



HAL
open science

Apprivoiser la peur

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. Apprivoiser la peur. Sébastien Bost et Catherine Douzou. Barbara en scène(s), Collection "Chants Sons", PUP, p. 43-62, 2022, 9791032003886. <hal-03997562>

HAL Id: hal-03997562

<https://hal.science/hal-03997562v1>

Submitted on 20 Feb 2023

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.



HAL Authorization

Joël JULY

CIELAM, EA 4235

Aix Marseille Université (AMU), Aix-en-Provence, France.

In Barbara en scène(s), Sébastien BOST et Catherine Douzou (dir.), Aix-en-Provence, PUP, coll. « Chants Sons », 2022, p. 43-62.

Apprivoiser la peur

Même une statistique lexicale nous démentirait : la peur chez Barbara n'existe pas, du moins ne s'entend pas ou à peine. Une lexicométrie, appliquée aux chansons qui jalonnent sa carrière de 1958 à 1996, ne ferait apparaître que de bien rares occurrences du mot *peur*, conformément à ce qu'a créé le mythe barbaresque, mâtiné par le personnage de scène, la personnalité du show business que les interviews dessinent et la conformité psychologique que les traces biographiques connues du public laissent deviner : une Barbara, intransigeante et déterminée, peu malléable, libérée des conventions et du joug masculin (celui de la domination du XXe siècle ou celui plus intime du désir féminin), libérée de la pudeur et de la chasteté, telle qu'elle apparaît dans *Hop-là* (1970), quand la cantrice se dit « sans peur du loup » :

Je n'ai pas dansé les rondes enfantines
Au bois joli, sonnaient, sonnaient les matines
À pas de loup, et déjà sans peur du loup,
À quinze ans, je trottinai¹

Cette quinzième année, vécue à Saint-Marcellin et épinglée par des vocatifs laudatifs (« oh mes quinze ans, oh mes merveilles »²), transposée à Saint-Amand avec vol de jupon (« Y a nos quinze ans qui s'affolent »³), s'affiche ici aussi comme l'âge de la consécration féminine : « voir le loup » dans le langage argotique signifie pour une jeune-fille qu'elle a déjà connu les plaisirs de chair, qu'elle a été déflorée⁴ ; l'expression « déjà sans peur » de la chanson *Hop-là* exagère encore la précocité et manifeste toute la malignité de la cantrice vis-à-vis de la gent masculine, loups de basse-cour, prédateurs en puissance, tutelles pécuniaires. Frondeuse et autonome, Barbara, le personnage de scène et de vie sociale, très proche de la cantrice d'*Hop-là*, se moque du désir des hommes (non pas qu'elle le néglige ou y soit indifférente ; au contraire, elle s'en moque au sens où elle en plaisante et le manipule). Réfractaire à toutes les disciplines que son art n'implique pas, elle compose l'image d'une artiste autoritaire, exigeante, sans compromission. Et il faudrait prendre pour argent comptant Barbara en patronne tyrannique. Pourtant ce portrait de femme impavide, qui ne mâche pas ses mots n'est-il pas le bouclier de celle qui cache ses maux ? Question superfétatoire tant Barbara affiche ses obsessions dans sa voix et ses silences.

¹Barbara, *Hop-là*, 1970, album *L'Aigle noir*. Voir Barbara, *L'Intégrale* (désormais abrégé BI, suivi du numéro de page), sous la coordination de Joël July, Paris, L'Archipel, 2012, p. 69. Nous pourrions justement évoquer aussi le quasi sketch par lequel Barbara introduit cette chanson *Hop-là* (BI, p. 287-293, trois versions enregistrées de ce préambule avec quelques variantes) pour montrer la supercherie autodiégétique et l'espace autobiographique que Barbara construit en multipliant les couches superposées et la mise à distance des voix narratrices : <https://www.youtube.com/watch?v=JRZu0XEfvc0>

Pour une analyse de cet espace autobiographique : Joël July, « L'espace autobiographique de Barbara ou les signes en chanson de la seiche », Archives Texte et Musique (ATeM), Gerhild Fuchs (coord.), 2017, ISSN: 1562-6490 (<https://webapp.uibk.ac.at/ojs2/index.php/ATeM/issue/view/183>) / [hal-01449346](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01449346)

²Barbara, *Mon enfance*, 1968, album *Le Soleil noir* (BI, p. 122).

³Barbara, *Au bois de Saint-Amand*, 1964, album *Barbara chante Barbara* (BI, p. 67). Voir une analyse complète du texte de la chanson dans Joël July, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Textuelles », 2004.

⁴On citera deux belles chansons qui reprennent aussi ce stéréotype duel du « loup » pour désigner par métonymie l'homme et par synecdoque son sexe : Renaud, *Elle a vu le loup*, album *Boucan d'enfer*, 2002 et Lynda Lemay, *Doux doux le méchant loup*, album *Feutres et pastels*, 2013.

Si rare soit-il, le mot *peur* permet en effet de mettre en évidence trois peurs très contradictoires de Barbara et il faudrait les analyser successivement dans leur paradoxe : les peurs liées à l'enfance et à la résurgence du trauma, celui de la guerre et/ou de l'inceste, la grande peur de l'amour et de son conflit avec l'indépendance : peur d'aimer qui pousse à s'enfuir, peur de ne pas assez aimer, peur de ne pas assez aimer longtemps, peur de n'être pas assez aimée à la hauteur du sacrifice de son indépendance ; enfin ou conséquemment, peur du public : peur qu'il ne vienne pas (qui revient à une peur de ne pas être assez aimée), mais également ou surtout trac, angoisse de se présenter devant lui en flagrant délit d'exhibitionnisme. Et malgré le vœu d'abnégation, ce concept inédit⁵, (célibat, rupture de filiation, réclusion, fidélité absolue) prononcé dans une sorte de catéchèse (la Trinité de la femme publique : prostituée, bonne sœur et vedette de music hall), Barbara doit en dépit de sa peur originelle, assumer le fait de se produire en scène, de susciter le désir, de faire un pas vers nous, pas qui la tente et lui répugne ; d'où la contradiction et la complexité de ces peurs.

Peurs liées à l'enfance

Pour cette enfance juive, on pense d'abord à la Seconde Guerre mondiale qui commence quand Barbara a neuf ans, à la « griffe » dont elle parle dans une interview tardive à propos de Göttingen et de l'Allemagne⁶. Or les traces de judéité⁷, discrètes dans le répertoire de Barbara, sont encore modestes même dans l'autobiographie : au bénéfice d'une écriture tardive et quasi testamentaire, d'une révélation plus importante (l'inceste, validée par ses frères et sœur qui préfacent l'ouvrage posthume) et d'un éclairage sur la personne privée, à la faveur d'une époque, la fin du XXe siècle, où cette identité pouvait moins porter préjudice, on pouvait s'attendre à un épanchement barbaresque qui sera pourtant peu marqué.

