

Préface

Cette intégrale nous convie à une nouvelle rencontre avec Barbara. Face à face troublant et réconfortant, avec ses mots nus, sans voix ni musique. L'histoire de la chanson française compte peu d'auteurs-compositeurs-interprètes dont l'ensemble des textes rejoint si souvent le chef-d'œuvre. C'est le cas ici, presque à chaque page. Cette lecture donne à entrer dans l'intimité de Barbara, à notre propre rythme, en silence.

« Les chansons, c'est toujours la la la », disait-elle. Pourtant... Derrière leur apparente facilité – instantanément, une mélodie se fredonne, un texte nous transperce –, il y a un véritable travail d'orfèvre. Barbara composait ses musiques, les malaxait, les trituroit en tous sens, sur de longues périodes. De même pour ses textes, tant de versions se succédaient avant d'être dévoilées. Celles chantées sur scène se voyaient remodelées au fil des spectacles, nous laissant parfois plusieurs versions différentes. Si *Une petite cantate* s'écrivit en quelques heures, *Nantes* mit trois ans, *Gauguin* dix. Longue et nécessaire gestation pour accoucher de ces précieuses minutes, l'hommage à son ami chanteur est une démonstration toute-puissante de la concision pour dire l'amour sans se répandre. Chez Brel également, une chanson de trois minutes pouvait exprimer « autant qu'une grande symphonie ». Là aussi, ils se sont compris.

Son œuvre raconte sa vie, toute sa vie. L'enfance, la persécution durant la guerre, l'inceste, les rencontres, ses amours, ses passions, la solitude, la maladie, les combats, la mort des êtres chers... Avec cet âpre chemin, tout entier jalonné de mains tendues, elle semble nous dire : « Mes enfants, surtout, faites attention, protégez-vous. »

J'ai tant appris de Barbara. Au creux de mon lit d'adolescent, des nuits entières, je l'écoutais me chuchoter, répondre à mon vertige. Puis ce fut la rencontre à travers la scène, au Théâtre du Châtelet, en 1987. J'apprenais ce qu'il était possible de vivre au contact du public, jusqu'où se donner et comment recevoir. Je découvrais sa présence animale, une fièvre, sa manière de s'approprier la scène. Surtout, je mesurais la nécessité de tout offrir, de mettre nos fêlures à nu pour vivre pleinement le métier d'artiste. Nos failles sont notre chance.

Je la suivis jusqu'à l'ultime tournée. Affaiblie, elle rayonnait plus que jamais. Et à chaque concert, à chaque chanson, j'apprenais un peu plus de ce métier, de notre métier. Barbara fut ainsi pour moi un guide lumineux. Aujourd'hui encore, à la vie comme à la scène, elle me murmure à l'oreille les chemins à explorer.

Alexandre Tharaud

L'univers poétique de Barbara

Lire Barbara

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

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

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

substantifs *persienne*, *semaine*, *chaîne*, le pronom *mienne*. Pourtant, au milieu de cet art consommé, le troisième couplet laisse passer une bizarrerie:

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

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

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

C'est drôle, j'ai gardé le secret (*Au cœur de la nuit*)

C'est drôle, j'avais tout tout tout dans les gambettes (*Hop-là*)

C'est drôle, jamais l'on ne pense (*Rémusat*)

On ne me croira pas, c'est vraiment drôle (*La Déraison*)

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

événements, dénichent les sentiments, saisissent une incongruité :

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

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

Parmi elles, la plus étonnante est cette rénovation complète du vers barbaresque entre une première partie de carrière de 1958 à 1973 où la chanteuse parolière respecte *a priori* une versification régulière, malgré quelques signes avant-coureurs de *Pierre* à *L'Indien*, et une surprenante émancipation vis-à-vis des codes scripturaux au cours des années 1970, dont témoigne justement le long extrait qui précède. Et que cette *Intégrale* chronologique nous permette tout naturellement de mesurer à la fois le mouvement d'une écriture qui se réforme et les constantes d'une rythmique, c'est une évidence.

