



HAL
open science

Des textes sans autorité: Barbara comme les autres

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. Des textes sans autorité: Barbara comme les autres. Genesis. Manuscrits - Recherche - Invention, 2021, Chanson, 52, pp.103-116. 10.4000/genesis.5850 . hal-03581912v1

HAL Id: hal-03581912

<https://hal.science/hal-03581912v1>

Submitted on 21 Feb 2022 (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.

Des textes sans autorité : Barbara comme les autres...

Sur les inédits du coffret *Barbara, Une femme qui chante, Intégrale* en 19 CD chez Universal Music¹, à la fin d'un enregistrement en studio de la chanson *A chaque fois*² (page 11), on entend le directeur artistique, Claude Dejacques, féliciter la chanteuse de sa prestation et lui proposer tout de même de procéder à un nouvel enregistrement à partir du milieu de la chanson. Barbara s'insurge, elle ne peut pas reprendre ainsi en cours de chanson : « J'comprends déjà pas c'que j'raconte, sourit-elle en forme d'excuse ». Il cède et lui fournit quelques conseils pour que l'interprétation suivante garde la même énergie. Et Barbara rétorque : « J'me rappelle plus mais bon ! Tu m'paralyses en disant ça ! »

Gardons à l'esprit l'ambiance de travail et le charme des répliques qui fusent, gardons à l'esprit l'influence d'un directeur artistique et son rôle déterminant, même auprès d'une ACI (Auteur Compositeur Interprète) doublée, comme Barbara, d'une femme de caractère ; ne retenons que le refus de la chanteuse de concevoir le texte, pourtant écrit par elle, comme une suite de morceaux décomposables, inaliénables et intangibles. Double erreur : la chanson forme un tout organique³ ; et l'impulsion même de la voix autorise ou favorise une possible variation textuelle sur laquelle il ne conviendrait pas alors de s'attarder trop longtemps⁴. Si écrite soit-elle, ainsi que l'attestent de multiples remaniements dont Barbara, comme d'autres ACI, offre de beaux exemples, la chanson reste pourtant insécable : mouvement unifié⁵, d'un seul tenant, elle ne peut pas échapper à l'aspect aléatoire de sa nature orale. Les heures de répétition pas plus que les brouillons amoncelés ne changeront l'impromptu de la mise en voix, inhérent à la brièveté du genre, à son émulsion polysémotique⁶, à sa réalisation performancielle. Certes, à l'heure des enregistrements discographiques, la prise retenue par l'artiste ou par son producteur authentifiera une version « de référence » ; ce sera celle que le public mémoriserà, à l'inflexion près ; mais tous les récitals qui suivront, sans parler pour l'instant des réorchestrations ou des reprises, modifieront substantiellement cet enregistrement adoubi, au point que certains auditeurs pourront prétendre, parfois, que le moindre écart les déçoit. Ne faut-il alors pas voir cette version zéro comme un point d'étape, une version *princeps* ?

¹Mercury, 2012.

²La prise de son date du 1^{er} septembre 1965 ; une autre version de cette chanson, assez peu différente, sera enregistrée ultérieurement pour paraître dans l'album studio *Ma plus belle histoire d'amour* en 67.

³C'est la percée de Stéphane Hirschi, promouvant autant que faire se peut les études cantologiques, dès 1995, pour répondre à « l'intrication texte-musique-interprétation sur fond de temps compté » (*Chanson. L'Art de fixer l'air du temps*, Paris, Les Belles Lettres, Presses universitaires de Valenciennes, Coll. « Cantologie », vol. 6, p. 26). Louis-Jean Calvet utilisera la belle métaphore de « tresse sémantique » (*Chansons. La Bande-son de notre histoire*, Paris, L'Archipel, 2013).

⁴Et ce pourrait être le cas des infimes modifications entre ces deux prises, en pages 11 et 12 du CD des Inédits. L'enregistrement consécutif d'*A chaque fois* (page 12 du CD 19) varie assez peu de la version précédente. Barbara chantait : « C'est à jamais et pour toujours » avant de retenir : « C'est avec *jamais* et *toujours* », comme dans la version officielle deux ans plus tard, ce qui, reconnaissons-le, souligne mieux l'importance pernicieuse des mots. Dans les tout derniers octosyllabes, à la place d'un « Ah ! Ça y est tu vois je le crois », on entend « Ah ! Tu vois tu vois je le crois / J'aime pour la première fois », quand la version immortalisée par le disque proposera « Ah, redis-le-moi, je le crois / Et j'aime pour la première fois ». On perçoit plus nettement l'entraînement réciproque des amants : puisqu'il se dit amoureux pour la première fois, elle accepte elle aussi de se laisser gagner par l'illusion et d'accomplir ce « mentir d'amour » programmé dès le départ de la chanson, qui forme une boucle, et dès le début de l'histoire d'amour.

⁵« La chanson interprétée ou simplement chantée n'est plus un texte, c'est un acte ; que cet acte comporte aussi des paroles, cela ne fait que le compliquer dans sa forme sans changer son espèce. » Boris Vian, *Œuvres*, volume 12, *En avant la zizique... et par ici les gros sous*, [1958, Le Livre contemporain] 2001, Fayard, p. 102.

⁶Joël July, « Chanson mayonnaise : comment la chanson par sa performance ré-enchant le populaire », *La Chanson populittéraire*, Paris, Gilles Bonnet (dir.), éd. Kimé, coll. « Les Cahiers de Marge », p. 293 à 308.

Or Barbara ne se contente pas de décliner la proposition de Claude Dejacques, laquelle vise à l'économie ; elle prétexte : « J'comprends déjà pas c'que j'raconte. » Modestie ou fausse modestie ? Authentique complexe d'infériorité de la jeune-femme qui n'a pas le certificat d'études ? Zèle de la chanteuse que les journalistes de l'époque veulent faire rentrer dans le panthéon des chanteurs poètes qu'ils opposent aux yé-yés, quand celle-ci revendique n'être qu'une chanteuse de boulevard ? Présence de la part mystérieuse, instinctive, irrationnelle qu'il y a dans l'écriture de celle qui rêvera *L'Aigle noir* ? L'objectif de cet article n'est pas de sacraliser le cas de Barbara : moins qu'un autre, elle a sciemment laissé une trace des textes qu'elle a chantés. Si elle est exemplaire ou typique, c'est en raison de la désinvolture avec laquelle elle a négligé, au moins dans un premier temps⁷, les signes préparatoires. Ni le souci génétique, ni l'instinct de conservation, ni le simple respect pour leur travail ne devaient inciter beaucoup des chanteurs de cette époque à préserver les balbutiements ou les reliques de leur création, parce que la chanson était un art jeune, populaire, distrayant, lucratif, incertain, soumis à la mode, collectif, mineur et vaguement honteux... Toutes ces raisons à la fois justifieraient les carences en documents inédits. Une autre surtout : le parolier ne peut pas douter une seule seconde que son texte est un avant-texte malléable que rendront nécessairement caduc les confrontations avec la partition puis avec les musiciens puis avec l'interprète puis avec le directeur artistique puis avec le producteur. Avant de rencontrer son éditeur, le romancier peut toujours espérer que sa page immortelle sera imprimée telle quelle ; l'auteur de chanson, lui, ne le peut pas : qu'importe alors cette première version ? Sitôt couchée sur le papier, la voilà périmée...

Barbara, si exigeante que nous la présente sa légende, n'échappe pas à la règle et confirmera cette négligence ; ses rares brouillons ne peuvent qu'occasionnellement prouver ses intentions littéraires. Il ne s'agit donc pas, du point de vue de nos objectifs génétiques, de la sacraliser mais justement de la voir comme une artiste moyenne par rapport à l'ensemble des situations telles qu'elles se présentent depuis 150 ans environ, c'est-à-dire depuis que la chanson existe dans la forme que nous lui connaissons, enregistrée et signée⁸. Moyenne parce qu'indépendamment des lauriers que la postérité lui a tressés, Barbara le revendique : elle ne fait pas une œuvre poétique ; elle écrit des formes qui ne sont que des *zinzins* ; et c'est bien ce que *la* chanson, *sa* chanson, doit rester. Moyenne parce que, contrairement à Jacques Brel ou Anne Sylvestre, l'ACI qu'elle est devenue en 1962 pour décrire l'amour et ses audaces avec les mots d'une femme⁹ n'a pas cantonné l'intégralité de son répertoire à ce statut jugé idéal par les années 60 et 70¹⁰ ; dès son deuxième album personnel en 1965 et plus particulièrement de 1973 à 1996, Barbara a recours à des paroliers (Sophie Makhno, Georges Moustaki, Rémo Forlani, Jean-Loup Dabadie, François Wertheimer, Luc Plamondon, Jacques Attali, Jean-Louis Aubert, Guillaume Depardieu pour les plus célèbres) ; elle modifie leurs mots, privilège de l'interprète, pour qu'un titre entre mieux en écho avec ses intentions à elle, avec sa personnalité de femme et d'artiste. Moyenne aussi parce que le répertoire de Barbara qui obéit dans les dix premières années de son succès à une versification scrupuleuse procède par la suite à un tournant progressif vers une sorte de vers libre¹¹ (du moins dans la présentation graphique des textes) : or il est difficile de nier que la rigueur du vers, même allégé des contraintes *sine qua non* de la métrique poétique traditionnelle, fixe davantage un texte que la souplesse élocutoire d'un vers librement compté ou seulement rime¹². Moyenne enfin parce que Barbara peut chanter « vous

⁷Sauf à ce que l'ayant-droit préserve un lot de manuscrits anciens. En revanche, il est à peu près certain qu'à partir de *Lily Passion*, en 1986, les tapuscrits pourraient être plus copieux ; du moins la part qui nous est accessible laisse présumer de leur nombre.