Barbara, qui était encore Monique Serf, doit quitter la capitale, d'abord pour des questions financières en 38 et 39 : Marseille puis Roanne. Cette première errance pour fuir les huissiers va se confondre avec l'exode. En 1939 en séjour au Vésinet où vit encore Granny, la famille se disloque, le père est mobilisé pour quelques mois. A son retour, ils se réfugieront en zone sud non occupée. Lorsque les nazis y pénètrent, deux ans plus tard, les Serf se cachent jusqu'à la fin de la guerre pour échapper aux rafles contre les juifs. Toujours en fuite, d'hôtels en meublés, dans les pas de son père, représentant de commerce, elle sillonne la France, Potiers, Blois, Châteauroux, Tarbes, Chasseneuil, Grenoble, Saint-Marcellin, Le Vésinet. Elle changera vingt-deux fois de logement pendant l'occupation allemande, affirment certains biographes.

Les séquelles de cet exode douloureux (elle reste plusieurs mois sans voir ses parents, sous la coupe de sa tante Jeanne, veuve de médecin qui lui préfère son frère aîné, Jean, puis à nouveau séparé de ses parents dans une ferme du Vercors où elle doit travailler et faire plusieurs kilomètres pour voir ses parents en abandonnant Régine qui n'a que 4 ans) sont à rapprocher de son goût du nomadisme : deux départs précipités en Belgique au cours de ses premières années

⁵Nous renvoyons à notre article « L'univers poétique de Barbara » (BI, p. 24, repris par L'Archipel dans l'édition 2017 *Barbara. A cœur qui bat, à cœur battant*, p. 13-18) qui évoque les conditions particulières de cette « posture poétique : *Ma plus belle histoire d'amour*, c'est vous comme une marque déposée ; la « femme qui chante » prenant le voile pour la scène ; la louve solitaire qui se réserve, se protège, se maquille pour son « amant de mille bras » ; la prostituée qui refuse le « talent de la vie à deux » pour mieux se consacrer à son public ».

⁶Émission « Synergie », producteur Jean-Luc Hess, enregistrée et diffusée le 27 décembre 1996 sur France Inter, plage 20 du CD 1, *Barbara, Le Temps du lilas*, Coffret 4 CD, novembre 2007, Les Greniers de la mémoire / INA, Le Chant du monde, 574-1562.65.

⁷Nous résumons ainsi une partie de notre prise de parole à Lille 3, menée avec Stéphane Chaudier, sous le titre « Barbara et la judéité » dans le séminaire de Nelly Wolf et Maxime Decout sur les « Écrivains et artistes juifs contemporains ». <https://vimeo.com/209367608>
<https://live3.univ-lille3.fr/video-vie-universitaire/barbara-et-la-judeite-joel-july-et-stephane-chaudier.html>

d'adulte, vente de l'appartement rue de Rémusat⁸, puis elle vit deux ou trois mois dans des hôtels, puis emménage Rue Michel Ange et n'achètera sa propriété de Précy-sur-Marne qu'en 1973 à 43 ans. Elle vivait sur place lors des concerts dans des hôtels puis dans une caravane et installe à Pantin en 1981 un chapiteau qui sera un événement médiatique et déclenchera la mode des concerts sous chapiteaux, abondants dans les années 80-90.

En 1987, en interview, elle confie : « Être juive, au départ, pour moi, ça voulait dire rejetée : 'Quand t'arriveras à l'école, dis pas que t'es juive parce que sinon, on s'enfuit.' Pendant longtemps, ça voulait dire fuite, peur, mais aussi formidable, voyages, ah, on s'en va, allez vite, tous dans le fond, la voiture jaune est arrivée... ça voulait dire des choses comme ça, clandestines, secrètes, qui ont pu ainsi développer ce qu'on dit être secret chez moi. Ne pas ouvrir la porte, vous savez. Parce que quelquefois quand on frappe, moi j'ai encore ça, je me cache dans l'escalier ! ». « Petite, avait-elle confié à son ami Jérôme Garcin vers 1992, je pensais qu'être juive, cela ne voulait pas dire qu'on appartenait à une religion ni à un peuple, mais qu'on était rejeté et que, pour échapper à la persécution, il fallait se taire, se cacher, vivre à la sauvette. Je crois bien que mon goût pour le secret, pour la clandestinité, pour le précaire, vient de là⁹. ». « J'ai très longtemps eu peur lorsqu'on frappait à ma porte. J'ai gardé le goût des départs rapides, des voyages clandestins », insiste-t-elle dans une interview à *Télérama*¹⁰. Et finalement, dans la distance qui réenchante le passé, les *Mémoires interrompus* dressent un bilan positif de l'exode¹¹ : « Qu'est-ce que cela peut représenter pour moi, à cette époque-là ? Les voyages, les exodes, les fuites de 1939 à 1945 n'ont pas rendu ma vie douloureuse ; la faim ne m'a jamais vraiment tenaillée, je n'ai jamais été trop longtemps séparée de ma mère, nous n'avons jamais porté l'étoile jaune, aucun de nous n'a été déporté. Mes peurs et mes douleurs d'enfant, est-ce vraiment à la guerre que je dois les imputer¹² ? »

Semblent donc bien relever de cette instabilité de l'enfance-adolescence de Monique Serf deux attitudes paradoxales de Barbara : la fuite (qu'incarneront certaines de ses thématiques amoureuses ou le motif de la « route » très présents dans ses textes ou encore la mythographie de bohémienne que sa profession de chanteuse lui permettra d'exhiber « de théâtre en théâtre ») et la prostration, le camouflage sous l'excentricité, attitudes de défense qu'illustreraient la métaphore de la seiche, les souvenirs d'enfance recluse sous l'escalier, le théâtre refuge dans lequel on patiente/s'impatiente des heures avant le spectacle, la camouflage sous les paillettes (et l'importance du maquillage noir mis en vedette dans l'autobiographie posthume), son mode de vie d'isolement forcené à Précy, son goût du silence, le motif textuel du rêve, son célibat, son recours au rocking-chair « bulle », sa communication par fax exclusivement, etc. Deux attitudes paradoxales qui vont se rejoindre dans une vie nocturne, celle des récitals et des insomnies.

Pour autant, à une époque, les années 60, où il aurait encore pu être bienséant de montrer ses plaies, de les accentuer et d'afficher ses souffrances liées au traumatisme de l'exode, Barbara composera en 1965 *Göttingen*, chanson du pardon où ses réticences¹³ sont surmontées par sa résilience et dira très clairement dans *Mon enfance* en 1968 :

⁸D'ailleurs Barbara utilise deux fois l'adjectif *nomade* pour décrire l'âme de sa mère Esther Brodsky dans la chanson *Rémusat* (1972).

