

La femme qui chante : *Barbara chante Barbara*, le devenir féminin dans la chanson française

By

Jamie Quibell

Bachelor of Arts, University of Victoria, 2021

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of French and Francophone Studies

© Jamie Quibell, 2024

University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy or other means, without the permission of the author

Comité de supervision

La femme qui chante : *Barbara chante Barbara*, le devenir féminin dans la chanson française

by

Jamie Quibell

Bachelor of Arts, University of Victoria, 2021

Supervisory Committee

Dr. Sara Harvey, Department of French and Francophone Studies

Supervisor

Dr. Pierre-Luc Landry, Department of French and Francophone Studies

Departmental Member

Résumé

Cette thèse examine l'éthos de l'auteure-compositrice-interprète (ACI) française Barbara, nom de scène de Monique Serf, à travers l'analyse du discours de son premier album ACI, *Barbara chante Barbara* (1964). Elle est l'une des premières femmes du genre *chanson française* à interpréter ses propres chansons écrites et composées par elle et le portrait que Barbara construit dans ses chansons autobiographiques combat des archétypes féminins et révèle l'image de la femme contemporaine. La présentation de soi élaborée dans ses chansons éclaire la situation des femmes dans la sphère sociale, professionnelle et politique et sert en tant que modèle féminin dans l'industrie de la musique et au-delà dans la vie privée. Être en révolution, Barbara se réinvente dans chaque relation et dans chaque prise de parole ; son éthos permettra de mieux comprendre la situation des femmes dans la chanson, et plus encore, au sein de la société.

This thesis examines the ethos of French singer-songwriter, Barbara, the stage name of Monique Serf, through the discourse analysis of her first album as singer-songwriter, *Barbara chante Barbara* (1964). She is one of the first women from the *chanson française* genre to sing her own songs and the portrait that Barbara constructs in her autobiographical lyrics fight female archetypes and reveal the image of a modern woman. The self presentation elaborated on in her songs shed light on the situation of women in social, professional and political spheres and serves as a model for women in the music industry as well as in their private life. A woman in revolution, Barbara reinvents herself in each relationship and with every breath ; her ethos will allow us to better understand the situation of women in song, and consequently, within society.

Table des matières

Comité de supervision.....	ii
Résumé.....	iii
Table des matières.....	iv
Liste des figures.....	v
Remerciements.....	vi
Introduction.....	1
 Partie 1	
Chapitre 1. Développement de la chanson française.....	9
Chapitre 2. La femme dans la chanson française.....	17
Chapitre 3. La biographie de Barbara.....	26
Chapitre 4. Barbara chante Barbara.....	35
 Partie 2	
Chapitre 5. Les cycles.....	41
Chapitre 6. Les ruptures.....	48
Chapitre 7. Les relations.....	56
Chapitre 8. Barbara après Barbara.....	65
Conclusion.....	73
Bibliographie.....	79
Appendices.....	84

Liste des figures

Figure 1 : La pochette de l'album <i>Barbara chante Barbara</i> (Barbara, 1964).....	38
Figure 2 : L'éthos en mouvement.....	42

Remerciements

J'aimerais remercier Sara Harvey, ma superviseuse; c'est grâce à nos discussions que j'ai pu connaître l'œuvre de Barbara et donc le sujet de cette thèse. Merci pour votre aide, soutien, connaissances et rires tout au long du processus. Je voudrais également remercier Pierre-Luc Landry, mon deuxième lecteur ; vos conseils et encouragement ont été indispensables lors de l'écriture de cette thèse.