⁸« De cette inscription de la temporalité dans le corps de la chanson enregistrée considérée comme un tout organique découlent deux principes. Le premier, c'est que la chanson peut se constituer en art majeur après les perfectionnements de l'enregistrement [...]. L'auteur-compositeur-interprète offre donc une figure nouvelle pour un art nouveau. » (Stéphane Hirschi, *op. cit.*, p. 31-32)

⁹C'est à partir de *Dis quand reviendras-tu ?* que Barbara assume être sa propre parolière (cinq chansons ont déjà été enregistrées sans qu'elle s'en affiche l'auteure) en évoquant cette raison : parler d'amour avec sa propre sensibilité.

¹⁰Joël July, « Chanson : état des lieux communs » in Bruno Blanckeman et Sabine Loucif, revue *FiXXion*, n° 5, 2012.

¹¹Joël July, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Textuelles », 2004.

¹²Joël July, « Que devient le vers dans la chanson ? » in Sylvain Dournel, Dossier *Poésie et chanson*, Revue *Europe*, 2020, p. 120-142. Voir aussi dans la même revue pour des usages contemporains de la rime en chanson, Stéphane Chaudier « Le grêle et vivace aujourd'hui », p. 100-119. Voir aussi pour l'évolution du vers dans le rap et les textes

eussiez préféré¹³ » et « il a foutu le camp¹⁴ », sans exclusive, et nous laisser ainsi penser qu'il n'est pas plus aisé d'utiliser dans le domaine chansonnier le langage courant et populaire plutôt que le haut degré, malgré notre tentation puriste de tout fausser par une hiérarchie ici inopérante¹⁵. Partant, comme la majorité des chanteurs ou créateurs, elle obéit tantôt à la mythologie de l'artiste inspiré et désinvolte, tantôt à celle de l'artisan exigeant et besogneux ; et peut-être l'authenticité avec laquelle elle fait le partage entre ces deux situations (et postures) qui coexistent nous approche d'une réalité du juste milieu. Quoi qu'il en soit, la quantité de brouillons ou de nuits de veille ne peut en aucun cas préjuger de la qualité d'un produit comme une chanson, lequel résulte d'équilibres complexes, de dosages¹⁶ subtils et de facteurs externes impossibles à négliger.

Labeur ou ferveur créatrice ?

C'est notamment et précocement autour de la chanson courte *Au bois de Saint-Amand* (1964) que s'est forgée la réputation pour Barbara d'une création (nocturne et) facile. La chanteuse évoque elle-même dans le journal *Le Matin* du 19 janvier 1987, son accouchement rapide et sans douleur : « Je dormais. J'ai fait *lalalala, lalala...*, et le lendemain j'ai écouté le magnétophone. Car ça m'arrive de faire ça. J'ai le magnétophone à portée de main¹⁷ [...]. Donc il y avait *Au bois de Saint-Amand*, en partie, presque deux phrases. » Dans ses *Mémoires interrompus*, Barbara rappelle l'anecdote et lui donne encore davantage un statut d'hallucination hypnagogique : « Puis, une nuit, pendant mon sommeil, j'entends distinctement les paroles et la musique du *Petit bois de Saint-Amand*. Je rêve que je l'enregistre sur mon magnétophone. Le lendemain, à ma grande stupéfaction ; *Le Petit Bois de Saint-Amand* est presque composé¹⁸. » Cette légende a bien contribué à renforcer deux qualités propres à Barbara : l'inspiration et l'humilité créatrice. Pourtant ces deux récits témoignent, fût-ce en passant, d'un processus inachevé : la chanson n'est écrite qu'« en partie » ; elle est « presque » composée. En 1987 comme en 1997, Barbara minore mais ce faisant révèle un travail d'écriture dont on peut chercher les traces. Quand, prenant davantage de champ, elle envisage l'ensemble de son répertoire, Barbara fait mieux la part des choses : « J'ai toujours du mal à écrire. Si *Rémusat* m'est venue en deux heures, j'ai bien mis trois ans pour écrire *Nantes* et dix pour *Gauguin*¹⁹. Je

scandés Romain Benini, Conférence dans le cadre du séminaire “La Plume et le Bitume” à l'ENS : <http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=3084>

¹³Barbara, *Madame*, album *Ma plus belle histoire d'amour*, 1967.

¹⁴Barbara, *Le Temps du lilas*, 1962, en 45-Tours.

¹⁵Selon nous, la chanson s'appuie très ouvertement sur un pacte d'intelligibilité et « de fait, ce protocole de simplicité pourrait difficilement être pertinent si on l'appuyait sur le seul lexique car il y a après tout, et quels que soient nos préjugés à l'égard du code, autant de difficultés pour un amateur de rap à écouter l'argot désuet de Léo Ferré ou les expressions figées datées de Georges Brassens que pour ceux qui les comprennent aisément à trouver intelligibles des textes de La fouine, Abd al Malik ou I AM. » (Joël July, « Sur le style évidé et évident : popularisme de la chanson », Sophie Jollin-Bertocchi, Lia Kurts-Wite, Anne-Marie Paillet et Claire Stolz (coord.), *La Simplicité, Manifestations et enjeux culturels du simple en art*, éd. Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Grammaire et de linguistique », p. 334)

¹⁶Pour Stéphane Hirschi, qui met aussi les mots *équilibre* et *dosage* à l'honneur dans la première page de son ouvrage, la chanson se distingue par un chant qui établit un dosage particulier pour n'être ni de l'opéra, ni de la chanson de marche, ni de la scansion, ni de la mélodie française. Toute couleur musicale conviendra « pour peu que les paroles soient en tout cas suffisamment distinctes de leur habillage musical » (*op. cit.*, p. 11). Cette situation fait au demeurant de la chanson un excellent candidat à l'analyse génétique ; ce que nous souhaitons qu'elle devienne désormais, en tenant compte de ses spécificités.

¹⁷Barbara ne sachant pas écrire une partition, le magnétophone est un outil indispensable de sa création, qui lui permet d'enregistrer des airs puis de les faire transcrire en notes par ses instrumentistes.

¹⁸*Il était un piano noir...*, Fayard, 1997, p. 160.

¹⁹Le programme de *Mogador* en 1990, où fut créée la chanson *Gauguin* sur un texte en hommage à Jacques Brel, décédé vingt-trois plus tôt, le confirme : c'est un journal de bord, d'environ trois pages, daté du 5 février 90, à la veille de la première, et qui commence quatre mois et demi auparavant. Le 24 septembre 89, on y lit ce dialogue fantasmé, émouvant de pudeur et de simplicité :

« *Gauguin* »

Je n'y arrive pas.

Il y a des chansons qui ne s'inscriront que le dernier jour.

Tu es difficile à dire tu sais. Tu peux rire ; je te dis que tu es difficile.

déchire et je réécris beaucoup. J'ai mal aux mots, comme on dit²⁰. » Parce que l'enjeu de cette confession n'est pas de fanfaronner, la chanteuse confronte des titres dont elle a eu la conviction qu'ils ont surgi tout ciselés (sans nous donner la garantie, tant s'en faut, qu'aucune retouche n'a été nécessaire) et d'autres qu'elle a enfantés (parce que liés aux deuils, son père, Jacques Brel) dans la douleur. Pourtant, nous avons bien l'impression que ce sont moins les heures de travail qu'elle compte et qui comptent ici que leur étalement dans un temps allongé par le chagrin. Barbara juge de la difficulté de gestation à partir du temps de sa personne privée. Ainsi, de la sensation d'une création remâchée à la persuasion d'une création fulgurante, nous devons tenir compte de la subjectivité de l'artiste qui retient davantage la qualité, le contexte ou la difficulté du travail de macération et de remaniement plutôt que sa quantité effective.

Ainsi en 1996, juste avant l'enregistrement studio du dernier album *barbara* – et un an avant son décès –, la chanteuse se laisse filmer pour un reportage intitulé *Précy Jardin*²¹. Sur les images, on voit Barbara manipuler des brouillons dactylographiés pendant qu'elle enregistre ses tentatives de mise en voix sur son électrophone ou répète avec ses musiciens (notamment l'accordéoniste Richard Galliano) : derrière le titre en en-tête de certaines chansons qui seront sur l'album *barbara*, on lit : *Femme-piano*²² (48^e), *Les Enfants de novembre*²³ (7^e), et *Faxe-moi*²⁴ (23^e version). Ces preuves tangibles de patientes modifications du texte jusqu'au passage en studio ne seraient peut-être pas pour Barbara, si on les lui mettait sous le nez, un motif suffisant pour désigner comme pénible, difficile ou douloureux l'accouchement de l'un de ces titres : ça semble le commun d'un travail préparatoire, qu'à cette date tardive de sa carrière elle prend le temps de numéroter ; à un âge moins avancé, moins assurée de sa postérité, elle se contentait d'un travail mental ou d'une rature.