⁹Jérôme Garcin, *Barbara Claire de nuit*, Paris, La Martinière, 1999, p. 97.

¹⁰*Télérama*, 6/11/1996.

¹¹On écouterait le très précieux commentaire de Boris Cyrulnik, qui rejoint complètement et complémentaiement les déclarations de Barbara et les conséquences que nous en tirons, sur le poids de la guerre, et les influences de ce mode de vie précaire sur son nomadisme « fantasque », en comparaison de la douleur de l'inceste vécu et tu : <https://www.youtube.com/watch?v=mlACsgfG4Q0>

¹²Barbara, *Il était un piano noir... Mémoires interrompus*, Paris, Fayard, 1997, p. 41.

¹³Lire à ce propos Joël July, « *Göttingen*, de la réticence à l'évidence », Revue *Phaëton* n°1, Pierre Landete (dir.), Bordeaux, éd. L'Ire des marges.

La guerre nous avait jetés là¹⁴
D'autres furent moins heureux, je crois,
Au temps joli de leur enfance
La guerre nous avait jetés là
Nous vivions comme hors-la-loi
Et j'aimais cela, quand j'y pense

S'il n'y a donc pas de hantise de la guerre (au bénéfice d'un positionnement toujours antagoniste où on opposerait *Mon enfance* à *Il me revient*¹⁵), c'est certainement qu'elle apporte à Saint-Marcellin quelque compensation bénéfique, champêtre et sensorielle mais aussi que la peur vient d'une autre source : « J'ai de plus en plus peur de mon père¹⁶ ». Est inclus dans le souvenir insouciant de Saint-Marcellin quelque chose qui terrifie quand même. Et il y a sur l'album précédent, en 1967, la chanson *Au cœur de la nuit*¹⁷, qui manifeste également une peur contradictoire ; l'atmosphère terrifiante, la mise en attente de la cause du réveil, du dérangement, du bruissement, de l'appel crée le sentiment de frayeur¹⁸ ; or paradoxalement, la cantrice promet d'apporter son aide, par la soumission (ou le pardon ?), à son interlocuteur imaginaire et pourtant reconnu, identifié (?), comme le sera au finale l'aigle noir :

J'ai le souvenir d'une nuit
Une nuit de mon enfance,
Toute pareille à celle-ci
Une longue nuit de silence.
Moi qui ne me souviens jamais
D'un passé qui m'importune
C'est drôle, j'ai gardé le secret
De cette longue nuit sans lune.

[...] Soudain, je me suis éveillée
Il y avait une présence
Soudain, je me suis éveillée
Dans une demi-somnolence

¹⁴A la fin de la guerre, Barbara trouve un dernier refuge au 9 de la rue du Mollard dans une maison avec jardin où toute la famille fut réunie, de juillet 43 à octobre 45, après d'innombrables séparations. Mais, ce qui devait être une visite réjouissante est d'emblée annoncé par le premier vers comme un choix décevant : « J'ai eu tort, je suis revenue ». La visite progresse dans le temps et l'espace vers une effroyable douleur qu'il paraît impossible d'interpréter par une unique source : le deuil de la mère, la mélancolie du temps qui passe, le regret de l'enfance ou la frayeur qu'inspire le père ?

Il ne faut jamais revenir
Au temps caché des souvenirs
Du temps béni de son enfance
Car parmi tous les souvenirs
Ceux de l'enfance sont les pires,
Ceux de l'enfance nous déchirent [...]

J'ai froid, j'ai peur, le soir se penche
Pourquoi suis-je venue ici
Où mon passé me crucifie
Elle dort à jamais mon enfance...

¹⁵Barbara, *Il me revient*, album *barbara*, 1996 (BI, p. 142-143).

¹⁶*Il était un piano noir...*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷En 1964, *Nantes* ; en 1970 *L'Aigle noir* ; et en 1967, sur l'album *Ma plus belle histoire d'amour, Au cœur de la nuit*. De nombreuses parentés lexicales et une proximité des ambiances ont permis de mettre au jour ce triptyque du père dans le répertoire de Barbara.

¹⁸Toute peur s'accroît d'une mise en suspens.

[...] J'allais à demi éveillée
Longeant une allée obscure
J'allais à demi éveillée
Guidée par l'étrange murmure.

Il y eut, je me le rappelle
Surgissant de l'allée obscure
Il y eut un bruissement d'ailes
Là, tout contre ma figure.

C'était au cœur de la nuit
C'était une forêt profonde
C'était là, comme cette nuit
Un bruit sourd venant d'outre-tombe.

Qui es-tu pour me revenir¹⁹ ?
Quel est donc le mal qui t'enchaîne ?
Qui es-tu pour me revenir ?
Et veux-tu que vers toi je vienne ?
S'il le faut j'irai encore
Tant et tant de nuits profondes
Sans jamais revoir l'aurore
Sans jamais revoir le monde.

Pour qu'enfin tu puisses dormir
Pour qu'enfin ton cœur se repose
Que tu finisses de mourir
Sous tes paupières déjà closes.

Comme filtres opacifiants, Barbara utilise le rêve-cauchemar, ambiguïté par l'emploi redoublé de *demi*, les répétitions qui ralentissent l'action comme pour un amorti et la déréalisent, les impressions nocturnes qui se vident de substance et de clairvoyance mais aussi la multiplication des tiroirs verbaux qui plongent le souvenir dans un flou onirique où les nuits parallèles se superposent « comme cette nuit » : sommes-nous dans la réminiscence au moment où le discours s'instaure avec l'origine du « bruit sourd²⁰ » ? En devenant une chanteuse de minuit, en subissant l'insomnie, Barbara est amenée à continuer de fréquenter les oiseaux de nuit, à les subir tout en les recherchant, tout en s'exposant à en être hantée toujours ; mais on comprend

¹⁹Le verbe *revenir* fait aussi le lien entre les trois chansons du tryptique paternel : « Voilà qu'il m'était revenu » dans *Nantes*, « C'est alors que je l'ai reconnu / Surgissant du passé / Il m'était revenu » dans *L'Aigle noir* et ici dans *Au cœur de la nuit*. Lorsque Barbara l'utilise pour désigner le souvenir (dans *Mémoire, mémoire* ou dans *Il me revient*), son emploi est classique mais lorsqu'il désigne le père dans le triptyque « me revenir » est une amphibologie (Manière de s'exprimer offrant un double sens en raison de la construction généralement maladroite, quoique grammaticalement correcte, d'un membre de phrase). Il s'agit à la fois de revenir par le mouvement (dans l'espace) et de revenir par le souvenir (dans le temps) au bénéfice de l'onirisme des deux chansons de 67 et 70 et de la disparition évoquée pour *Nantes*. Il s'agit aussi et surtout de manière subtile et ambiguë de « revenir à moi » (vers moi) et de « revenir pour moi » (avec une intention dédiée). La chanteuse s'approprie le retour obsédant de l'image paternelle : Jacques Serf vient délibérément hanter sa fille, il ne ressurgit que pour elle.