« La chanson est dans le quotidien de chacun ; c'est sa fonction, sa force. Sociale, satirique, révolutionnaire, anarchiste, gaie, nostalgique ... Elle ramène chacun de nous à son histoire (...) »

- Barbara, *Il était un piano noir... Mémoires interrompus*

L'introduction

Les années 60 sont considérées comme une époque située entre deux vagues féministes : si le droit de vote des femmes est officialisé en 1944, la Deuxième Guerre Mondiale met un frein à la valorisation de la condition féminine (*Conquêtes et interrogations du féminisme français*, 2022). Ces mêmes années constituent par ailleurs un moment d'émancipation remarquable pour la musique en France, et la chanson française devient alors un genre de musique célébré pour ses tendances critiques, politiques, subversives et accessibles. Or, la chanson qui atteint alors une sorte d'âge d'or est associé à un trio d'hommes : Jacques Brel, Léo Ferré et George Brassens, connus pour une approche lyrique propre à leurs œuvres (Briggs, 2015). Brel par exemple est connu pour la passion qu'il porte sur scène, Ferré pour sa parole anarchiste, tandis que Brassens est lié à la figure du poète (Briggs, 2015). Leur influence est telle que le genre musical de la chanson française est confondue avec ces artistes masculins canonisés. Se pose évidemment la question : et les femmes ? La chanson accueille plusieurs femmes, mais d'emblée leur appartenance n'est pas claire. Dans un article de Brian Thompson, *La femme dans la chanson française*, ce dernier explique la situation pour les femmes dans l'industrie de la musique : « Dans le show-business et la musique en général, les femmes ont du mal à se faire prendre au sérieux : “sois belle et tais-toi” » (Thompson, 2002).

Pour les femmes, leur rôle dans le métier et la chanson est celle d'interprète, chantant des chansons écrites par des hommes. L'arrivée de femmes qui sortent de ce cadre participe pourtant à la mutation du genre de la chanson et il semble essentiel d'ajouter des perspectives et des voix féminines pour comprendre ce moment historique de transformation du genre, mais aussi de l'image de la femme artiste professionnelle. La figure qui s'impose pour ce faire est celle de Barbara qui, de son album pionnier, *Barbara chante Barbara* (Barbara, 1964), présente une femme

qui commence sa carrière en tant qu'interprète, et qui trouve sa place peu à peu dans l'industrie, bouleversant le genre et le métamorphosant avec d'autres femmes choisissant cette même voie. Barbara, nom de scène de Monique Serf, et son album éponyme de 1964 est le cœur de cette thèse. L'album, *Barbara chante Barbara* est précédé de quelques albums notables : *Barbara chante Brel* et *Barbara chante Brassens* (Barbara, 1961 ; Barbara, 1960). Les titres des trois albums révèlent que *Barbara chante Barbara* est celui où elle chante sa propre musique écrite, composée et interprétée par elle¹. Le disque est autobiographique, les chansons suivant des pensées et des moments notables de la vie de la chanteuse. Barbara est en effet l'une des premières auteures-compositrices-interprètes (ACI) et elle est la première femme ACI qui s'accompagne avec un piano (Barbara, 1998). À travers une analyse des chansons de *Barbara chante Barbara*, cette étude explore l'éthos de Barbara, c'est-à-dire, l'image qu'elle projette d'elle-même, et par conséquent, l'image qu'elle projette au public de la femme.

Comment se construit l'éthos de Barbara, comment elle se présente dans ses chansons, dans les médias et pourquoi est le point de départ de ce travail. L'éthos est décrit par les spécialistes Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau dans le *Dictionnaire d'analyse du discours* ainsi : « [il] désigne l'image de soi que le locuteur construit dans son discours pour exercer une influence sur son allocutaire » (Charaudeau & Maingueneau, 2002). Dans un album autobiographique, les chansons sont des messages et des expériences partagées à travers la musique et il faut les analyser pour découvrir l'héritage qu'elle laisse en tant que femme ACI. Barbara aborde des situations sociales, culturelles, même politiques, thèmes qui marquent souvent la chanson française, mais ici c'est du point de vue d'une femme ; une femme qui a vécu la Seconde Guerre Mondiale, qui a vécu la perte, la maltraitance et la discrimination, une femme qui a vécu l'amour et une femme qui

¹ Quelques chansons de l'album sont co-composées ou co-écrites par elle.