« Je n'ai jamais écrit de musique séparée d'un texte, tout venant ensemble²⁵. » C'est évidemment un propos qu'elle ne peut tenir qu'en tant qu'ACI : des paroliers comme Lemesle, Barbelivien ou Delanoë doivent réécrire leur texte pour répondre aux conseils, recommandations ou

Tu t'en fous, tu dors au soleil.

Je T'...

Barbara revient sur le sujet fin décembre :

Le 31 au soir

Je crois que j'ai terminé GAUGUIN.

À chaque chanson je crois que j'ai fini et je suis sûre que je ne pourrai jamais plus écrire. Pas grave en soi mais bizarre sensation de vide.

Le 1er janvier 1990

Je reprends GAUGUIN.

Programme *Mogador 1990*, cité in *Barbara, L'Intégrale*, Joël July (éd.), 2012, L'Archipel, p. 300 et 303.

²⁰Interview de Barbara accordée au magazine *Les Inrockuptibles* en décembre 1993, cité in *Barbara, L'Intégrale*, op. cit., p. 309.

²¹Ce reportage de 38 minutes, inédit à la télévision, est proposé sur le double DVD *Barbara*, chez Universal Music/Mercury en 2004 (réalisé par Jean-Yves Billet et Patrick Galupeau). Précy est le nom du village où elle réside en Seine et Marne et c'est également le titre de l'une de ses chansons (1981).

²²Ce titre enregistré est lui-même l'adaptation chantée (et copieusement retravaillée) d'un poème *Femme piano lunettes* que Barbara récitera sur scène en 93 lors du récital du Châtelet et de la tournée entrecoupée qui suivra jusqu'à son dernier concert à Tours à la fin de l'hiver 94.

²³Ce titre enregistré, inspiré par la mort de Malik Oussekiné, lors des grèves étudiantes de novembre et décembre 1986, est aussi la reprise d'une version quasi identique, interprétée lors des concerts de mars 1990 au Théâtre de Mogador (<https://www.youtube.com/watch?v=wQd1PmuCV9c>). On entend Barbara chanter et bisser au finale un « Laissez-les passer », très engagé, qui se singularisera dans la version enregistrée, quelques semaines plus tard, en studio en 1996, au profit d'un « Ils portent l'espérance, les oiseaux magnifiques (déjà présent, bissé, dans la version de concert 1990) / Ils repartent en musique, nos enfants de novembre (absent de la version 90) », *ad libitum*.

²⁴L'anthologie des textes, *Barbara, L'Intégrale* (op. cit., p. 272) propose le fac-similé d'un de ces premiers avant-textes, dont l'une des nombreuses variantes majeures est d'abord l'emploi unifié de la deuxième personne du singulier pour interpellier le destinataire. La version studio emploiera la P5 de politesse (sauf lors du pénultième mouvement et dans le titre). Pour ce que l'on entend dans le reportage, Barbara chante encore dans cette (pourtant) 23^e version « votre impatience/ se fait démente » et retiendra pour la version studio « votre impatience/ devient démente », en faveur d'une consonne dentale répétée et d'une assonance à la deuxième syllabe de chaque tétrasyllabe.

²⁵Interview de Barbara avec Gilles Tordjman, accordée au magazine *Les Inrockuptibles* en décembre 1993, cité in *Barbara, L'Intégrale*, op. cit., p. 309.

sommations du musicien ou de l'interprète ; une Barbara écrit ce qui *a priori* convient déjà à ce que ses doigts jouent sur le piano ou ce que sa voix murmure au magnétophone. C'est une des belles scènes du biopic prestigieux de Mathieu Amalric (*Barbara*, 2017), celle où il nous montre Jeanne Balibar interprétant Barbara en train de créer *Je ne sais pas dire* en 1965 dans son appartement reconstitué de la rue Rémusat. L'on comprend magistralement combien les doigts et la voix font contrainte sur les mots qui justement disent par une prétention métachansonnière ce que la cantrice²⁶ dit ne pas savoir dire : déclarer son amour. Le canevas mélodique fait choisir simultanément la mise en forme de l'idée idéale.

Le *work in progress* en chanson : deux exemples

Ce dernier constat donne le dernier mot à l'instrumentation et à la mise en voix ; on peut décrire le travail de l'ACI comme une maturation interne faite d'expérimentations tâtonnantes et souvent avortées, remises en question jusqu'au moment, lui-même si peu ultime, de l'enregistrement. Pour s'en convaincre, ré-écoutons la chanson *Vienne*, publiée en mars 1972 sur l'album *La Fleur d'amour* et enregistrée à l'automne 71. Sur le 33 T, c'est Claude Picasso, fils du peintre, qui signe la photographie en recto²⁷. Il est un jeune cinéaste, il a 25 ans et tente de faire des documentaires : Barbara se laisse filmer lors d'une tournée en 1971. Ce reportage, qui colle des phrases et des chansons de Barbara sur des images décalées, floues et beaucoup de gros plans, s'intitule *Un Tour de manège* : il ne sera jamais diffusé. On y entend Barbara tentant de chanter le texte de *Vienne*. Elle écoute les strophes, oublie des mots, avoue qu'elle se trompe et commente avec un musicien la raison pour laquelle la chanson n'est pas prête. Voici l'intégralité de cette prestation en colonne de droite en regard de la version qui sera enregistrée quelque temps plus tard :

Si je t'écris, ce soir, de Vienne = 8 J'aimerais bien que tu comprennes = 8	Si je t'écris, ce soir, (<i>J'suis fatiguée</i>) de Vienne <i>Après la nuit d'hier soir</i> J'aimerais bien que tu comprendnes
Que j'ai choisi l'absence = 6 Comme dernière chance = 6	Que j'ai choisi l'absence = 6 Comme dernière chance = 6
Notre ciel devenait si lourd = 8	Notre ciel devenait si lourd = 8
Si je t'écris, ce soir, de Vienne = 8	Si je t'écris, ce soir, de Vienne = 8
Oh, que c'est beau l'automne à Vienne = 8	C'est beau, tu sais, l'automne à Vienne = 8
C'est que, sans réfléchir, = 6	C'est que, sans réfléchir, = 6
J'ai préféré partir = 6	J'ai préféré partir = 6
Et je suis à Vienne sans toi = 8	Ce soir, je suis à Vienn(e) sans toi = 8 (au lieu de 9)
Je marche, je rêve dans Vienne Sur trois temps de valse lointaine Il semble que des ombres Tournent et se confondent Qu'ils étaient beaux les soirs de Vienne Ta lettre a dû croiser la mienne Non, je ne veux pas que tu viennes Je suis seule et puis j'aime Être libre, oh que j'aime Cet exil à Vienne sans toi	Je marche, je rêve dans Vienne Oh, que c'est beau les nuits de Vienne = 8 Du fond des eaux profondes = 6 Semblent sortir des ombres = 6 Elles vont, se glissent, lointaines = 8 Elles tournent, elles se souviennent = 8 Qu'ils étaient beaux les soirs de Vienne = 8 Les ombres disparues, = 6 Il traîne par les rues = 6 Des lambeaux de valse de Vienne = 8

²⁶ Le chanteur ou la chanteuse sont, selon la terminologie de Stéphane Hirschi, le locuteur-personnage d'une chanson, prise en tant que pièce unique.

²⁷ C'est par le peintre Luc Simon que Claude Picasso a été recommandé à Barbara. Luc Simon fut l'amant de Barbara notamment autour de 1964 et il avait été le beau-père de Claude Picasso entre 1955 et 1962, à la suite de la rupture de Françoise Gilot, mère de Claude et Paloma Picasso, avec Pablo Picasso.

Une vieille dame autrichienne
Comme il n'en existe qu'à Vienne
Me loge, dans ma chambre
Tombent, de pourpre et d'ambre,
De lourdes tentures de soie
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

Que c'est beau, Vienne
Que c'est beau, Vienne

Cela va faire une semaine,
Déjà, que je vis seule à Vienne
C'est curieux, le hasard
J'ai croisé, l'autre soir,
Nos amis de Luntachimo
Cela va faire une semaine
Ils étaient de passage à Vienne
Ils n'ont rien demandé
Mais se sont étonnés
De me voir à Vienne sans toi

Moi, moi, je me promène
Je suis bien, je suis bien,
Si bien
Je suis bien, si bien

Et puis, de semaine en semaine,
Voilà que je vis seule à Vienne
Tes lettres se font rares
Peut-être qu'autre part
Tu as trouvé l'oubli de moi
Je lis, j'écris, mais quand même
Qu'il est long, l'automne à Vienne
Dans ce lit à deux places
Où la nuit, je me glace
Tout à coup, j'ai le mal de toi

Que c'est long Vienne
Que c'est loin Vienne

Si je t'écris, ce soir, de Vienne,
Chéri, c'est qu'il faut que tu viennes
J'étais partie, = 4
Pardonne-moi = 4
Notre ciel devenait si lourd
Mais toi, de Paris jusqu'à Vienne,
Au bout d'une invisible chaîne
Tu me guettais, je pense
Jouant l'indifférence