²⁰Nous pourrions mener le même raisonnement à partir de *L'Aigle noir* : « L'essentiel de sa complexité vient du territoire onirique mais y trouve aussi sa pleine résolution. On ne saurait avec certitude où commence le rêve : au surgissement de l'aigle (vers 3) ? Mais le premier vers pose déjà une indétermination / indifférenciation entre le jour et la nuit, propre aux atmosphères nébuleuses. La cantrice semble déjà endormie avant de donner de la voix. *L'Aigle noir* n'est pas le récit raisonné d'un rêve/cauchemar par une voix éveillée qui le rétablit. La voix qui chante ou psalmodie est encore dans son cauchemar : elle rêve qu'elle rêve... L'hypnose est déjà en place avant l'arrivée du texte ; le piano la crée. » (Joël July, Préface de l'ouvrage *La Parenthèse de l'aigle* de Pierre Landete, édition TriArtis, 2017, p. 7)

aussi que pour supporter le souvenir d'un événement réel, Barbara opte pour la représentation d'un réel dévié²¹ en en chantant (et en en partageant) les traces.

Peur d'aimer

Or cette soumission à l'agresseur viril ne nous mène-t-elle pas en ligne droite à la peur des hommes ? Moins des hommes d'ailleurs, nous l'avons déjà montré, que de leur appartenir par un lien durable. Barbara chante, comme une thématique obsédante, un leitmotiv, d'innombrables passions éphémères qu'il serait vain de prouver par quelques titres tant l'ensemble de l'œuvre s'y conforme : « J'ai aimé la rencontre avec les hommes de ma vie, la dualité, la complicité, le rire, la quiétude, l'impérieux besoin de reconquérir chaque matin, de rêver une vie à deux tout en sachant parfaitement que rien ni personne ne résisterait à mon piano, à mes théâtres, à la route partagée avec d'autres. [...] Cet état d'amoureuse, je l'ai presque toujours connu. J'en avais besoin pour chanter²². » Comment ne pas rattacher, dans cette économie psychique, à la peur enfantine (adolescente) du prédateur le délicat investissement amoureux autrement que sur le mode de la passion ? On pressent chez elle un rapport au tourbillon sentimental à la fois antidépressif, addictif, et mortifère (en ceci qu'il agit, paradoxalement, à rebours du lien puisqu'il implique l'irréversible rupture).

Il faut donc d'abord refuser l'engagement sentimental et une chanson comme *Je ne sais pas dire*²³ affiche une peur de l'aveu le plus doux et le plus simple qui tournerait au ridicule si le piano, et derrière lui, bien sûr, le chant, ne venaient à la rescousse :

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

Parce que la musique désinhibe, les mots n'ont plus besoin d'ornements artificiels et artificieux. Et par ricochet, l'air qui les propulse les sublime²⁴. Pour autant, alors que le texte les rend si simples à dire, simples comme « rien », insiste donc sur l'aberration de cette peur « bête », l'amoureuse s'en montre incapable et en truque l'aveu par le ludisme de l'instrument de musique et un *ethos* minaudier. D'un côté, on peut trouver métatextuellement géniale cette trouvaille de l'accomplissement amoureux par la progression de la chanson²⁵. De l'autre, on peut en remettre

²¹Les falsifications de *Nantes* (Joël July, *Les Mots de Barbara*, Aix-en-Provence, PUP, collection « Textuelles », 2004, p. 22 et sq.), les floutages d'*Au cœur de la nuit* et de *L'Aigle noir*.

²²*Il était un piano noir...*, op. cit., p. 171.

²³*Je ne sais pas dire*, album *Barbara chante Barbara*, 1964 (BI, p. 68).

²⁴Si Barbara n'est pas seule à expliquer que ses paroles sont incapables de fonctionner sans le support mélodique, elle est néanmoins la première dans l'entre-deux-génération des chanteurs poètes (celle de 1950 Brassens-Férré et celle de 1960 Gainsbourg-Nougaro) à laisser si peu de place aux mots : Barbara est de beaucoup la moins verbale, celle qui fait le plus confiance au hors-texte musical, celle qui, consciemment ou inconsciemment, à son insu ou de son plein gré, épure. Dans deux styles différents, deux titres au texte bref comme *Au bois de Saint-Amand* ou *Pierre* l'illustreraient. Le premier déroule toute une existence en deux minutes et sept quatrains, des balançoires de l'enfance à la prévisible inhumation. Aux antipodes, le second évoque en un peu plus de cent mots, trois minutes de la vie d'une femme qui attend son compagnon, triant dans le réel ce qui guide son monologue buissonnier.

²⁵Et Mathieu Amalric ne s'y trompera pas en proposant en première et en dernière scènes du film de 2017 *Barbara*, vrai-faux biopic à la faveur d'une mise en abyme, l'appropriation de ce titre par l'actrice incarnée par Jeanne Balibar.

en question la solennité et la fiabilité. L'aveu amoureux, idéalement, devrait jaillir, ne pas pouvoir se retenir, et n'être entravé par aucune pudeur ou vanité : en craindre les conséquences (rire, désaffection, dénégation), c'est déplacé le problème hors d'une sentimentalité accomplie et s'exposer à ne vivre que des aventures sans lendemain, insuffisantes, insatisfaisantes tant la verbalisation du sentiment entre pour une bonne part dans son processus (que l'intrigue amoureuse soit en définitive destinée à durer ou pas ; l'authentifier par l'aveu est le préliminaire de son existence réciproque comme le montre Roland Barthes). Cette position féminine mélancolique et autodestructrice apparaît de façon évidente dans la comédie musicale *Lily Passion* jouée en 1986 avec Gérard Depardieu. Barbara en résume ainsi l'histoire dans son autobiographie posthume : « Lily est une chanteuse célèbre qui sillonne le monde ; dans chaque ville où elle donne son tour de chant, un crime est commis. [...] Lily, hantée par ces assassinats, décide d'arrêter de chanter pour épargner des vies humaines. Mais la foule la réclame²⁶... ». Le plaisir (hautement corporel du chant) est fatalement associé ici à la mort et à la culpabilité, si bien qu'il doit y avoir renoncement car cette intrigue passionnelle avec un criminel fait porter à l'amoureuse le poids de la culpabilité : « Tu m'as rendue coupable de tes crimes abominables », chante-t-elle dans *Emmène-moi*²⁷.