évolue au sein d'une société en mutation. Barbara commence sa carrière en chantant dans les bars et les boîtes de nuit, interprétant des chansons d'hommes, et où elle se rend compte qu'elle veut chanter des thèmes qu'elle interprète mais dans une perspective féminine inexistante selon elle² (Barbara - Madame TV (1965)).

L'éthos de Barbara, étudié à travers ses chansons me permettra de mieux comprendre son influence dans la sphère sociale, culturelle et professionnelle. Pour ce faire, l'analyse portera sur les rapports complexes entre thématiques abordées, identité féminine et persona au sein des récits que constitue les poèmes de ces chansons, car il importe de comprendre comment la chanson française s'intègre dans la culture française de cette période pour appréhender la construction de l'image de soi que Barbara révèle à travers sa musique³.

Il faut préciser quelques éléments autour du principe d'éthos qui servira de filtre principal à ma lecture. La notion d'origine grecque est proposée d'abord par Aristote et fait référence à l'art oratoire de persuasion. Cet art oratoire comprend deux éléments clés : « (...) la construction d'une image dans le discours même et la force accordée à cette construction discursive » (Amossy, 2010). Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, spécialistes de cette notion dans la perspective de l'analyse de discours, déterminent que le terme d'éthos ne se limite pas à l'éloquence et à l'adhésion immédiate d'un sujet ; la notion s'étend à tous les types de textes et tous les genres de

² Ce propos est étayé dans la biographie *Barbara* rédigée par Marie Chaix, l'assistante personnelle de Barbara pendant de nombreuses années (Chaix, 2013)

³ Sébastien Bost, de l'Université de Tours, est spécialiste de Barbara et a publié de nombreux textes sur la vedette comme *Barbara : chanter à voix perdue* en 2021 et a participé au colloque international « Genres et formes poétiques de la colère, de l'Antiquité au XXI^e siècle », qui s'est tenu en ligne les 18 et 19 novembre 2020, où il a présenté une communication intitulée « Barbara "entre passion et rage" » (Bost, 2020 ; *Genres et formes poétiques de la colère, de l'Antiquité au XXI^e siècle* | Canal U, 2020). Joël July de l'université de Provence est aussi spécialiste de Barbara et son œuvre ; il a publié une thèse en 2002 à l'Université de Provence, nommé *Style et versification dans les chansons de Barbara* (Joël July | CIELAM, s. d.). En plus de sa thèse consacrée à la chanteuse, il a écrit d'autres textes très pertinents pour mon enquête, dont *Esthétique de la chanson française contemporaine* en 2007 et *les mots de Barbara* en 2004 (Joël July, 2022). Ces analyses contemporaines abordent l'éthos de Barbara et dévoilent des aspects pertinents sur son œuvre.

discours (Amossy, 2010). L'éthos ancien se réalise à travers un système de persuasion précis qu'est la rhétorique, un art de parler dans le but de persuader, or selon Maingueneau, chaque discours est attaché à un être et un lieu, qu'il nomme « la scène d'énonciation » et peut-être analysé dans cette perspective (Amossy, 2010).

Les textes écrits conservent le ton et le corps des énonciateurs, même si le discours est sur papier ou à la radio. Maingueneau soutient que : « (...) le locuteur construit une image de soi dans chaque prise de parole, qu'elle relève ou non d'un art de persuader » (Amossy, 2010). Ainsi, l'éthos, depuis sa définition initiale, a évolué d'une présentation de soi orale qui permet d'influencer un destinataire à une image de soi, créée et élaborée dans « chaque prise de parole », écrit ou oral (Amossy, 2010). Amossy explique :

En bref, il n'est pas nécessaire de se lancer dans une entreprise de persuasion où il faut paraître crédible pour construire un ethos : celui-ci est indissociable de l'utilisation du langage par un sujet parlant. Il en résulte, non seulement que l'éthos traverse le discours de part en part et apparaît dans les situations de communication les plus diverses, mais aussi qu'il n'est pas nécessairement conscient et programmé (Amossy, 2010).