Écouter Barbara

Il y a donc des mots chers à Barbara : « Je ne suis qu'une murmureuse et j'aime les mots qui ont l'air mieux élevés que d'autres », confie-t-elle en 1986 ;

des formules murmurées qui justifieraient que tant d'adeptes l'écoutent encore et toujours. En 2010, à la suite d'un télécrochet échoué, la toute jeune Camilia Jordana propose, en lancement de son premier album, un titre comme un programme, *Non, non, non (Écouter Barbara)* :

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

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

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

Je n'ai pas la vertu des femmes de marins
(*Dis, quand reviendras-tu?*)
Et partir pour partir / Je choisis l'âge tendre
(*À mourir pour mourir*)

Il ne sera jamais emporté par le temps (*Parce que*)
Je m'arrête ici / Toi, tu vas plus loin (*L'Amour magicien*)

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

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

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

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

C'est trop bête, je vais le dire,
C'est rien, ces deux petits mots-là,
Mais j'ai peur de te voir sourire,
Surtout, ne me regarde pas,

Tiens, au piano, je vais le dire,
Amoureuse du bout des doigts,
Au piano, je pourrais le dire,
Écoute-moi, regarde-moi

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

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

Voir Barbara

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

Plus jamais je ne rentrerai en scène.
 Je ne chanterai jamais plus.
 Plus jamais ces heures passées dans la loge à souligner
 l'œil et à dessiner les lèvres avec toute cette scintillance
 de poudre et de lumière, en s'obligeant avec le pinceau
 à la lenteur, la lenteur de se faire belle pour vous.
 Plus jamais revêtir le strass, le pailleté du velours noir.
 Plus jamais cette attente dans les coulisses, le cœur à
 se rompre.
 Plus jamais le rideau qui s'ouvre, plus jamais le pied
 posé dans la lumière sur la note de cymbale éclatée.
 Plus jamais descendre vers vous, venir à vous pour
 enfin nous retrouver.

(*Il était un piano noir...*)

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

C'est une triple effigie qu'admire le spectateur : il y a Monique Serf, la personne civile qui circule entre le jardin des Batignolles, la rue de Rémusat et Précy-sur-Marne, qui évoque « Jean, Claude et Régine » dans *Mon enfance* ; il y a la cantrice, celle qui met sa voix au service d'un je, intime mais trompeur, celui de *Gare de Lyon*, de *Madame*, de *Vienne*, de *Cet enfant-là*, de *Nantes* surtout ; et il y a Barbara accouchée, advenue, adoubée, dans *Göttingen*, *Ma plus belle histoire d'amour*, *Le Soleil noir*, *Perlimpinpin*, *Femme-piano-lunettes*. Mais la personne, le personnage et la personne devenue vedette se confondent : qui est Lily Passion ? Dans *Fragson*, Barbara se met au piano, sous l'affiche de la Loïe Fuller qui appartient à Monique Serf, mais à qui l'inconnu au bout du fil répond-il quand rien ne prouve la véracité de l'anecdote ? Et laquelle des trois figures rêve d'un aigle noir ? Laquelle regrette son départ ? Laquelle parle au père incestueux dans le triptyque de Jacques Serf (*Nantes*, *Au cœur de la nuit*, *L'Aigle noir*) ? Celle qui écrit :

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

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

La lenteur de la mélancolie accueille soudain ces mots presque transparents : « Voilà, tu la connais l'histoire... » et la chair de poule vient sur ces mots-là, pourquoi ? Le tutoiement peut-être, étonnant dans le hiératisme théâtral d'une dame qui jusque dans l'épanchement affectif avec son public gardera ses distances [...]. Mais on ne peut s'empêcher de penser que cela signifie aussi : [...] en me mettant à nu j'ai éveillé une étrange fraternité, nous sommes ensemble puisque tu suis les méandres de mes arpegges et de mes secrets. La distance va se réinstaller : « Il était revenu un soir... Je veux que tranquille il repose. » *Il, je...* Mais il y a eu ce *tu* porté au-delà du récit par l'harmonie de la tristesse¹.

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

Et que mes grands délires me fassent toujours escorte
 La raison est venue, j'ai demandé qu'elle sorte
 [...]