Nous pouvons donc penser que les textes sentimentaux de Barbara racontent en filigrane cette peur de l'homme qui rend coupable en possédant le cœur (ou en dépossédant la femme de son droit de réserve élémentaire et de sa liberté). Il faut donc n'accorder que son corps dans une étrange danse disculpante dont on ne saurait dire s'il s'agit bien d'amour. D'abord parce que la main de l'amant, comme une verge, cherche toujours les plis et les creux du corps féminin (creux du cou ou creux des reins) dans *Ni belle ni bonne* (BI, p. 75), *A chaque fois* (BI, p. 97), *A peine* (BI, p. 138), *Clair de nuit* (BI, p. 177), *La Déraison* (BI, p. 209), *Lily passion* (BI, p. 221), *Sables mouvants* BI, p. 262) ; et la régularité, malgré sa banalité et sa simplicité, avec laquelle ce motif traverse l'œuvre du début à la fin, prouve sa prégnance dans l'imaginaire de la chanteuse²⁸. Ce geste érotique si incontrôlablement appelé par le corps de la femme la met, de son propre chef ou à son corps défendant, sous domination masculine :

Quand leurs mains se posent
Sur vous
Des mains
Qui vous déshabillent
Leurs mains vous touchent
Et ils vous croient
Conquise, soumise, car
Elles sont terribles, les mains des hommes
Vraiment terribles²⁹

Je serai obéissante
Quand tes mains caresseront
Mon cou, mes hanches, ma taille³⁰

L'obéissance est feinte le temps d'une empoignade, elle est conditionnée à cette intrusion éphémère. Or celle-ci est reproduite en image inversée dans *L'Aigle noir* :

²⁶Il était un piano noir..., *op. cit.*, p. 179-180.

²⁷*Emmène-moi*, album *Lily Passion*, 1986 (BI, p. 230).

²⁸La valeur érotique de ses manipulations pourrait se prouver « en creux » par la sobriété du geste lorsque l'amant est éconduit. C'est le cas dans *L'Amour magicien* (BI, p. 203) où la cantrice se sent trop âgée pour nouer une relation charnelle : « Passe ton chemin » ; alors dans ce texte-là, Barbara décrit un placement des mains qui mime bien moins l'acte de pénétration que toutes les chansons précédemment citées : « Avec tes mains douces / Sur mon poignet »

²⁹*Regardez le regard des hommes* (Barbara / Rémo Forlani), album *Madame*, 1970 (BI, p. 133).

³⁰*Je serai douce* (Barbara / Rémo Forlani), album *Madame*, 1970 (BI, p. 135).

De son bec il a touché ma joue,
Dans ma main il a glissé son cou
C'est alors que je l'ai reconnu,
Surgissant du passé,
Il m'était revenu

La joue et la main se font réceptacles pour recevoir les protubérances de l'aigle et c'est ce contact qui engendre le processus de reconnaissance, la sortie du rêve et la bienveillance résiliente. L'oblation du corps et des plis féminins contractualise-t-elle quelque chose entre les amants ou n'est-ce qu'un jeu d'apprivoisement à une docilité provisoire ? La meilleure réponse à cette question, ce sont les chassés croisés des partenaires qui s'appellent continuellement, prouvant à la fois leur envie de se réunir et leur éloignement au moment de l'appel. Le verbe *venir* qui résonne si bien dans *Vienne* ou dans *Dis, quand reviendras-tu ?* précède l'abandon charnel mais sa fréquence dans *Gare de Lyon, Sans bagages, Parce que (je t'aime), A chaque fois, La Dame brune, Gueule nuit, Tu sais, Avec toi c'est autre chose, Au revoir, L'Homme en habit rouge, L'Amour magicien* multiplie paradoxalement les situations d'isolement et d'attente. Une discussion en amont de la réunion des corps est nécessaire comme une contractualisation du contact annoncé : il s'agit de parlementer d'abord sur les clauses du pacte et l'empiètement des espaces³¹. Et si l'on y développe une soumission comme celle de l'extrait *Tu viens* de *Lily Passion*, la comédie musicale n'en fera qu'une soumission ambiguë et provisoire :

Tu m'appelles et tu me poursuis
Pourquoi
J'ai tout quitté
Je n'ai pas peur
Je viens
Les mains nues
Je viens vers toi
Il fait froid

Les mains tendues, offertes comme un calice³², se combinent ici avec une impavidité qui apparente le personnage de David aux interlocuteurs du triptyque paternel devant lesquels l'interlocutrice évacuait aussi la peur dès la reconnaissance. Il y a donc bien un paradoxe entre une Barbara qui s'offre entièrement au prédateur³³ et une autre qui met d'innombrables circonlocutions et circonvolutions à s'offrir et ne le fait jamais qu'en partage. Car ce que nous retenons d'abord de Barbara, c'est le geste fou du « partir au plus beau » qu'exemplifie superbement *Amours incestueuses* en 1972. Dans *Parce que (je t'aime)*, la succession des présentatifs dans les trois premières strophes (couplets et refrain) permet de passer du haché et de l'inarticulé (les raisons du corps) à des phrases construites et argumentées (les raisons du cœur). Même si nous comprenons la fuite de la chanteuse, elle reste alors un insoutenable paradoxe, calqué sur le « Quand on aime, il faut partir » du poète Blaise Cendrars (1887-1961) :

C'est parce que ton épaule à mon épaule,
Ta bouche à mes cheveux et ta main sur mon cou,
C'est parce que dans mes reins quand ton souffle me frôle,
C'est parce que tes mains, c'est parce que joue à joue,
C'est parce qu'au matin, c'est parce qu'à la nuit
Quand tu dis « viens », je viens, tu souris, je souris.
C'est parce qu'ici ou là dans un autre pays

³¹Comme le montre également le poème bilan de 1993 *Femme piano lunettes* au Châtelet 93 (BI, p. 264).

³²Et rappelons que ces mains tendues, paume vers le haut, accompagnent toutes les entrées en scène de Barbara à la fin de sa carrière.

³³C'est-à-dire qui offre son cœur sacrificiel « au cœur de la nuit » à celui qui en disparaissant la laisse dans le chagrin, à Nantes ou au bord du lac.

Pourvu que tu y sois, c'est toujours mon pays.

C'est parce que je t'aime
Que je préfère m'en aller
Car il faut savoir se quitter
Avant que ne meure le temps d'aimer.

C'est parce que j'ai peur de voir s'endeuiller
Les minutes, les heures, les secondes passées.
C'est parce que je sais qu'il faut un presque rien
Pour défaire une nuit et se perdre au matin.
Je ne laisserai pas pencher sur notre lit
Ni l'ombre d'un regret, ni l'ombre de l'ennui,
Je ne laisserai pas mourir au fil des jours
Ce qui fut toi et moi, ce qui fut notre amour.
Il ne sera jamais emporté par le temps
Je l'emporte moi-même, il restera vivant.