Ainsi, Barbara n'a pas forcément créé une image de soi avec le but de tromper son public ou de le persuader dans une direction ou dans l'autre, mais ses chansons créent une image qu'elle ne contrôle peut-être pas entièrement - image que l'on va explorer.

Quant à la scène d'énonciation, elle permet d'analyser le contexte d'un discours. Amossy après Maingueneau affirme que « Cette scène se subdivise, (...) en une 'scène englobante' et une 'scène générique' » (Amossy, 2010). Ainsi, pour explorer l'éthos de Barbara, il faut non seulement analyser ces chansons/paroles à l'écrit, il faut aussi s'intéresser à la fois à son environnement social (scène englobante) et aux scènes d'énonciation qu'elles imaginent dans ces chansons (scène

générique). La scène englobante est illustrée par Maingueneau par des exemples spécifiques : « Pour illustrer la première catégorie, on peut citer le discours politique, religieux, ou encore philosophique, littéraire ou publicitaire. Il est clair que ces cadres imposent des modes spécifiques de présentation de soi » (Amossy, 2010). En outre, le spécialiste décrit la scène générique ainsi : « Tributaire de cette scène englobante de type général, la ‘scène générique’ est liée au contrat attaché au genre comme institution discursive. On peut penser au sermon dans le registre du religieux, à l’éditorial dans l’espace du journal, au discours de campagne dans le champ politique » (Amossy, 2010).

Par conséquent, on peut imaginer que la scène englobante de Barbara varie ; c’est le contexte social et politique, artistique et littéraire, mais aussi autobiographique. Dans le *Dictionnaire d’analyse du discours*, la scène englobante « (...) assigne un statut pragmatique au type de discours dont relève un texte (...) » et il faut déterminer « (...) quelle scène englobante il faut se placer pour l’interpréter, à quel titre (...) il interpelle son lecteur » (Charaudeau & Maingueneau, 2002). À cette fin, il faut prendre en compte comment la scène englobante évolue, car cela indique que le public, mais aussi la relation entre Barbara et le monde évolue.

La scène générique est prioritairement la chanson qui est une déclinaison de la poésie et la manière dont Barbara fait circuler son discours, alors que la scène d’énonciation est ancrée dans un temps et un lieu et modifie l’image mentale créée par le discours et façonne l’éthos de l’orateur : « En d’autres termes, l’image de soi est conditionnée par des cadres sociaux et institutionnels préexistants dans la logique desquels elle s’inscrit. Ils lui imposent une distribution préalable des rôles et déterminent ses possibles » (Amossy, 2010). On peut proposer l’idée que Barbara devait satisfaire voire dépasser les schémas associés aux ACI masculins. Son succès en tant que femme dans le genre chanson française, l’a en effet obligé à obéir à certaines caractéristiques sociales,

associées à des ACI masculins comme Brel et Ferré. La chanteuse, qui a étudié la scène et les musiciens une grande partie de sa vie connaissait bien ce milieu, ses codes sociaux et comportementaux, au moment où elle rencontre le succès avec son album *Barbara chante Barbara*, scène qui sera élaborée dans le chapitre trois- le survol de sa vie.

La scénographie est une autre notion clé dans l'analyse du discours ; Maingueneau précise que : « La scénographie a pour effet de faire passer scène englobante et scène générique au second plan (...) » (Charaudeau & Maingueneau, 2002). Les scénographies sont des scènes que Barbara crée et invente dans ses chansons et qui donne une autre image d'elle-même (amoureuse, amante, libre, sensible), alors que la scène englobante serait chanteuse, auteure-compositrice-interprète, poète, ou même féministe en fonction des destinataires. Amossy cite les mots de Maingueneau : « Quant au libre choix du locuteur, il se traduit (et semble se réduire) pour Maingueneau à l'adoption d'une 'scénographie'. Il entend par là un scénario que le locuteur sélectionne à l'intérieur du cadre fourni par le genre, et qui lui permet de moduler son image » (Amossy, 2010). La scénographie permet de dépasser le cadre de sa réalité objective, de faire entrer le fantasme, la réécriture du réel par la chanson ; Barbara est très secrète sur sa vie, mais les scénarios dans ses chansons permettent de créer un monde (même des mondes), de moduler son image, de faire une présentation de la femme qui est la sienne.