1. Philippe Delerm, *Ma grand-mère avait les mêmes*, Seuil, coll. « Points-Le Goût des mots », 2008.

Mes secrets sont pour vous, mon piano vous les porte
Mais quand la rumeur passe, je referme ma porte
(*L'Enfant laboureur*)

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

N'en doutons pas: si nous avons tenté de cerner l'univers poétique de Barbara, tel que ses textes et sa carrière sur scène nous le dévoilent, on pourrait imaginer une autre Barbara, pour d'autres juges tout aussi (*im*) partiaux. Une Barbara engagée et humaniste, la Barbara des hommages aux défunts, l'énergumène frondeuse des

amours partagées, la romantique solitaire des amours contrariées. Nous avons privilégié ici le profil le plus spectaculaire, celui que Barbara pose dans *Ma plus belle histoire d'amour* en 1967 et qui s'impose aujourd'hui, sa voix éteinte: la passion de chanter, à la fois abandon et résistance au public amoureux, comme dans une exclusive relation charnelle; passion qui lui fait dans la même seconde bénir et maudire cet amant trop exigeant:

Mon Dieu, que j'avais besoin de vous.
Que le diable vous emporte!

(*Ma plus belle histoire d'amour*)

Joël July,
Université d'Aix-Marseille

L'univers musical de Barbara

La musique a été la première forme d'expression artistique de Barbara. Elle n'a cessé d'être au premier plan dans son œuvre, au point que Barbara peut être considérée, avant tout, comme une musicienne¹. Décrire son univers musical n'est cependant pas chose aisée. L'union si forte du texte poétique et de la musique dans ses chansons rend difficile l'analyse de la musique en tant que telle. Tout semble déjà contenu dans la musicalité du poème. Par ailleurs, la sensibilité qui s'exprime dans chaque titre confie à la musique le rôle d'incarner la chair de l'émotion. Elle ne facilite pas l'approche « froide », fondée sur la description des procédés musicaux. Enfin, la voix inouïe de Barbara, qui a ému tant d'auditeurs, même après son affaiblissement, représente à elle seule un univers musical. Décrire cette voix magique semble revenir à décrire la musique elle-même.

L'art de Barbara ne se résume pourtant pas à sa voix. Il est inséparable de son piano, au point qu'un titre, *Femme piano* (1996), l'a consacré. Il fait appel à un traitement original de nombreuses dimensions musicales qui lui donnent une réalité unique dans la chanson française. Compositrice autodidacte, Barbara possède néanmoins une longue expérience de chanteuse et de pianiste et varie constamment ses procédés d'expression et de dramatisation. Ses conceptions musicales ont également évolué au cours de sa carrière. Avant d'en donner un aperçu, il convient de distinguer les étapes de son parcours artistique.

Un style musical en évolution

Comme on le sait, la chanteuse laisse place à l'auteure-compositrice-interprète en 1962 avec *Dis, quand reviendras-tu?*, même si les premiers titres enregistrés portant sa signature (texte et musique) apparaissent dès 1958, alors qu'elle chante au cabaret parisien L'Écluse.

1. Voir Alain Wodrascka, *Barbara. N'avoir que sa vérité*, éd. Didier Carpentier/France Inter, 2001, p. 147.

La première période (1962-1967), jusqu'à l'album *Ma plus belle histoire d'amour*, est celle de ses grands succès (*Nantes, Göttingen*). En raison de la sobriété de ses arrangements, cette période a été décrite comme celle où « Barbara emploie un style musical classique² », au sens où il faut l'entendre pour la chanson française dite à texte des années 1960. Une deuxième période s'ouvre avec l'album *Le Soleil noir* (1968). Elle donne lieu à des développements musicaux spécifiques et de nouveaux arrangements qui assureront le succès de titres comme *L'Aigle noir* (1970). Cette période s'achève en 1986 par l'album *Lily Passion*, interprété avec le concours de Gérard Depardieu. Elle voit l'altération profonde de la voix de Barbara à partir de *Seule* (1981). Une dernière période s'ouvre dans les années 1990. Elle comprend essentiellement l'album *Barbara* (1996), publié un an avant sa mort, et les quelques titres qui l'ont précédé.