Oh laisse-moi, oui je t'aime
Mais je préfère m'en aller
Car il faut savoir se quitter
Avant que ne meure le temps d'aimer³⁴.

Comme une petite claque, la chanson qui a ménagé le suspense par les éloges fédérateurs du couple dans le premier couplet aboutit à une déception par l'apodose du refrain ; après la gravité des couplets qui fait monter en puissance le désir et l'aspiration à un bien être éternel du couple, qui pose les principes d'une dépendance heureuse où les parties du corps entrent en symbiose (et les sous entendus des propositions averbales font imaginer la satisfaction charnelle bien mieux que si elle était crûment évoquée), le refrain vient résoudre le mystère : tout ceci, cette entente, ce plaisir, cette promesse obtiennent la déliaison irraisonnée pour seule conséquence. La musique plus énergique ou légère du refrain pose la sentence. Ce que nous avons vu dans la première strophe comme des engagements à rester ensemble connotait en fait une étrange soumission qu'il convient de casser dans l'œuf en s'en allant, en refusant d'« aller plus loin ». Il s'agit de réagir avec fracas pour faire avorter les amours qui risqueraient de perdre en passion dans la durée et par là même éliminer l'entrave qui détourne Barbara du destin que très tôt dans sa carrière (*Ma plus belle histoire d'amour* prend naissance dans l'enthousiasme de Bobino en septembre 1965³⁵) elle envisage. Qu'importe les expériences amoureuses qu'a vécues Monique Serf pour en arriver à une telle certitude que le cœur doit être protégé, l'important c'est que Barbara, seule qui nous importe, a transformé ses échecs ou ses douleurs en une espèce d'autorité à faire, à la fin des années 60, ce qu'il semblait si illogique de faire, et notamment dans les années 60.

Or la première chanson de Barbara³⁶, signée paroles et musique, ouvre déjà, par un titre à la métaphore violente, le sillon des amours avortées dans le répertoire, et il introduit des éléments psychologiques fondamentaux comme la solitude, la liberté et la peur. La rupture, dont on se demande si elle n'est pas regrettée aussitôt décidée, semble parfois le seul remède à une crainte intolérable de voir les liaisons sentimentales s'effiloche :

J'ai tué l'amour
Parce que j'avais peur
Peur que lui ne me tue
À grands coups de bonheur

³⁴*Parce que (je t'aime)*, album *Bobino 67*, 1967 (BI, p. 91).

³⁵*Ma plus belle histoire d'amour*, album *Bobino 67*, 1967 (BI, p. 99).

³⁶*J'ai tué l'amour*, 1958 (BI, p. 37).

J'ai tué l'amour
J'ai tué mes rêves
Tant pis si j'en crève
Quand je pense que pour ma liberté
J'ai brisé, cassé notre chaîne
Quand je pense qu'il n'y avait qu'à s'aimer
Qu'à mettre ma main dans la sienne
Maintenant je l'ai ma liberté
Comme un fardeau sur mes épaules
Elle me sert tout juste à regretter
D'avoir joué le mauvais rôle

Le coup de force de Barbara est peut-être d'avoir transformé cette peur du père qui induit une peur des hommes en un courage de rompre les attaches qui l'auraient détournée de son dévouement au sacerdoce du chant.

Peur du public

« Peur de rien, j'avais la folie de chanter », dit Barbara dans *Monsieur Victor*³⁷, cette chanson aux contours autobiographiques qui évoque le retour définitif de Belgique. La démesure est manifeste derrière le cliché. Et à l'échelle de cet acharnement se mesure l'obstination de Barbara à se faire un public et la peur qu'il ne soit pas au rendez-vous : « J'ai peur du public car il a réellement tous les droits sur nous », confie-t-elle dès 1958 à la presse³⁸. Et le 1er novembre 1965, la journaliste Marie Elbe, rapportant pour le magazine *Marie-Claire*, le célèbre récital de Bobino où le public découvrit massivement Barbara, écrit : « Elle a fait de sa loge, à Bobino, une sorte de tanière pour le temps du succès. Elle y arrive quatre heures avant le spectacle - c'est plus fort qu'elle - elle s'y enferme, guette les bruits du théâtre et, peu à peu, la rumeur grandissante du public qui arrive, qui vient avec amour, comme elle dit. Elle a besoin d'être là, seule, très en avance, rassurée. - Je me demande : Il y a du monde, on m'apporte le plan de la salle. Je ne sais rien lire sur un plan, j'ai toujours peur, jusqu'au dernier moment, qu'il y ait moins de monde cette fois³⁹ ». Et vingt ans plus tard, le programme du Châtelet 87, rédigé en journal de bord des jours précédant le spectacle, ressasse l'angoisse comme pour la conjurer :

Ils sont tous là⁴⁰. Et la PEUR.
[...] PEUR. PEUR. INSOMNIES. Nausées.
Je ne réponds plus au téléphone. Peur. Peur.

Les témoignages des régisseurs, des techniciens, des musiciens confirmeront les arrivées précoces de Barbara sur les étapes de sa tournée ou dans les théâtres parisiens. Vigilante, sous le prétexte de tout vérifier et d'avoir la main mise sur les plus petits détails du récital, la chanteuse nourrit ses inquiétudes et son mythe. Barbara se fait peur : est-ce de placer la barre trop haut ? Pantin en 81, *Lily Passion* au Zénith en 86 puis Le Châtelet en 87 avec une campagne de promotion minimale, ce sont des paris audacieux pour une artiste que les radios grand public ne privilégient pas. Est-ce la crainte de voir ressurgir les insuccès passés ? Ceux des années

³⁷*Monsieur Victor*, album *Seule*, 1981 (BI, p. 206).

³⁸Article « Tour de chance : Barbara » de Claude Obernai, *Femmes d'aujourd'hui*, n° 701, 9 octobre 1958, cité in *Barbara. A cœur qui bat, à cœur battant*, op. cit., p. 41.

³⁹Article « Paris découvre soudain, héritière de Damia et Piaf, Barbara » de Marie Elbe, *Marie-Claire* du 1er novembre 1965, *ibidem*, p. 88.

⁴⁰Elle parle ici de ses hommes, ses compagnons de route, musiciens et techniciens.

belges, ceux de la comédie *Madame* ? Est-ce de s'afficher devant un public alors qu'elle s'estime laide ? Et quelle est la part de chleuasme dans ces déclarations abusives ? Au public de Lausanne, le 23 janvier 1971, à la fin du sketch qui précède *Hop-là !*, elle confie en plaisantant :

Physiquement, elle [le personnage de la chanson] change, elle s'arrange. Voyez que là, pour une fois, c'est pas ma vie, c'est pas moi. Parce qu'en général, c'est... Moi, j'étais un ravissant bébé, ça s'est pas arrangé du tout. Enfin, maintenant, ça ne me gêne plus. Il y a vingt ans, ça me gênait énormément⁴¹.