Par ailleurs, selon les analystes du discours :

(...) les rôles qu'endosse délibérément le locuteur dans le scénario de son choix font partie d'un arsenal préexistant. Ils répondent à des modèles culturels prégnants (le pater familias, l'homme du peuple qui dit la vérité nue) et se réfèrent aux représentations collectives du groupe. C'est dire que l'image de soi est doublement déterminée, à la fois par les règles de l'institution discursive et par un imaginaire social (Amossy, 2010).

Cela veut dire que Barbara construit son éthos à partir d'un imaginaire qui la prédétermine, comme celui d'ACI. Elle se construit aussi en tant que femme, à partir de l'image de la femme dans les années 1960. Les chapitres suivants détermineront, via ses paroles, quelle est l'image projetée de et par Barbara. La société accepte-t-elle une femme juive pauvre et célibataire qui a secoué l'industrie de la musique, ou la société accepte-t-elle une femme révolutionnaire qui masque la vérité avec des allégories ludiques, laissant place à une variété d'interprétations ?

Le ton et la corporalité d'un texte, que Maingueneau et Amossy ont décrit ainsi est un facteur important pour notre analyse :

(...) lorsque l'écrit l'emporte sur l'oral, les caractéristiques psychologiques et physiques ne sont pas données immédiatement et doivent de ce fait être reconstruites par le lecteur. C'est à travers le niveau de langue, le choix des mots, l'usage des expressions toutes faites, le rythme, l'humour, etc., que le lecteur va imaginer la voix et le corps de celui qui lui parle sans qu'il puisse l'entendre ou le voir concrètement (Amossy, 2010).

C'est suivant cette perspective que j'analyserai le contenu des paroles et que j'identifierai des stéréotypes, mais aussi des dispositifs littéraires et des registres lexicaux, susceptibles d'éclairer quel est le ton et le corps qui se dessinent dans les textes de la musicienne.

Les thèmes principaux que j'ai identifiés dans l'album de 1964 sont les cycles, la rupture et les relations. La musique de Barbara est fortement autobiographique et ces chansons reflètent des moments et des réflexions saillants de sa vie qui passe par la mise en scène de son intériorité et par la négociation avec son passé. Barbara a fait face à la Deuxième Guerre Mondiale, jeune fille juive en clandestine, et sa vie est marquée par une enfance complexe qui s'accompagne néanmoins d'une joie de l'existence qui semble se refléter dans ses chansons. Son enfance est aussi liée à la maltraitance, à l'inceste paternel et la discrimination. Malgré une enfance marquée par la

violence, la fuite et la méfiance, elle poursuit ses passions, trouvant de la beauté, de l'amour, et un sentiment d'appartenance au monde. Par l'analyse détaillée de son album *Barbara chante Barbara* et la mise en contexte de ses chansons, on déterminera non seulement son éthos, mais aussi l'importance de son autoreprésentation dans la sphère publique. La sincérité et l'intimité étant des outils communs parmi les ACI, et la construction de sa personne, de Barbara, est un puissant moteur pour un public qui évolue au sein d'une société patriarcale.