Cette division en trois périodes peut laisser penser qu'il n'y a pas de point commun entre les albums. Or si les arrangements, les collaborations et la référence à des styles musicaux différents, on peut trouver des constantes musicales chez Barbara, malgré la diversité de ses productions. L'écriture de ses albums est pourtant marquée, il faut le souligner, tant par ses recherches musicales que par l'évolution des techniques d'enregistrement. Barbara commence sa carrière à l'ère du 78 tours et de l'enregistrement monophonique; elle obtient ses premiers grands succès avec les vinyles (33 et 45 tours); elle la termine à l'époque du CD triomphant, tandis que se développe peu à peu l'Internet. L'enregistrement et la conception du son évoluent de manière magistrale entre ces périodes. Ils conditionnent certaines dimensions musicales, les arrangements et l'expression de la voix en particulier. D'autres, comme la mélodie, semblent au contraire connaître moins d'évolution et pouvoir déterminer un « style » Barbara.

2. Alain Wodrascka, *Barbara. Parfums de femme en noir*, éd. Didier Carpentier, 2007, p. 229.

Un lyrisme intime

Le lyrisme profond de Barbara s'exprime d'abord, en effet, par la mélodie. Celle-ci est fondée sur des thèmes courts et reconnaissables, deux ou quatre mesures, articulés sur des tempos assez modérés. L'écart entre la note la plus grave et la note la plus aiguë n'y est pas très grand, en général. Barbara semble concevoir ses thèmes en fonction des mouvements de sa main sur le clavier. Dans *Une petite cantate et Fragson*, les paroles et les mélodies l'expriment d'ailleurs clairement. Elle utilise souvent des phrases mélodiques clés qui sont répétées et donnent lieu, par paliers, à des progressions par notes conjointes ou des arpèges vers les registres médium (*Nantes*), aigu (*L'Aigle noir*) ou grave (*Göttingen*). Cette progression par paliers se retrouve totalement dans la comptine *Au bois de Saint-Amand*. L'utilisation de la répétition et de la variation caractérise sa conception de la mélodie. On la retrouve d'ailleurs dans certaines chansons du dernier album (*Femme piano, Fatigue*).

La variation de la mélodie est naturellement conditionnée par la signification poétique. Elle peut être marquée par des contrastes ou des ruptures. Dans *Dis, quand reviendras-tu?*, la monotonie de la progression mélodique par notes conjointes dans les couplets, qui exprime l'ennui, débouche sur une mélodie étendue dans le refrain, qui incarne le désir de retrouver l'être aimé. La mélodie peut aussi être chromatique et traduire une dimension tragique en contraste avec des passages lyriques (*L'Amoureuse*). Barbara opte également pour des mélodies très développées qui progressent vers un point culminant avant de revenir quasiment à leur point de départ, des mélodies où se révèle son art du phrasé comme dans *Ma plus belle histoire d'amour*, *Une petite cantate* et *Les Insomnies*.

Ce qui la singularise cependant, dans la chanson française, c'est l'expression d'un lyrisme intime dont *Pierre* (1964) est le plus beau symbole. Une mélodie fredonnée doucement, sans paroles, alterne avec des fragments en récitatif ou des passages à peine plus lyriques, sur des balancements rythmique et harmonique réguliers qui donnent corps au calme de la nuit. L'impact du lyrisme de Barbara provient de

cette dimension rythmique qui dynamise la mélodie. Celle-ci se retrouve aussi dans le rythme de danse de nombreuses chansons : la valse (*Nantes, Septembre (quel joli temps), Mes hommes, Gare de Lyon, Göttingen*) ou plus rarement la marche (le refrain de *Marienbad*).

Le rythme peut être également marqué à contretemps (*J'ai troqué, Si la photo est bonne*). Il provient aussi des ruptures à l'intérieur de titres tels que *Perlimpimpin* (couplet à quatre temps, refrain à trois temps), *Le Soleil noir* ou *L'Aigle noir*, où le développement symphonique laisse brusquement place au retour de la voix et du piano. Les chansons de Barbara reposent d'ailleurs sur des structures variées (couplet/refrain, répétition de couplets). Cette variété se retrouve aussi dans le choix des rythmes et des styles musicaux qui s'élargit tout au long de sa carrière, comme le montrent par exemple *L'Enfant laboureur* (arrangé par William Sheller, où l'on retrouve le rock), *La Colère* (musique brésilienne) et, dans le dernier album, un titre influencé par la soul, *Le jour se lève encore*.