On peut d'ailleurs penser que ce physique qu'elle caricature en disant qu'il effraie les enfants, elle ne le juge ingrat qu'au regard de l'exhibitionnisme scénique, à une époque où les icônes sont jeunes et blondes de Martine Carol à Brigitte Bardot, en passant par Sylvie Vartan et France Gall⁴². C'est cette blondeur que par dérision elle moque encore à la fin du sketch qui précède *Hop-là !* :

Au départ, je l'ai écrite pour une femme blonde, music-hall, je voyais ça par une femme légère « la la la la hop-là » etc., et puis j'ai pas trouvé, alors j'en ai fait l'interprétation. Mais physiquement c'est pas pour moi, mais alors je la chante quand même⁴³...

Aussi cette peur d'un public réfractaire se mélange-t-elle avec la peur de le décevoir et donc de lui avoir tout sacrifié inutilement, crainte tôt exprimée que l'âge rendra fatalement de plus en plus harcelante, taraudante. Dans les ébauches de texte pour le spectacle *Lily Passion* (1986), dont une partie seulement introduira finalement la chanson *Ô mes théâtres* lors de la comédie musicale, elle écrit :

Lily

J'ai passé plus de nuits à chanter
Que de nuits dans les bras d'un homme
Plus de nuits à chanter
Que de nuits à bercer un enfant
Plus de temps avec ma peur dans les coulisses
De théâtre que de jours à regarder vivre
Ceux que j'aimais

Et dans cette roulotte sans chevaux
Qui me menait de villes en théâtre
Et de merveilles en merveilles
Je n'ai rien su vivre d'autre que ma passion de chanter.
Mais chanter ce n'est pas la seule chose au monde !
Il y a d'autres chemins pour aller vers les autres.
D'autres fenêtres ouvertes. D'autres découvertes. Non
Chanter ce n'est pas la seule chose au monde !
Je voudrais pouvoir apprendre à vivre avec un autre, un autre, pas des autres.
Je voudrais pouvoir aimer un autre, un autre, pas des autres.
J'apprendrai
J'irai voir les arbres, les jardins, les saisons
Avec un homme

⁴¹Présentation de *Hop-là !* Version Palais de Beaulieu (BI, p. 288)

⁴²On se rappelle la réplique de Barbara à un directeur de salle auquel elle demande de changer le piano qu'il lui réserve et qui lui rétorque que juste avant elle France Gall s'en est contentée : « Mais c'est que je n'ai pas le talent de Mme France Gall ».

⁴³Présentation de *Hop-là !* Version Europe n°1, Casino de Deauville (BI, p. 293)

J'apprendrai
J'ai besoin d'aimer un homme, pas des hommes
J'apprendrai un homme
Un qui caresserait mes reins douloureux
Un qui me ferait des matins clairs-obscur
Un qui m'écouterait parler sans m'entendre chanter
J'apprendrai
Les matins frileux dans les reins d'un homme
Je voudrais voir la mer et dormir dans l'espace
Ramenée par les vagues et perdue dans les brumes
Ô, je voudrais apprendre à vivre au creux d'un homme, un homme⁴⁴ !

L'homme singulier, fantasmé et inatteignable, est présenté dans ce texte (et dans l'opéra-rock *Lily Passion*) comme l'alternative au public. Et l'œuvre chantée comme les textes apocryphes ne cessent de les mettre en concurrence quand il faudrait certainement y voir une seule entité, envahissante mais désirée, tour à tour attendue puis repoussée. D'une certaine manière, la coulisse et le théâtre en protègent la chanteuse ; et cette situation d'expectative, que beaucoup d'artistes n'évoquent pas plus que cela contrairement à Barbara, rappelle assez le motif de *Pierre*, et montre bien combien la peur et la dépendance forment un curieux mélange, un entrelacement pénible. Il ne faut pas, semble-t-il, rabattre pauvrement cet état psychique particulier de Barbara avant ses concerts à un simple trac, si physiologiquement dérangeant qu'il pût l'être pour Jacques Brel par exemple dont la légende raconte qu'il était pris d'intenses vomissements avant d'entrer en scène : si nous savons le malaise brélien, c'est par la bande et pas par le texte. Barbara s'empare du thème à la faveur de sa création métachansonnière *Lily Passion* et développe lors des interviews qui l'entourent un portrait de l'artiste en scène d'une incroyable profondeur :

Besoin d'être aimée, bien sûr, sinon je chanterais chez moi dans ma salle de bain... Monter sur scène, c'est une amputation, c'est un exhibitionnisme dont j'ai très conscience, mais c'est peut-être là justement qu'il y a une espèce de lutte [...] : « pourquoi la solitude ? ». Après j'ai honte, peut-être y a une honte, d'avoir eu besoin de s'exprimer sous les lumières, en habit de lumières, parce que le noir, c'est une lumière sublime ! vous le savez bien. Et y a une contradiction totale qui est que, en fait, j'ai peur du monde, et j'y vais quand même, et pour exister dans ce métier, il faut monter sur une scène, c'est sûr, et alors, y a une espèce de contradiction... [...] Dès que j'ai commencé à chanter, dès que je rentre, ça va, jusqu'au moment où je sors comme ça, et après alors je m'enfuis, peut-être parce qu'il y a une espèce de honte d'avoir besoin de régner, parce que c'est un faux règne, c'est un faux pouvoir, nous sommes bien d'accord avec ça, il faut le savoir aussi parce que c'est très grave, très dangereux. C'est vrai qu'il y a des moments où on peut, en scène, faire faire et faire dire n'importe quoi, c'est un faux pouvoir d'un instant, c'est comme une grande fête, et un instant, tout le monde s'aime mais c'est pas vrai. Parce que tout le monde ressort avec sa note de gaz à payer... Chanter, c'est mon poison et ma médecine. Ça a été mon moyen de joindre les autres. Ça m'a permis le dialogue [...].

Vous connaissez ça, quand vous arrivez devant les micros. Vous en pouvez plus. Vous avez la tête pleine de soucis, pleine d'ennuis. Non, j'peux pas y aller. Là, j'peux pas. Faut y aller, bon ! Et que c'est quelqu'un d'autre, c'est une autre voix qu'on entend. Vous chantez, c'est vous et c'est pas vous. Vous connaissez ça ? Vous ressortez de scène, vous n'en pouvez plus. Vous avez fini votre émission, vous êtes comme un chiffon. Vous vous demandez comment ça a pu exister. On s'coupe un doigt, on saigne. On rentre en scène, on joue, on saigne plus. On ressort, ça saigne⁴⁵.