Le contexte étant essentiel dans le cadre de l'éthos de Barbara, il est nécessaire à l'exploration de la chanson française et à la manière dont ce genre de musique populaire s'est intégré dans la culture française. Barbara étant une voix féminine importante, il faut explorer en détail où se situent les femmes dans la musique, mais aussi dans la société. Un survol de la vie de la chanteuse est aussi indispensable, donc un aperçu bref des moments clés de sa vie par rapport aux thèmes à explorer est un préalable à l'exploration de l'album. Le but de cette thèse est de répondre à un triple questionnement : comment se construit l'éthos de Barbara dans son premier album ACI, que signifie cet éthos en son contexte et dans la perspective de l'identité biographique de l'auteure Barbara et comment cet éthos affecte-t-il les autres artistes qui lui succèdent, mais aussi les auditeur·e·s d'hier à aujourd'hui ? Dans son autobiographie, Barbara écrit :

J'ai aimé la rencontre avec les hommes de ma vie, la dualité, la complicité, le rire, la quiétude, la séduction, 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 (Barbara, 1998).

L'album *Barbara chante Barbara* contient des réponses à mes questions, et comme elle le dit dans son autobiographie, elle partage sa route avec d'autres, c'est cette route que j'aimerais suivre pour en dévoiler le sens en déterminant l'éthos de la chanteuse.

Partie 1

Chapitre 1 – développement de la chanson française

Jusque dans les années 1940 en France, la musique populaire était considérée comme un divertissement pour les classes sociales inférieures, tandis que la musique classique, qui exigeait une formation formelle, était réservée à la haute société. Dans ce contexte, la chanson française avait du mal à trouver sa place. Les chanteurs et chanteuses interprétaient des chansons d'autrefois, faisant de l'art lyrique un passe-temps nostalgique et culturel, en rupture avec la musique écoutée par les gens de condition plus aisée; cette musique des classes sociales inférieures était omise de la scène littéraire, étant considérée comme un « (...) art mineur fait pour les mineurs » (Garapon, 1999). Durant et après l'Occupation, une transformation s'opère sur la scène artistique, académique et musicale; la poésie, art littéraire de prestige et estimé, se voit de plus en plus mise en chanson. Au point qu'il y a une métamorphose poétique permettant une diffusion renouvelée et élargie : les poèmes entrent dans la vie de tout le monde et ne sont plus réservés aux classes supérieures et aux intellectuel.le.s. Barbara est enfant lorsque cette transformation se produit; l'industrie change sous ses yeux et va influencer son style à l'âge adulte.

L'un des personnages clés qui ont contribué grandement à cette métamorphose est Jacques Prévert. Pleinement intégré aux nombreuses scènes intellectuelles à Paris, notamment au mouvement surréaliste et au Groupe Octobre qui est « Né de la rencontre du mouvement surréaliste et du mouvement ouvrier (...) », Prévert écrit de nombreux poèmes sur les injustices de la vie (Vourch et al., 2020). Issu d'une famille de la classe ouvrière qui avait un penchant pour les arts, Prévert se sert de son expérience, il observe la vie et son appartenance à la classe populaire et en commente dans son œuvre. Pendant l'Occupation, le compositeur Joseph Kosma met en musique ses poèmes tandis que Prévert travaille sous un faux nom et que ces chansons gagnent en popularité

(Vourch et al., 2020). Après la Libération, sa poésie ne cesse de connaître le succès. Ses poèmes sont « Une poésie vécue au quotidien, sans contraintes, aucunes, dans les rencontres et les ruptures, la camaraderie et l'amour, l'esprit d'insurrection et de révolte » (Vourch et al., 2020).

Les thèmes de sa poésie sont liés à une population qui a été secouée par la guerre et le langage qu'il utilise dans ses textes reste accessible à tous : il « (...) utilise des mots de tous les jours, des expressions populaires, des néologismes, il varie les tons, de la révolte contestataire, il passe à l'humour, à l'ironie, à la tendresse, à l'émerveillement devant la nature et l'enfance » (Vourch et al., 2020). Ce nouveau style de poésie bouleverse l'industrie musicale : la musique populaire n'étant alors plus un art mineur, elle est aussi désormais une forme d'art politique et intellectuel. Par ailleurs, la musique populaire devient littéraire, écrite par des intellectuels dont on parle aux côtés d'André Breton (Delange, 1993). Il en résulte que plusieurs poètes commencent à écrire aussi des chansons. Les auteurs-compositeurs-interprètes se trouvent dans les mêmes salles de discussion que les intellectuel.le.s de la Rive gauche et cela se reflète dans la musique populaire de la chanson française des 1960⁴.