L'art de Barbara, enfin, consiste à donner au rythme une réalité sensible grâce aux fluctuations de sa voix qui prolonge une syllabe, accentue un silence ou crée des inflexions inattendues (*Précis jardin*). Le rythme de la voix met ainsi en œuvre le lyrisme intime. Cette dimension personnelle se retrouve aussi dans la conception de l'harmonie et le choix des tonalités qui constituent la charpente musicale d'une chanson.

Des harmonies douloureuses

L'harmonie des chansons de Barbara, de prime abord, est peu originale. Elle est conditionnée par les enchaînements d'accords en usage dans la chanson française, notamment le fameux « anatole » (succession d'accords des V^e et I^{er} degrés, par exemple *la-ré, sol-do, fa-si b*). Les tonalités restent apparemment simples. Nantes est pourtant conçue de manière originale : l'introduction est en *la b* majeur (4 bémols) et passe très vite en une tonalité éloignée (*fa #* mineur, 3 #), apte à révéler le drame. *Ma plus belle histoire d'amour* commence aussi en *la b* majeur, mais module par mouvement chromatique dans une autre tonalité éloignée, *la* majeur (3 #), tout comme *Drouot* (*fa* mineur / *fa #* mineur).

Ce type de progression chromatique est souvent imperceptible. Il donne un ton dramatique à une comptine en apparence très simple, *Au bois de Saint-Amand*, où chaque répétition du thème débouche sur une nouvelle tonalité *do* majeur, *ré b* majeur (5 *b*), *ré* majeur (2 #), *mi b* majeur (3 *b*), *mi* majeur (4 #), ce qui est tout à fait singulier dans la chanson à l'époque (1964). On la retrouve également dans *Une petite cantate*, où alternent *do* majeur et *ré b* majeur. Barbara ne fait pas souvent usage de l'opposition traditionnelle en musique entre le mode majeur, associé à l'expression de la force et de la gaieté, et le mode mineur, associé à la tristesse. *Pierre*, chanson d'un amour apparemment serein, reste en *la* mineur, tout comme *Göttingen*. *Une petite cantate* et *Rémusat* conjurent la mort en majeur.

Barbara compose peu à peu, également, des harmonies originales. Elles sont évidentes dans *L'Amoureuse*, qui commence par une partie chromatique et dissonante, mais sont le plus souvent discrètes. En 1972, *Vienne* débute ainsi par un enchaînement d'accords sur une descente chromatique. Il n'aboutit qu'à la fin du premier quatrain sur un repère clair, le V^e degré de la tonalité, la dominante (ici *mi b*). Ces accords complexes contribuent à exprimer la mélancolie liée à l'absence de l'être aimé, puis l'espoir de son retour. Le refrain de *Marienbad* (en *sol b* majeur, 6 bémols !) expose également des enchaînements d'accords surprenants qui trouvent leur équilibre sur la dominante, à la fin du quatrain. Ces harmonies révèlent la fragilité des souvenirs de la narratrice, alors qu'elle semble sûre d'avoir rencontré à Marienbad l'homme qu'elle a aimé. Les tonalités et les accords jouent un rôle clé dans l'expression du lyrisme.

Le rôle des arrangements

Le passage de Barbara du cabaret à la scène, dans les années 1960, entraîne la collaboration d'autres musiciens et va permettre de nouveaux arrangements. Le piano se conjugue alors à d'autres timbres instrumentaux. Cette nouvelle palette sonore s'ouvre en outre à des styles différents, tels que le jazz, le rock, la chanson berlinoise des années 1920 ou la musique romantique. Elle joue souvent un rôle dramatique. On peut l'observer dans *L'Amoureuse*, chanson fondée sur l'opposition entre les

passages chromatiques en récitatif accompagnés au piano (sur une trame d'orgue) et ceux de l'ensemble instrumental (accordéon, saxophone, contrebasse, piano), qui rythment peu à peu la marche vers la mort.

