*Précy Jardin*). Il est si vrai que l'émotion esthétique (issue de la réalité perçue) irrigue toute sa démarche esthétique que, non contente de restituer ses états d'âme par des mots, Barbara imprègne aussi sa musique d'affects et traduit systématiquement ses compositions musicales en termes picturaux. Les musiciens qui ont collaboré avec elle témoignent : « Elle ne parle musique qu'en images et en couleurs : "Là, tu vois, le climat c'est la mer, avec de la brume violette, des petites gouttes qui tombent." Alors vous êtes dans cette image-là et il faut que vous transcriviez ce qu'elle dit musicalement³⁶ » confiait l'accordéoniste Roland Romanelli. Et le percussionniste Dominique Mahut : « Si elle disait que je créais ma musique en peintre, c'est sans doute qu'elle transposait dans la musique une sensation impressionniste, la vibration de la lumière chez les impressionnistes³⁷. »

Il ne s'agit pas tant de transposer musicalement une humeur que de créer de toutes pièces par des combinaisons sonores un « tableau » ou, parce qu'il s'agit de sons, un « climat » qui matérialise l'état d'âme qu'elle cherche à exprimer ; elle « compose » un paysage inédit, fruit de ses perceptions sensorielles et de ses représentations mentales, où, selon le principe des correspondances baudelairiennes, « les parfums, les couleurs et les sons se répondent » et, par là même, elle édifie un monde original mais cohérent, doté d'un souffle. Dans *Chapeau bas*, ce n'est pas seulement Dieu et Diable qui s'unissent pour tisser le ciel d'un beau matin de printemps mais le piano, la basse et l'accordéon qui harmonisent l'éclat des prunes, du soleil et des vingt ans de Christine, la blancheur des jupons et des lilas, les larmes de joie et les rires d'enfants, la rose de velours au jardin et le voilier sur l'eau bleue que le vent fait danser : « toutes ces beautés-là » peintes par des mots, colorées par des notes dans un texte aquarelle que la voix des instruments et la voix de Barbara soudain animent pour réenchanter le monde, comme Verlaine peut le faire, au-delà de toute mélancolie.

Catherine DOUZOU et Sébastien BOST

³⁵ *La Musique et Tu ne te souviendras pas*.

³⁶ *Barbara en noir et blanc : « le métier »*, sixième des neuf émissions produites par Francis Legault pour les Radios Francophones Publiques, diffusée sur France Inter le 4 août 2012 © RFP, 2012.

³⁷ *Télérama* « Barbara : 10 ans déjà », Hors-Série n° 49, novembre 2007, p. 50.