Par conséquent, les deux tendances de la musique d'après-guerre qui se dessinent sont l'engagement et la résistance, comme dans les paroles de Prévert, et l'expression de l'émotion, comme on le note dans la musique de Piaf, avec « (...) l'écho immédiat que trouvent les épisodes tragiques de sa vie dans ses textes » (Garapon, 1999). Les années suivant la guerre et l'évolution de la chanson littéraire témoignent d'une autre transformation : la vague croissante d'ACI. Jonathyne Briggs, dans son livre *Sounds French : Globalization, Cultural Communities, and Pop Music in France, 1958-1980*, écrit que « The link between the singer and song was a key aspect of the defining aspect of modern *chanson*, and Piaf was an important transitional figure as *chanson*

⁴ À ne pas confondre avec la musique populaire yé-yé de la même époque : « (...) un style de musique, de chansons adaptées des succès américains, en vogue parmi les jeunes dans les années 1960 » (Larousse, s. d.).

became something new at the end of the 1950s » (Briggs, 2015). La majeure partie de l'enfance de Barbara a été passée à fuir la guerre, à se cacher, à vivre dans la pauvreté, et ses chansons cathartiques reflètent cette douleur, souffrance, mais sa résistance également ; ses positions politiques et sociales sont nourries par la passion et ses expériences personnelles. L'articulation de l'émotion et de l'expérience à travers la chanson a façonné non seulement le style de Barbara, mais c'est aussi une caractéristique principale du genre chanson française. Paul Garapon, dans son article « Métamorphoses de la chanson française (1945-1999) », explique l'évolution de la chanson des années 1950 par travers une quête d'authenticité : il constate que dans la chanson d'après-guerre, les paroles prennent un aspect autobiographique, notamment parmi les ACI (Garapon, 1999). L'album *Barbara chante Barbara* de 1964 s'inscrit dans cette mouvance : il est autobiographique, ludique, émotionnel, subversif, et fait écho aux styles des musicien.ne.s avant elle comme Piaf.

Les thèmes récurrents, le style et les sons des chansons des années 1960 s'expliquent par l'histoire de la France. La distinction entre l'art populaire et l'art intellectuel représentait un obstacle pour les artistes, et l'influence du gouvernement oppressif, autoritaire et traditionaliste de Vichy constituait un autre défi de taille. Jusqu'au régime de Vichy, le gouvernement avait valorisé la musique folklorique, car cette musique traditionnelle parlait d'un autre temps, du peuple rural et de la campagne, représentative des mœurs françaises traditionnelles, mais surtout, elle reflétait une version de la France conservatrice, répressive et contrôlée. Une tentative de préservation de la culture française va par ailleurs se reproduire sous le gouvernement de Gaulle; Briggs mentionne que « During the early 1960s, the Ministry of Culture was created for the purpose of protecting French culture, which was under threat from the twin invasion of American consumerism and Soviet totalitarianism » (Briggs, 2015). La France a résisté à l'influence américaine/mondiale et

par conséquent, la musique populaire était différente de la musique contemporaine; Briggs explique cette différence ainsi : « They [les critiques] tied popular musical culture to French musical history in terms of its folkloric past rather than the emerging commercial market of song. But the French music industry shifted away from folklore, a trend that fostered the ascendance of the singer-songwriter in French song » (Briggs, 2015). Les ACI qui incarnent cette combinaison de musique traditionnelle avec la musique contemporaine et qui sont aussi responsables de la création du nouveau genre de la chanson, selon les critiques, sont Jacques Brel, Léo Ferré et Georges Brassens.