Une vieille dame autrichienne
Comme il n'en existe qu'à Vienne
Me loge et ma chambre = 8 (au lieu de 7)
+ lallations
+ lallations
Ta lettre a dû croiser la mienne = 8
Non, je ne veux pas que tu viennes = 8
Je suis seule et j'oublie = 6
Lallations
Chéri + lallations

Que c'est beau, Vienne
Je suis libre, Vienne

Cela va faire trois semaines, = 8
Bientôt, que je suis seule à Vienne = 8

Tes lettres se font rares
Peut-être qu'autre part
Tu as trouvé l'oubli de moi
J'écris, je lis mais quand même
Qu'il est long, l'automne à Vienne
Dans ce lit à deux places
Où la nuit, je me glace
Tout à coup, j'ai le mal de toi

Et puisque de Paris à Vienne
Au bout d'une invisible chaîne
Jouant l'indifférence
Tu savais bien, je pense
Que tu me gardais malgré moi
Je veux de Paris jusqu'à Vienne
Je veux, aujourd'hui, que tu viennes
+ lallations = 6
+ lallations = 6

<p>Et tu m'as gardée, malgré moi</p> <p>Il est minuit, ce soir à Vienne Mon amour, il faut que tu viennes Tu vois, je m'abandonne Il est si beau, l'automne Et je veux le vivre avec toi Que c'est beau, Vienne Avec toi Vienne...</p>	<p>+ lallations = 8</p> <p>Il est minuit, ce soir à Vienne + lallations</p> <p><i>J'ai oublié la moitié. Je l'ai pas bien en tête. Elle est pas finie. Tu sais pourquoi. Hier y a une fille à Lausanne, que j'ai laissé rentrer à la répétition de Lausanne. Et elle m'a dit : « Vous chantez bientôt Vienne ? ». Elle l'avait entendue à la répétition. Moi, je peux pas écrire en tournant.</i></p> <p>© Éditions Marouani, 1972</p>
---	--

Comment qualifier les tâtonnements de la colonne de droite ? De scories ? Ou des étapes nécessaires vers les paroles de *Vienne* telles que nous les connaissons ? La réalité se situe forcément entre ces deux extrêmes. Des paroles substituées fonctionnent tout à fait sur la mélodie et correspondent à peu près à la prosodie choisie et au climat souhaité (le deuxième dizain) ; et par ailleurs, le texte en cours d'élaboration rapièce des vers que la version postérieure dissociera (le troisième dizain). Si Barbara tire la conclusion que le tour de chant ne lui permet pas d'écrire sereinement, c'est bien que cette première version imparfaite est en phase de consolidation. Elle ne contient pas le mot *exil* si symbolique ; elle ne met pas en parallélisme le premier et le dernier dizain qui épinglent la versatilité amoureuse ; surtout, elle ne mentionne pas encore les amis de Luntachimo, personnages secondaires qui permettront de mieux mesurer et faire percevoir le temps d'absence de l'amant (*une semaine puis de semaine en semaine* au lieu d'un hâtif *trois semaines*). En revanche, dans la version enregistrée, Barbara distingue bien une étape où le charme de Vienne opère (*déjà*) par rapport à l'ennui qui se précise après le pont musical ; elle concentre le tournoiement des ombres dansantes dans la première moitié du deuxième dizain et y élimine une rime épithétique assez faible (*eaux profondes* qui sera remplacé par le verbe *confondre*) ; elle épure le bégaiement *je veux* du dernier dizain et y introduit le verbe *guetter* qui redore le prestige du destinataire. De quoi rendre *Vienne* immortelle !

Venons à l'autre exemple. Sur un autre inédit²⁸, Barbara interprète pour la première fois, très malhabile, *Les Rapaces*. Elle s'interrompt au milieu de la chanson :

J'vous demande pardon parce que je viens de finir cette chanson y a (ça vous regarde pas d'ailleurs, j'avais qu'à la savoir !) y a exactement une heure et j'avais fait le pari que je vous la chanterai parce que j'avais envie et puis je la sais pas... [applaudissements] Mais ça peut très bien s'arranger parce qu'au fond j'avais prévu [...] : j'ai mon papier et mes paroles, tout ça... et puis mes lunettes parce que je suis une femme très myope. Si vous m'autorisez, je sais bien que ça se fait pas à une générale... moi, je vais vous la lire et puis tant pis. Ça vous permettra de voir aussi que quand on dit que j'ai du mystère, c'est simplement que je suis une femme myope [...]. On m'avait dit « on fait pas ça à une générale, c'est grossier », moi je le fais quand même.

Elle chante alors une chanson complète de façon toujours aussi malhabile : ce ne sera pas le texte

²⁸ Enregistré dans le cadre des rediffusions des concerts de « Spectacles de Paris » pour France Culture, à Bobino, le 14 décembre 1966, à la « générale » du récital de Serge Reggiani dont Barbara assure par amitié amoureuse la première partie, pour lancer sa carrière de chanteur (*Le Temps du lilas*, CD 1, éd. Le Chant du monde, 2007).

qu'elle enregistrera finalement sur disque en novembre 67. La version publiée remplace la faute de français *Ils s'en rappellent* par un *Se le rappellent* plus correct. Elle supprime des vers faibles : *Ils savent que la gloire / Est éphémè-ère / Viennent se réchauffer / A ma lumiè-ère* pour lesquels la voix de Barbara appuie artificiellement sur la rime féminine pour en faire des hexamètres. La réécriture des vers du début de la chanson *Ceux qui ont partagé / Leurs tartines beurrées / Et couché dans leur lit / Mes longues insomnies* convainc davantage, en raison du détail concret (*les tartines beurrées*) et de la belle métonymie des deux derniers vers. Mais, bizarrement, la première tentative de chant faisait entendre :

M'ont connue à Clichy
M'ont connue en Bavière
Ou bien tout simplement
À la soupe populaire

Or la chanteuse censée interpréter un texte achevé et définitif donne pour la même strophe :

Me feraient d'Orléans
Ou pour plus de mystère
Me feraient revenir
Des châteaux en Bavière

La version publiée un an plus tard dira :

M'ont connue à Passy
M'ont connue en Bavière
Ou bien tout simplement
À la soupe populaire

En cela, la strophe opte pour une géographie parisienne venue spontanément à la mémoire défaillante de Barbara ; elle avait pourtant fabriqué une version orléanaise en couchant *Les Rapaces* sur le papier qu'elle lisait consciencieusement. Par la même occasion, elle réhabilite la provocante *soupe populaire* et fait disparaître les châteaux.

Ces exemples développés illustrent de manière claire un point important : dans le cadre d'une prosodie à respecter, des solutions alternatives se font concurrence, jouent entre elles ; des bouts de strophe peuvent se réagencer à d'autres pour fabriquer un discours plus cohérent ou plus fluide, plus homogène ou plus ordonné. Ce palimpseste peut ressurgir au moment de la prise de décision et le choix de l'artiste pourrait sembler assez fluctuant donc aléatoire.

Des variances significantes malgré tout

Ce système d'une création *in vivo*, où l'artiste expérimente sa chanson, se la met en bouche, la teste devant des auditoires de fortune, se laisse influencer par la réception qu'on lui en offre (à la manière dont travaillait Jacques Brel²⁹) pourrait nous inciter à ne pas accorder trop d'importance à ces variations avant enregistrement discographique : elles semblent s'expliquer par des contraintes techniques qu'on peut juger de peu d'intérêt littéraire ; ce seraient des formes poétiques encore mal adaptées aux réalités conjoncturelles de l'artiste en scène. Le brouillon préparatoire de l'ACI ne porterait la trace, en définitive, que de changements mineurs ou de tentatives irréalistes au regard des formules abouties, compatibles avec la musique et le projet performanciel. Qu'avons-nous affaire, après tout, que dans *John Parker Lee* Barbara nous fasse entendre pendant le reportage *Précy jardin* « Brouillard les yeux/ Brouillard la voix », alors que la version enregistrée en studio

²⁹ Rappelons qu'une chanson aussi célèbre et célébrée qu'*Amsterdam* n'a jamais été enregistrée en studio. Il n'existe que trois versions toutes interprétées en *live* (Olympia 64, Maison de la Radio en 65, Olympia 66, les deux dernières versions ayant été publiées depuis moins de cinq ans).

recourt, au lieu des articles définis, à des déterminants possessifs³⁰ qu'autorise la grammaire du français ? Mais un tel dédain génétique n'est pas de mise. Les exemples de *Vienne* et *Les Rapaces* qui précèdent l'ont prouvé. Une ACI comme Barbara écrit sous contrainte immédiate et travaille de tête ; un Brassens, lui, recopie et conserve tout un texte intégral dès qu'il change un vers ; la première peut enregistrer (dans des « archives » sonores que nous commentons) et le second peut inscrire dans ses brouillons des variations qui n'altèrent en rien la ligne mélodique : un changement du titre³¹ (à la marge de la chanson³²), ou bien des modifications à l'intérieur d'une phrase musicale (qui correspond toujours au vers chez Brassens et dans une moindre mesure chez Barbara avant 1973) ou enfin un ajout de couplet (et dans le cas de Barbara, bien plus souvent, un retranchement).