Dans *L'Aigle noir*, l'entrée progressive des instruments issus du rock et de l'orchestre, puis d'un chœur, donne une dimension métaphysique à l'apparition de l'oiseau. Dans *Le jour se lève encore*, l'ensemble instrumental (orgue Hammond, piano, basse, batterie percussions) et le chœur engendrent un hymne à la vie dans le style de la musique soul. Le développement des moyens musicaux s'accorde avec le besoin de Barbara de développer une dimension théâtrale. Elle lui permet de jouer davantage sur le timbre et le son pour toucher son public. Le choix de nouveaux moyens sonores reste cependant soumis au sens poétique de chaque titre. Il n'exclut pas la présence de souvenirs intimes, parfois mis en musique par d'autres, comme *Il me revient* (1996), chanson qui évoque son enfance sous l'Occupation.

Barbara n'était pas seulement une grande interprète. C'était aussi une grande compositrice. Son art, comme celui de Schubert, consiste à rendre simple, accessible et naturelle une musique très élaborée, que caractérisent son lyrisme et son énergie intérieure. Elle impose à elle seule l'écoute attentive de ses chansons.

Jean-Marie Jacono,
Université d'Aix-Marseille

Dans les notices, on renvoie entre crochets aux autres chansons de Barbara par leur numéro dans la nomenclature en début d'ouvrage.

La présentation des chansons propose parfois des regroupements de vers (séparés par une barre oblique) pour mieux faire sentir la construction prosodique et le rythme mélodique.

LES CHANSONS

1 J'AI TROQUÉ

(Barbara/Barbara-Henri Rawson)

J'ai troqué est le premier texte de Barbara enregistré en studio (janvier 1958), repris dans sa version définitive dans le deuxième 30 cm Philips (1965). C'est avec ce titre que Barbara fera son premier passage à la télévision dans l'émission « Au cabaret ce soir », en janvier 1959. La chanson est, par la voix comme par sa structure, d'inspiration réaliste. La thématique du dévergondage et la référence explicite à une forme de prostitution sont une source d'inspiration féconde chez Barbara, aussi bien dans ses reprises (*La Complainte des filles de joie* de Georges Brassens que Barbara interprète encore à l'Olympia en 1969) que dans ses propres créations sur l'ensemble de sa carrière (*J'ai tué l'amour* [2], *Hop-là* [69], tout l'album *Madame* [60-66], *Lucy* [149]). La saveur du texte tient aussi à la satire bourgeoise qui rappelle *Les Amis de monsieur* d'Harry Fragson (1869-1914), que Barbara admire et chante au cabaret L'Écluse à la même époque, et dont une chanson de 1975 porte le nom [102]. Dans la seconde version de cette chanson, enregistrée par Philips en 1965, le vers 36 « Truqué mon masque de cire » a été remplacé par : « Elle m'a changé, on peut le dire ».

J'ai troqué mes chaussettes blanches
Contre des bas noirs
Et mon sarrau du dimanche
Contre de la moire
Mon doux regard d'infante
Et mes allures guindées
Pour des regards d'amante
Pour des airs encanaillés.

Les matinées enfantines
Où l'on bousculait Chopin
Les réunions de cousines
Autour d'un fuseau de lin
Les petites bonnes à tout faire
Que mon père affectionnait
Et les amants de ma mère
Qui s'installaient pour l'année
J'en ai eu assez.

J'ai troqué mes chaussettes blanches
Contre des bas noirs
Et mon sarrau du dimanche
Contre de la moire

Et ce besoin de tendresse
Que je trimballais
L'ai changé pour des caresses
L'ai changé pour des baisers.

J'ai quitté le vieux domaine
Où mes rêves agonisaient,
Mon titre de châtelaine
Sans soupirs et sans regrets
La rue qui est une grande famille
N'a pas hésité,
Elle a fait de moi sa fille
Elle m'a adoptée.
Elle a transformé en rires
Mes airs tristes d'autrefois
Truqué mon masque de cire
Me voilà fille de joie.

© Éditions Métropolitaines/Pathé Marconi,
1958