Ce texte fragmentaire (nous en avons coupé les questions à brûle-pourpoint du journaliste Jacques Chancel) a toute la spontanéité de l'oralité et on apprécierait si l'on pouvait s'arrêter

⁴⁴BI, p. 294-295.

⁴⁵Entretien avec Jacques Chancel, *Quotidien pluriel*, diffusé le 1er janvier 1987 sur France Inter (BI, p. 297-298)

quelque peu sur sa virtuosité les emphases sentencieuses, les adresses à l'interlocuteur, les discours fictifs pour illustrer l'expérience subjective, les pointes humoristiques (« note de gaz ») et surtout l'enchaînement de propositions final, en style coupé et au présent de vérité générale. Pourtant derrière les propos anodins, délivrés à l'emporte-pièce, Barbara, en jet, assène quelques-unes de ses vérités et de ses contradictions : être soignée par elle mais craindre tout de même cette épreuve performancielle qu'est la scène, oublier sa honte pour l'éprouver quand même, avoir à la fois peur et besoin du public, chanter seule devant lui et transformer cette cérémonie en un dialogue.

L'angoisse, quand elle ne devient pas une entrave, une difficulté, une impossibilité d'avancer, l'angoisse fait partie de nous et peut même devenir constructive⁴⁶.

Le secret est donc de profiter de sa peur comme d'une clenche. Quand la peur fait adopter par tous le mouvement de fuite ou la prostration que Barbara connaît pourtant si bien, l'artiste (et particulièrement l'artiste résilient) doit profiter de la protection des théâtres pour métamorphoser sa peur :

Le silence des théâtres, c'est comme un lac. Rien de mal ne peut arriver dans un théâtre, rien ; on y est protégé de tout.

[...] J'attends, je les attends, je les entends, je les écoute venir, leurs premiers chuchotements, leurs rires étouffés derrière le rideau, la peur qu'ils ne viennent pas et brusquement la peur de les sentir là. Le silence de leur souffle retenu et la seconde où je franchis le seuil d'un univers de lumière avec ma peur plantée dans mon ventre, figée, alors j'avance, j'avance [...] ⁴⁷

Le théâtre-refuge se transforme le soir venu en *locus terribilis* qui contraint la victime à se faire consentante et à affronter sous l'armure du maquillage et des paillettes la lumière de l'exhibition : en franchissant le seuil, quelque chose de magique se passe, de l'ordre du dédoublement de personnalité ou du rêve. Dans *Lily passion* (la chanson), les vers finaux qui croisent les verbes *avancer* et *avoir peur* sont répétés *ad libitum*.

J'entends la foule qui crie mon nom
Lily Passion, Lily Passion
Et j'entre dans la fosse aux lions
C'est ma vie, c'est ma déraison

J'ai peur mais j'avance quand même
Car j'aime / J'aime

Refrain final :
J'ai peur / Mais j'avance quand même
Car j'aime / J'aime,
Mais j'avance / J'avance
Mais j'ai peur / J'ai peur
J'avance quand même
J'avance / Car j'aime
J'ai peur / Mais j'avance
J'avance / Mais j'ai peur

⁴⁶*Libération*, 29 octobre 1996, cité par Alain Wodrascka, *Barbara, une vie romanesque*, Le Cherche-midi, 2013, p. 239, coll. « Documents ».

⁴⁷Monologue parlé qui précède la chanson *Ô mes théâtres* dans le spectacle *Lily Passion*.

Cette formule finale qui associe le sentiment de crainte au mouvement en avant est évidemment un paradoxe que Barbara décline avec une grande intelligence. L'inversion des verbes, puis la suppression de la conjonction de coordination qui interviendra progressivement dans les formules écrites et dédicacées de Barbara, changent totalement la perspective puisqu'on perd le lien logique entre les deux propositions. Cette formule deviendra une sorte de devise pour Barbara à la fin de sa vie et elle l'inscrit sur sa « roulotte », un grand coffre métallique où sont rangés ses habits de scène. Du sens initial « j'avance malgré ma peur », on passe à l'idée que puisque l'on a peur, il faut avancer : « pour ne plus ressentir la panique, autant avancer ». Répété de manière obsédante et pédagogique, ce *modus vivendi* éclaire le fonctionnement psychologique de Barbara : quand la peur fait reculer la plupart d'entre nous, la chanteuse (Lily comme Barbara) s'impose dans un mouvement superbe de progression ; pas de reculade malgré l'effroi ou le trac : il faut mettre le premier pied devant le rideau de scène comme le montre l'affiche du récital *Gauguin* en 1990 à Mogador ou le préambule des *Mémoires interrompus* :

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

Plus jamais descendre vers vous, venir à vous pour enfin nous retrouver⁴⁸.

Le paradoxe de Barbara, c'est donc une danse, un balancement du corps, l'élan et le frein. La gambette n'a même pas peur mais la cheville s'immobilise, la jambe se dandine pourtant le pied reste au sol. Remplacer l'objet de toutes les peurs par le public, c'est lui donner une conformité dans le monde social, c'est faire disparaître d'un point de vue pratique la question de la culpabilité, c'est donner à la fidélité de la chanteuse à son « amant de mille bras » une bienséance, c'est diluer le parfum de scandale que ses déclarations d'amour passe la rampe. Par sa vie d'artiste, Barbara rejoue ses drames mais la scène permet de leur donner un heureux dénouement.

Soit Barbara crypte l'imaginaire de ses textes de chanson pour dire sans dire l'inceste soit au contraire sous sa plume peut-être inconsciente ressurgit l'ombre paternelle dans la relation qu'elle subit ou élabore (ou assume *a posteriori*) avec les hommes et « [s]es hommes », avec le public et la scène (« [s]es théâtres »). Par ailleurs, nous avons montré que les stratégies d'évitement et de contournement du traumatisme sont patentes dans les falsifications de la chanson *Nantes*, les silences ou l'accentuation paradoxale en cours de carrière et avancée de l'âge d'un ethos prostitutionnel de Barbara⁴⁹, devenue vedette de scène. Le rapport aux hommes et à la domination morale puis sexuelle indique (forfanterie, pétition de principe ou expérience vécue ?) le cheminement de la résilience et la possibilité de transférer a) volonté-énergie, b) amour-sensualité et c) confiance-exhibition assumée dans un rapport au public poussé à un niveau d'exigence et d'excellence artistiques indépassable.

⁴⁸Il était un piano noir..., *op. cit.*, p. 9.

⁴⁹Cf *infra* Stéphane Chaudier « Barbara, chanson, prostitution : une sublime équation »