Pour l'ACI qui écrit en vers rigides (à l'instar de la première Barbara dans ses textes solennels), il ne peut guère y avoir que des modifications *a minima*³³ : par exemple, et le cas est fréquent, une alternance pronominale ; ainsi dans *Attendez que ma joie revienne*, Barbara avait d'abord préféré³⁴ 1) un recours à la P4 au lieu de la P5 dans le titre et dans tout le premier couplet en huitain, 2) un recours à la P2 plutôt qu'à la P5 de voussoiement jusqu'au premier refrain en quatrain. La fin de la chanson tutoie le soupirant dans toutes les versions. Nul doute ici que cette variation interroge l'expression du sentiment et l'intention de la cantrice : en passant d'*attendons* à *attendez*, elle responsabilise l'amant trop fougueux et se excuse de tant tenir à ses amours mortes ; en passant du *tu* au *vous* dans les premières strophes, (elle légitime le titre mais aussi) elle établit une progression vers l'intimité, laissant entrevoir (ou seulement espérer diplomatiquement) au destinataire une éventuelle liaison.

Néanmoins, plus l'artiste se libère des contraintes métriques, plus sa marge de liberté (et donc de variation) s'amplifie. L'alternance lexicale sera notamment permise par le flottement prosodique³⁵. Chez Barbara, il n'est pas réellement pertinent de compter ou se fier au nombre de syllabes du texte écrit puisque lors de l'interprétation la chanteuse (et la musicienne) ne respectent pas ce décompte et rajoutent une syllabe imaginaire ou en suppriment une pourtant bien mentionnée sur la feuille. Citons un exemple caractéristique de cette malléabilité du texte de chanson et de cette élasticité du vers : le vers 43 de *Ma plus belle histoire d'amour* (qui se trouve dans le 4^e douzain, juste avant l'élément de rupture *en septembre* qui va constituer le retournement amoureux par la rencontre avec le public à Bobino) est un ennéasyllabe « Vous n'étiez jamais au rendez-vous » mais

³⁰ Barbara, *John Parker Lee*, album *barbara*, 1996.

³¹ Si important qu'une transformation de titre puisse paraître du premier abord, nous ne la retiendrions guère comme particulièrement signifiante pour tous les exemples nombreux dont nous avons seulement connaissance dans le répertoire de Barbara : elle intitule dans un premier temps la chanson *Le Bel Âge* (album *Barbara chante Barbara*, 1964) *Presque vingt ans*, formule qui correspond à l'incipit (chanson interprétée aux Capucines, trois mois avant son enregistrement chez Philips et qu'elle grave d'abord chez CBS sous ce premier titre) ; *Le Sommeil* est parfois appelé *Du sommeil à mon sommeil* (incipit de la chanson). On sait que *Rémusat* s'appelait au départ *Les Saisons* (expression qui est présente dans la chanson : « Et lorsque les saisons passent [...] »), que *L'Aigle noir* devait s'intituler *L'Oiseau*, enseigne que lui donne encore Barbara au printemps 70 pendant son enregistrement au studio de la Gaîté avec 35 musiciens et 8 choristes. Sur les archives de la SACEM (musée.sacem.fr), *Le Couloir* est déposé le 30 janvier 96 accompagné d'une lettre datée du 15 mai 95 où il s'intitule encore *Le Couloir A*.

³² La fin d'une chanson permet ainsi des modifications notables : *Au bois de Saint-Amand* évolue dans les dernières interprétations en scène qui réduiront l'impression de comptine en interrompant le chant sur un ultime et définitif : « Y a un arbre ! », tétrasyllabique.

³³ Soit le vers 8 de *Madame* : « Vous savez aujourd'hui que de l'avoir perdu, / C'est lourd à supporter, Madame » est la version enregistrée d'avril à juin 67 au studio Blanqui pour l'album *Ma plus belle histoire d'amour*, elle fait entendre l'épiphore « Madame » que Barbara respecte sur tous les vers pairs (sauf le vers 22, « de larmes », lequel rapporte la mort du jeune homme, le fils de Madame et l'amant de la cantrice). Enregistrée à Hambourg en novembre 66, un mois avant le passage sur scène à Bobino, une autre version propose une deuxième exception à l'épiphore généralisée : « Vous savez aujourd'hui que de l'avoir perdu, / Tout paraît brusquement infâme. » Ce choix plus littéraire consonne avec le haut registre lexical de la chanson ; cette *infamie de tout* vise peut-être particulièrement cette mère castratrice, dont l'intransigeance semble avoir conduit son fils au suicide. En éliminant le mot *infâme*, Barbara aurait atténué l'expression du reproche qui, sous la courtoisie du ton, sinue tout au long de cette réponse chantée « à la missive bleue » de la belle-mère.

³⁴ Voir Barbara, *L'Intégrale*, op. cit., p. 61.

³⁵ Dans *Le Sommeil* en 1968 (album *Le Soleil noir*), Barbara chante en studio « Je vais, la fatigue me porte » quand certains enregistrements en concert font entendre « Je rêve, la fatigue me porte » avec deux E sourds, donc comptés.

sur l'enregistrement du Châtelet 93, Barbara chante « A cette époque-là vous n'étiez jamais au rendez-vous », cumulant quatorze syllabes sans que la fluidité du reste de la chanson n'en soit atteinte. La diction peut s'accélérer, la musique être retenue pour ne pas créer de décalage ; il est si facile en chanson de faire varier l'élocution en modulant le rythme que les mots sont finalement moins soumis au mètre qu'ils pourraient le paraître à l'écrit : la musique ou la voix improvisent et s'adaptent.

Enfin, une autre modification plus conséquente peut s'opérer sans bouleverser la musique et pour cause : il s'agit de l'ajout d'une strophe, fabriquée sur une reprise de la ritournelle. Or les trois cas remarquables que propose le répertoire de Barbara sont en fait des suppressions. Dans *Paris 15 août*, enregistrée sur l'album *Barbara chante Barbara* et qui paraît en septembre 1964, Barbara tranche le pénultième couplet, construit sur le même moule que les cinq qui le précèdent et celui qui le suit, en 4A/ 4A/9B/ 9B/ 8C³⁶ : « Ce sera long / Ce sera long / Mais bientôt dans Paris retrouvé / Comme avant nous pourrons nous aimer / Et rêver ensemble d'Espagne ». Dans *A mourir pour mourir*, sur le même album, ce ne sont pas moins de deux quatrains³⁷ qui passent à la trappe par rapport à une version plus longue prévue par Barbara et restée inédite jusqu'en 2002³⁸ : on pouvait d'abord entendre « les jardins d'automne » et « les forêts alanguies » (et non l'inverse³⁹), mais surtout, figuraient plusieurs vers d'un quatrain que Barbara remplace au milieu de la chanson, lors des strophes qui décrivent le passé sensuel :

Au ventre de la nuit
J'ai couché ma jeunesse
Mes matins ont fleuri
Dans des lits de caresse (*bis*).

Barbara y substitue :

Et je sais sur mon cou
La main nue qui se pose
Et j'ai su à genoux
La beauté d'une rose. (*bis*)

Cruel dilemme ! Préférer les puissantes et charnelles métaphores (cf. les mots *ventre*, *couché*, *fleuri*, la métonymie *lits de caresses*, la chronologie nuptiale qu'instaurent les noms *nuit* et *matins*) ? Ou bien respecter le choix ultime de Barbara ? S'émouvoir alors de la simplicité clichéique de la rose et l'érotisme explicite de la main nue⁴⁰ : la main étant par définition toujours nue, le vers surdétermine

³⁶ Cette version date de juillet 1964 pour l'émission télévisée *Face au public* ; on l'entend sur le CD 18 de la compilation *Barbara, Une femme qui chante, Intégrale* (2012, Universal Music/ Mercury). La rime C est épiphorique dans chaque couplet, elle correspond au mot « Espagne », pays où l'amant, homme marié, est parti en vacances avec sa famille. Elle ne varie donc pas dans le couplet retranché mais fera chute dans la dernière strophe où l'amante soumise prend un quartier de liberté en filant « seule en Bretagne ».

³⁷ On entend ces trois quatrains précédemment chantés dans le CD 19 de la compilation déjà citée (2012) en page 8. Cette version serait l'une des prises lors des enregistrements au studio Saussier-Leroy qui serviront de fonds pour construire le 33T *Barbara chante Barbara*. Une autre compilation intitulée *Le Temps du lilas* (2007) et produite par l'INA et « Les Greniers de la mémoire » de France Musique propose quatre autres captations de cette même chanson dont deux (les plus tardives, le 10 avril 66 à la Maison de la Radio pour l'émission « Top au 102 » et le 28 mai 67 au cabaret La Tête de l'art pour l'émission « Spectacles de Paris » sur France Inter) ne proposent aucune différence avec la version enregistrée sur l'album *Barbara chante Barbara*. Deux autres proposent des modifications marginales : Barbara chante « Ca n'a plus d'importance » au lieu de « Au fond quelle importance » le 19 avril 64 pour l'émission « Music-hall de France » sur France Inter et « J'ai fait ce que j'ai su faire » au lieu de « J'ai fait ce que j'ai pu faire » le 19 septembre 65 à Bobino, spectacle retransmis sur France Inter. Tout ceci semble bien négligeable et tendrait à prouver que le passage par le studio fige une forme semi définitive à laquelle plus ou moins consciemment l'interprète se soumet, ne serait-ce que par respect pour les auditeurs qui ont mémorisé une version qu'ils ont jugée achevée.

³⁸ Cette version inédite paraît pour la première fois dans le coffret 13 CD chez Mercury en 2002.

³⁹ Voir la version de l'album *Barbara chante Barbara* dans *Barbara, L'Intégrale, op. cit.*, p. 63-64.

⁴⁰ Sans oublier de noter que ce choix ultime propose une belle alternance du passé composé par un présent qui rend ces

le contact des peaux et suggère ainsi, par ce simple adjectif, l'intention de dénuder plus complètement les corps. Pourquoi n'avoir pas maintenu les deux quatrains ? Certainement pour respecter le format court, vif et déterminé de cette chanson que Barbara ne souhaite pas rendre grave⁴¹. Ensuite parce que les quatrains suivent une mélodie qui enchaîne deux quatrains au vers 4 bissé puis un troisième quatrain au vers 4 non bissé. Chaque structure de 3 quatrains assure un mouvement de la chanson : ajouter une strophe, c'est perturber la rythmique et son épiphore, une rime en -aire. Il faut choisir, il faut trancher. Ce sont certainement ces raisons qui obligent Barbara à supprimer encore deux quatrains d'hexasyllabes aux rimes croisées, comme dans tout le reste du texte, qui terminaient la chanson avant la reprise en coda inversée de la strophe initiale :

Sur leurs beaux habits neufs
S'ils versaient une larme
Oh ! consolez mes veufs
Ils oublieront mes charmes. (*bis*)

Je ne leur laisse rien
Je n'ai pas d'héritage
Ni fortune ni biens
C'est trop jeune à mon âge. (*bis*)

Maintenus, ces quatrains gouailleurs ralentissent la chute et ringardisent le rythme puisque 4 quatrains au vers final bissé au lieu de 2 se suivraient. Délicate conjecture pour reconstruire une décision peut-être plus intuitive qu'argumentée.

La troisième chanson qui, à notre connaissance, procède de la même érosion n'est pas la moindre puisque c'est *L'Aigle noir*. On en connaît peut-être cette dernière strophe, qui devait s'intercaler après le départ de l'aigle et avant la reprise de la strophe initiale, chantée démembrée par des syncopes et jusqu'au bout du souffle. Elle suit le rythme général de tous les quintils qui la composent (3+6 / 3+6 / 3+6 / 6 / 6) et ne fut presque jamais interprétée, sauf en studio au moment des enregistrements en mai 70.

Quatre plumes couleur de la nuit
Une larme ou peut-être un rubis
J'avais froid, il ne me restait rien
L'oiseau m'avait laissée
Seule avec mon chagrin

Nous pourrions bien sûr évoquer la douleur qui perce dans les mots *larme, froid, chagrin*. Barbara pourrait ne pas vouloir (c'est le paradoxe de cette chanson sur laquelle Philippe Grimbert et Boris Cyrulnik se sont penchés⁴²) terminer son chant par le désespoir de la rêveuse, quelque symbolique qu'on lui impute. Ce quintil éliminé, la chanson se termine sur le départ brutal de l'oiseau couronné : « L'aigle noir dans un bruissement d'aile / Prit son vol pour regagner le ciel » et la chanson et son mystère gagnent en puissance suggestive.

C'est d'ailleurs ce qu'il nous faut remarquer pour conclure cette partie : les choix de Barbara sont peut-être à l'instar de beaucoup de chansonniers (et en opposition à la tendance expansive de beaucoup d'écrivains portés à la glose) commandés par le sens de la cohésion et de l'économie. Ils vont moins dans le sens d'une élégance poétique qui serait le critère d'une hypothétique valeur que d'un respect de la convention de brièveté et de simplicité du genre. Nous n'avons pas tout à fait la place de le montrer à travers l'exemple de *Sid'amour à mort* qui ne sera jamais interprété qu'en

plaisirs moins nostalgiques, alors que la strophe remplacée restait entièrement au passé composé. Et que les creux et jointures du corps (cou, hanches, reins, genoux, poignet) qui plient sous la caresse seront un motif récurrent dans bon nombre des chansons qui suivront (voir Joël July, *Les Mots de Barbara*, *op. cit.*, p. 276 à 290).

⁴¹ En témoigne la formule répétée en épiphore : « Allez donc vous faire lanlaire ».

⁴² Voir Joël July, *ibid.*, p. 279 à 284.

concert et sera abondamment remanié lors des répétitions du Châtelet 87⁴³ jusqu'à une version toujours différente pour Mogador 90. Même si l'enregistrement en studio (et pour *Sid'amour à mort* il n'y en a pas⁴⁴) a imposé une certaine interprétation, celle-ci en concert peut faire subir au texte de nouvelles variations : réciproquement, plusieurs chansons seront enregistrées seulement après avoir été longtemps chantées. À l'évidence, aucun contrat d'inviolabilité n'a été passé avec le public. L'autre règle que nous voulions dégager, c'est d'ailleurs indéniablement la souveraineté de l'angle de vue de l'interprète-chanteur qui aura toujours raison contre son parolier et son musicien (et même lorsque chez un ACI ces trois fonctions sont remplies par le même individu) : il impose ses choix (ou s'impose des choix) pour que la chanson lui convienne mieux, c'est-à-dire qu'elle entre dans ses goûts, ses capacités, ses intentions mais aussi qu'elle contribue à définir ou étoffer sa personnalité chantante.

Suprématie de l'interprétation

Il convient assurément de revenir à cette spécificité (qui peut sembler une bizarrerie) de la chanson, telle que l'analyse génétique permet de la mettre en relief : le texte y est pas modifié non pour être meilleur *en soi* mais pour être mieux incarné par l'artiste qui lui donne vie face à un public. Sophie Makhno est en 1965 la secrétaire de Barbara⁴⁵ ; elle vient de lui confier un texte intitulé *Le jour où tu viendras*⁴⁶ et Barbara se l'approprie :

Quand elle émerge de cet état d'autohypnose qui lui est familier, elle me dit, le sourire en coin, le défi dans le ton, comme un enfant qui vient de transgresser un interdit, « Alors ? » Je lui dis que c'est superbe... Je ne sais plus. Une chose me déconcerte, j'avais écrit, à l'origine « Le jour où tu viendras, n'oublie pas tes bagages, c'est tout entier que je t'attends, c'est pour les rides aussi que j'aime ton visage... ». Barbara balaie la question et s'en étonne. Elle a raison. Finalement, cela veut dire la même chose. Qu'on apporte ou non ses valises, tout est dans l'acceptation de l'autre et dans son regard⁴⁷.

Peut-être... Toujours est-il que la femme libre et romantique qu'est ou veut être Barbara détourne radicalement le texte qui lui est prêté tout en composant la musique :

Le jour où tu viendras, ne prends pas tes bagages
Que m'importe, après tout, ce qu'il y aurait dedans
Je te reconnaitrai à lire ton visage
Il y a tant et tant de temps que je t'attends

Les amants barbaresques ne doivent pas être soumis au passé ni chargés de souvenirs (potentiellement traumatiques) puisque la passion les renouvelle à *chaque fois* et Barbara ne doit pas chanter autre chose⁴⁸. Sous l'artiste, il ne peut y avoir autant de cantrics qu'il y a de chansons ;

⁴³ Jean-Louis Hennequin confie : « On a énormément travaillé cette chanson qui a beaucoup évolué. Les chansons continuaient de bouger pendant le spectacle et les tournées, aussi bien musicalement pour le texte » (Didier Millot, *Barbara J'ai traversé la scène*, Paris, éd. Mille et une nuits, 2004, p. 171).

⁴⁴ C'est aussi le cas de plusieurs autres titres de Barbara : citons *Mémoire, Mémoire, Gauguin, Vol de nuit*.

⁴⁵ Barbara l'a connue fin 63 : Sophie Makhno est assistante auprès de Gilbert Sommier qui organise les « Mardis de la chanson » où Barbara interprète notamment *Nantes* qui émouvra Denise Glaser.

⁴⁶ C'est le premier vers de la chanson *Sans bagages* qui sera enregistrée dès l'album *Barbara chante Barbara* en 1964. Les autres chansons que Sophie Makhno écrira pour Barbara paraîtront dans l'album suivant *Göttingen*, en 1965.

⁴⁷ Sophie Makhno, *La Barbara que j'ai connue*, éditions Makhno Infopro, 2005, p. 19-20.

⁴⁸ De la même manière, Barbara supprime elle-même dans son autoportrait de 1964 *Ni belle ni bonne* (album *Barbara chante Barbara*) une mention qui ne correspond pas à ce qu'elle dit et dira tout au long des interviews, refusant le brevet de poésie que la presse lui accorde. Le 12 mars 1963, Barbara avait enregistré une première version de cette chanson, qui figure dans le coffret Philips de 1992, intitulée *La Mante religieuse*. On pouvait y entendre, au troisième couplet : « Ni bonne, ni belle / J'suis l'intellectuelle », au lieu de : « Ni belle, ni bonne / Qui n'aime personne ». Effectivement, le programme de l'Olympia 69 le niera définitivement : « Je ne suis pas une grande dame de la chanson / Je ne suis pas une tulipe noire / Je ne suis pas poète [...] / Je ne suis pas une intellectuelle ». Dont acte.

certes, du point de vue de son énonciation, chaque chanson est une pièce unique ; mais c'est la somme de ces locuteurs que la *persona* composite de l'artiste rassemble et rend cohérente. C'est pourquoi la voix de l'interprète est primordiale et constitue la dernière instance, décisive⁴⁹.

On connaît les premiers jets de *Nantes* entre novembre et décembre 63, c'est cette chanson de deuil qui enclenchera le vedettariat de Barbara. Or selon les situations⁵⁰ (d'une semaine à l'autre lors des passages aux « Mardis de la chanson » au Théâtre des Capucines puis dans le 45-T qui la diffuse en mai 64), l'écriture tâtonne : le père (que le texte n'a pas encore identifié dans le déroulement de la chanson) est d'abord écartelé entre un « prince de Castille » et un « vagabond », un « mal aimé », puis comparé à une « épave » (la rime en -ille est remplacée) alors que la version enregistrée sur disque supprime les associations trop imagées au profit d'un distique pudique : « Et ce fut son dernier voyage / Et ce fut son dernier rivage ». Progressivement les vers les plus significatifs apparaissent, améliorant de façon semble-t-il définitive cette chanson cryptée : « Voilà qu'il m'était revenu⁵¹ », « Voilà tu la connais l'histoire⁵² », « Se réchauffer à mon sourire⁵³ ». Mais ces remaniements ne seront pas résolus par l'enregistrement du disque : à partir de 1969, le texte va créer une alternance entre « Je veux que tranquille il repose » (dans toutes les versions initiales) et « Je sais que tranquille il repose » pour le vers 51. Puis Barbara adopte définitivement le vers « Je crois que tranquille il repose » au milieu des années 70. Enfin, elle permettra à la rétrospection narrative une certaine fidélité aux événements en transformant à partir de 1974 le vers 6 : « Il y a bien longtemps déjà » vient remplacer « Il y a juste un an déjà ». Nous pourrions alléguer à partir de ces hésitations qu'il existe deux registres de variation : l'une qui va vers une cohérence à destination de l'auditeur (la mise en suspens, le portrait du père, l'élégance poétique) et correspondrait à l'enregistrement discographique, l'autre qui joue à doses homéopathiques sur la cohérence interne ou intime (modalisation du repos funèbre, respect de la chronologie). Ce n'est qu'en partie vrai : avant 64, Barbara corrige le vers « A l'ombre d'une rose rose » par « Je l'ai couché dessous les roses » et le verbe *coucher* est répété dans la pénultième strophe ; après 64, le vers « Couché dans le jardin de pierre » devient « A l'ombre du jardin de pierre »... Comme la mer, l'œuvre est toujours recommencée puisqu'elle est toujours actualisée par un nouveau tour de chant : et c'est bien le sens de cette modification temporelle. Comme Duras publiant *L'Amant de la Chine du Nord* sept ans après *L'Amant*, Barbara éprouve le besoin de mettre son objet, son souvenir (si imaginaire ou

⁴⁹ Stéphane Hirschi commente le « rôle créateur des interprètes » (*op. cit.*, p. 196) : depuis 1955, le statut du chanteur est reconnu par la mise en place de droits spécifiques reversés à l'interprète par le biais de l'Adami (société civile pour l'Administration des droits des artistes et musiciens interprètes). Pour autant, la question de la propriété intellectuelle, si elle existe certes, n'est pas vécue sur le même mode qu'en littérature. La notion de plagiat musical est reléguée derrière une palette d'influences et d'inspirations plus ou moins avouées. Surtout, l'intérêt commercial bien senti et le compagnonnage artistique facilitent les emprunts des uns au répertoire des autres. Cora Vaucaire interpréta en premier *Dis, quand reviendras-tu ?* avant son auteur, Barbara. Mouloudji l'interpréta aussi, un peu plus tard, faisant varier le vers « Je n'ai pas la vertu des femmes de marin » en « Je n'ai pas la vertu des chevaliers anciens », comme il interpréta concomitamment à Boris Vian *Le Déserteur* (Voir *infra* Ursula Mathis Moser), comme Georges Brassens l'interpréta aussi (https://www.youtube.com/watch?v=WIE_I_uPbiQ), comme Juliette Gréco ou Serge Reggiani l'interpréteront également dans ces mêmes années ; Georges Moustaki, ACI, interpréta *Ma liberté* après la version initiale de Serge Reggiani (Voir *infra* Olivier Migliore). Dans les années 60 principalement, on se rend hommage l'un l'autre en s'empruntant des chansons. Et il n'est pas rare que le créateur même ne soit pas à l'initiative de la version la plus ancienne. C'est encore le cas de certains artistes comme Carla Bruni qui, autrice de la chanson *Déranger les pierres* enregistre une version après que Julien Clerc, son compositeur, l'a interprétée ; ou qui, autrice du titre *Le Garçon triste*, le laisse à Isabelle Boulay (album *En vérité*, 2017) pour le reprendre sur son propre album *Carla* en 2020. Isabelle Boulay a d'ailleurs également interprété *Ma liberté* sur un album d'hommage à Serge Reggiani en 2014, et proposé en concert en 2012 une version de *Dis, quand reviendras-tu ?*...

⁵⁰ Pour un recensement précis selon les dates des versions chantées, voir Didier Millot, *Barbara. J'ai traversé la Seine*, *op. cit.*, p. 47-51. Voir aussi *Barbara, L'Intégrale*, *op. cit.*, p. 56-58.

⁵¹ Voir l'amphibologie du verbe *me revenir* chez Barbara : Stéphane Chaudier et Joël July, « La chanson ou l'art d'appriivoiser le temps » in Perle Abbrugiati et alii, *Cartographier la chanson contemporaine*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants Sons », 2019, p. 267-268.

⁵² Voir l'importance de ce vers pour le récepteur dans Philippe Delerm, *Ma grand-mère avait les mêmes*, éditions Points, coll. « Le goût des mots », 2008, p. 44-46. Dans le présentatif conclusif *voilà*, adressé au témoin du pèlerinage nantais, on entend tout le poids de la difficile confession.

⁵³ Une version plus ancienne attribuait ce sourire aux compagnons du père.

fantasmagique qu'il soit⁵⁴) à la bonne distance. Bonne pour qui ? Peu importe ; mais là où Duras est contrainte de faire un nouveau volume pour démystifier le précédent sans rien y pouvoir changer, Barbara occulte par la souveraineté d'une réinterprétation le brouillon obsolète :

Je crois que la vraie démarche, c'est écrire des chansons et les faire bouger de temps en temps. Je crois que je pourrais continuer à faire bouger les miennes jusqu'à ma mort, parce que je les entends vivre. Elles avancent avec moi dans le temps⁵⁵.

Ça devient donc une évidence : la génétique de la chanson doit postuler une concurrence des interprétations que la voix, le corps et l'image de l'artiste ont validées, ne serait-ce qu'une fois. « Je veux », « Je sais », « Je crois que tranquille il repose » sont trois réalités bien différentes qui donnent à la cantrice de *Nantes* un peu plus ou un peu moins de consolation, de fragilité ou de détermination. Et sous la cantrice, derrière Barbara, il y a Monique Serf qui n'a pas tout à fait le même âge chaque fois qu'elle reprend *Nantes* et n'est jamais tout à fait la même jeune fille, chaque soir, en se remémorant son père incestueux. Comment ranger encore de manière hermétique les descriptions du père qui sont faites ou défaits pour la mise en intrigue de ce souvenir infidèle ou pour la fidélité à un portrait paternel idéalisé ?

Comme dans le théâtre actuel où la création au plateau rend impossible la fiabilité d'un texte imprimé et difficile son interprétation (au sens de « signification ») immuable, l'interprétation (au sens de « prestation vocale ») sur scène engendre des modifications, souvent peu perceptibles et volontairement gommées, mais toujours latentes et actualisables car le chanteur n'est jamais un simple commentateur du texte ; il est un co-créateur et rien ne le montrerait mieux que le cas des reprises, notamment lorsque le reprenneur n'est pas le chanteur de la première version ou de la version concurrente. Dans un long article sur les reprises⁵⁶, nous avons isolé des situations particulières où la version reprise ne se met pas seulement en écart temporel par rapport au texte source mais pratique délibérément⁵⁷ des variations performancielles qui réorientent considérablement les intentions créatives. Nous avons parlé alors d'une réécriture comme recatégorisation⁵⁸. La perception de la chanson par l'auditoire est modifiée d'abord bien sûr sous l'influence de pratiques vocales⁵⁹ et de facteurs musicaux dont même un néophyte s'apercevrait ; mais la forte impression d'une chanson qui n'a plus tout à fait derrière son seul habillage la même visée s'accroît des interférences entre le statut de l'interprète et le *je* du chanteur. En reprenant un titre auquel le premier chanteur donnait une certaine orientation, le nouvel interprète va infuser quelque chose de son univers ; cela regroupe aussi bien son propre répertoire chansonnier, l'image d'artiste qu'il s'est constituée, que les marques de son état civil (sexe, âge, physique). Sur l'*ethos* intradiscursif du chanteur – celui qui ne varie pas au moment d'une reprise à l'identique – prévaudrait un *ethos* extradiscursif – celui de l'interprète.

Pour revenir à Barbara, on citera comme cas exemplaire et cependant peu connu *Même si tu*

⁵⁴ Voir Joël July, *Les Mots de Barbara*, op. cit., p. 21 à 62.

⁵⁵ Interview de Barbara avec Gilles Tordjman, accordée au magazine *Les Inrockuptibles* en décembre 1993, cité in *Barbara, L'Intégrale*, op. cit., p. 309.

⁵⁶ Joël July, « En quoi la reprise est une réécriture... », *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, coll. « Chants Sons », Perle Abbrugiati (dir.), Presses universitaires de Provence, 2017, p. 85-118. Il s'agissait de préciser d'un point de vue théorique combien des modifications de tous ordres, implicitement définies et tacitement hiérarchisées, infléchissent une certaine conception institutionnelle par laquelle une version est reçue comme reprise et par laquelle une réinterprétation pourrait être reçue comme ré-écriture.

⁵⁷ On pourrait aussi penser parfois que le geste de réécriture n'est pas tout à fait réfléchi et dire par voie de conséquence que la montée en gamme de la chanson reprise s'effectue à l'insu de l'artiste reprenneur qui n'a pas totalement eu conscience du choix qu'il a fait, s'est laissé porter par le hasard, l'occasion, son propre goût, ses souvenirs, ses émotions et met le public et les critiques devant le bénéfice de l'opération.

⁵⁸ Nous allons évoquer des cas où cette reprise peut constituer une plus-value prestigieuse mais d'une part ce prestige tient à une prime à la gravité qu'il faudrait interroger et d'autre part l'article cité prévoyait aussi des recatégorisations de la chanson d'artiste à une *pop* réussie.

⁵⁹ Voir Céline Chabot-Canet, *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*. Thèse, Musique, musicologie et arts de la scène. Université Louis Lumière - Lyon II, 2013, p. 557. <tel-01114793v3> Et notamment p. 798, à propos des interprétations différentes des *Feuilles mortes*.

revenais, chanson créée par Claude François en 1963⁶⁰ avec tout ce qu'il fallait pour assurer son succès dans la vague yéyé : le poids du cœur et le nombre des instruments sont lourdement accentués lors du refrain. Elle est interprétée quasi à l'opposé par une Barbara qui, en 1965⁶¹, est installée dans une éthopée de la Rive Gauche et dramatise à juste titre cette chanson de la déliaison en l'intégrant tout à fait à son propre répertoire : l'inflexion de la voix, la dramatisation du souffle, le minimalisme de l'instrumentation, de la retenue lors du refrain feront le reste.

La réécriture nous semble atteindre une exposition exemplaire en confrontant *Les Filles du bord de mer*, dans la version originale de Salvatore Adamo (version de moins de trois minutes dont il est l'ACI⁶²) à celle d'Arno (version de près de 5 minutes⁶³). Le jeune Adamo, belge d'origine sicilienne, surfant sur la vague yéyé, figure ce gendre idéal qui a interprété *Vous permettez, Monsieur*. Il s'encanaille en proposant une chanson humoristique qui offre une satire des midinettes de nos plages, en les déplaçant sur une côte plus froide que celles de sa Sicile natale. Les voilà devenues avant tout futiles, soucieuses de leur ligne ; elles ne sont pourtant pas plus ridicules que ce chanteur mi naïf mi vulgaire, amant peu doué, cocu pas content qui, voulant sauver la face, semble ne s'émouvoir ni d'un échec sentimental ni d'un souvenir de jeunesse. Adamo en rajoute dans la caricature : les « oin oin » à la fin des refrains, la contraction familière qui ne retient du pronom *ils* que sa liaison (« z'étaient chouettes »), les [R] roulés... Le rythme en valse musette ressemble presque à une java populaire des bords de Marne : le texte y fait d'ailleurs référence (« Z'auraient pu danser la java »). Le texte se charge de jeux de mot (« mer à boire », « nager vers d'autres eaux ») et d'allusions salaces (« en douceur et profondeur ») : rien ne peut nous faire douter de l'intention comique. Trente ans plus tard, son compatriote Arno, ACI lui-même, propose une interprétation diamétralement différente, originale et extrêmement lente ; un accordéon larmoyant accompagne la voix très rocailleuse, aux accents flamands, cohérente avec l'*ethos* extradiscursif d'artiste fiévreux, rebelle et élitiste, qui caractérise Arno. Les « oin oin » d'Adamo sont remplacés par des « chouette chouette » éructés, la liaison ridicule (« z'étaient ») fait place à un démonstratif (« c'était chouette »). Et c'est à une tragédie douloureuse et quasi brélienne que ce texte nous convie : un homme âgé revient sur une trahison féminine avec une amertume que les refrains soulignent au lieu de la camoufler par le rire partagé. L'anecdote n'est plus un détail dans le parcours de vie : le pluriel (« les filles ») qui permettait la satire chez Adamo devient chez Arno l'indéniable preuve d'une fatalité des amours déçues. Ainsi, quand la reprise ménage un écart tel entre les prestations, quand la volonté de décalage est si assurée, si assumée, se dégage, alors même que le texte n'est que très marginalement modifié, une version éthiquement variante, voire divergente : la chanson empruntée, loin de s'imposer comme un modèle, est traitée avec désinvolture, comme s'il fallait accuser un contraste, la dater, la circonstancier, pour mieux la recréer. L'interprète, dans ces cas extrêmes, ne se contente nullement d'interpréter.

Conclusion

La solidité matérielle (certes toute relative) du livre, néanmoins désigné de façon significative comme *volume*, le prestige social de son appartenance à la sphère de l'écrit (la *literacy* chère aux historiens anglo-saxons) donnent à l'édition originale d'un ouvrage (manuscrit puis imprimé) une double autorité : celle de l'événement (l'inédit y acquiert la visibilité et la notoriété d'une chose publique) et celle de l'auteur (constitué ou confirmé par ce livre auquel il lie son destin). L'édition constitue un tel point de bascule, un tel moment de rupture, qu'on a pu nommer (avant de se reprendre) *avant-textes* ces textes qui n'en étaient somme toute pas vraiment : brouillons ou prépublications. Ajoutons que l'expression *édition princeps* offre l'aura de sa belle latinité à la

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=L6aA3tvyYsU>.

⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=boPfmnBjb6E>.

⁶² Salvatore Adamo, 45-T, 1964 (EPG, La Voix de son maître), Adamo a 21 ans.

<https://www.youtube.com/watch?v=fh5oydvwqZU>

⁶³ Arno, album *Idiots savants*, 1993, Arno a 44ans. <https://www.youtube.com/watch?v=1S2RLrkuV-Q>

désignation d'un ouvrage qu'on connaissait déjà sous une forme orale ou non autorisée, bref une forme un peu suspecte. Un auteur, par ailleurs, ne manque jamais de signaler qu'il *offre* à son public une nouvelle version, enrichie, corrigée, meilleure, forcément meilleure, de son texte – et parfois il va même jusqu'à la déclarer : définitive ; quand le travail ainsi se revendique (puisque récrire, c'est écrire mieux), le comble de l'autorité est atteint...

Rien de tel, on l'a vu, pour la chanson : cet art équivoque, qui n'a pas la densité de l'écrit, trouble et fascine en raison même de son statut fragile. Souvent précédés de nombreuses mises en voix apéritives, les textes de chanson imprimés sont à cet égard comme des éditions *princeps* sans véritable primauté ; elles ne fixent pas un canon ; simple jalon, elles sont un tremplin pour de nouveaux avatars chansonniers. Avec le temps, va, tout s'en va... : et de fait, le texte continue de varier (*fluctuat...*) d'une interprétation à l'autre, au gré de ses interprètes successifs, qui ne prennent guère la peine de signaler les transformations qu'ils font subir... à quoi d'ailleurs ? Belle infidèle, art adultère, Don Juan musical, la chanson, même à texte, n'a rarement qu'un seul texte... N'est-ce pas là l'un de ses charmes ?

La génétique, on le sait, s'est construite contre des imaginaires aujourd'hui datés de la fixité du texte et de la téléologie créatrice ; tout aboutissait au Texte et tout en découlait, commentaires, récritures parodiques ou déférentes. Pour cette génétique moderne, philologue mais non positiviste, la chanson constitue un objet ambivalent : d'une part, par son indifférence relative au texte (la rareté relative des brouillons conservés, la valeur secondaire des mots au regard de l'interprétation, et de la relation vive qu'elle implique), la chanson comme genre rend problématique la mise en récit d'un processus génétique souvent grevé d'incertitudes (datation en particulier) ; mais, d'autre part, par son refus ou son impossibilité de sanctuariser une version, la chanson illustre ce que la génétique moderne, fille de son temps, aime à illustrer par-dessus tout : non la souveraineté mais la labilité du sens, moins sa fixation que sa dissémination, moins l'autorité de l'œuvre que l'autorisation qu'elle donne à qui s'en empare de le faire sans trop de scrupule.