Ces hommes qui montent sur scène au tournant de la décennie 1960 ont été influencés par la musique populaire de la France avec les éléments folkloriques et ils combinent cette influence avec la musique contemporaine - commerciale ou influencée par d'autres parties du monde. Briggs avance que ces artistes « each represented particular expressions of French culture: the theatrical tradition, the individualist peasant, and the importance of the anarchist, the poet, and the provocateur » (Briggs, 2015). Selon Briggs, les trois hommes témoignent du déplacement de ce qu'est la chanson de la France ; ils deviennent les paradigmes du genre. Briggs écrit : « (...), the celebration of their work not only by music critics but also by more traditional cultural elites was central to the construction of *chanson* as a distinct French genre, but one with differences from folk music » (Briggs, 2015). Ce type de musique émergeant dans la scène musicale n'est pas d'emblée associé avec les femmes, mais Barbara n'hésite pas à ajouter Brel et Brassens à son répertoire de chansons qu'elle interprète. De plus, la chanteuse débuta sa carrière sous l'influence nette du style d'Édith Piaf et désireuse de se faire une place au music-hall, interprétant Brel et Brassens. Ses interprétations passionnées de productions masculines ressemblent à l'émotion brute

que Piaf est réputée transmettre, tandis que les chansons de son album ACI de 1964 sont théâtrales dans le ton et dans la performance, mais aussi subversives et ludiques.

Ce nouveau genre créé par le grand succès de la théâtralité de Brel, la poésie de Brassens et l'innovation de Ferré, ainsi que par les enjeux sociaux, culturels et politiques présents dans leurs textes, marque un changement clé dans l'industrie musicale de la période, parce que cette musique est diffusée sur les mêmes ondes radio que la musique contemporaine. En atteignant un public plus large, elle devient aussi répandue (Briggs, 2015). La musique *yé-yé* produite pour le succès commercial apparaît ainsi sur les stations de radio grand public aux côtés de chansons qui critiquent la bourgeoisie française ou le gouvernement. Cela a pour effet de brouiller la définition de la musique contemporaine et de la culture populaire en France à cette période. La tradition célébrée d'interprétation des chansons du passé traditionnel, et bientôt de la France engagée de l'après-guerre, était courante pour les chanteuses, mais le nouveau genre émergent de la chanson, incarné par Brel, Brassens et Ferré, a marginalisé le travail de ces interprètes; en d'autres termes, il a marginalisé les femmes (Briggs, 2015). Briggs explique que les « (...) anxieties of masculinity contributed to the emphasis on male singers in the postwar period (...) »; cette tendance s'est poursuivie, forçant les femmes de l'industrie à surmonter des obstacles géants. La pensée sociale empêchait leurs voix de se faire entendre dans la sphère publique, car la femme traditionnelle, la femme soumise et conservatrice était l'image féminine attendue- pas une femme sans enfants, sans époux, sur scène et hors du domicile (Briggs, 2015). Dans l'article « La femme dans la chanson française », Brian Thompson cite un texte d'Éric Rémy et souligne l'appartenance des femmes à l'industrie : « Avant même d'être féministe, la chanson fut femme. Pendant cinquante ans, d'Yvette Guilbert à Barbara, de Marianne Oswald à Juliette Gréco, des femmes lui donnèrent une voix, une couleur, une robe, une tenue. Lui donnèrent un style, lui donnèrent un genre. Et en firent

même un art » (Thompson, 2002). L'existence des femmes dans l'espace musical en France était largement niée par les critiques; cela se voit avec Barbara : elle chante dans des cabarets pendant plus d'une décennie avant de connaître le succès et de chercher des textes écrits par des femmes à interpréter (France Culture [@franceculture], 2022).

Pour les femmes pendant les années 1960, nous sommes moins de 20 ans après le droit de vote pour les femmes qui survient en 1944. Cinq ans plus tard, *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir est paru, fécondant la lutte féministe. De Beauvoir propose que le sexe anatomique et le genre sont deux choses séparées; que l'idéologie du genre féminin est une mystification sociale qui opprime les femmes et perpétue des inégalités (Debrauwere-Miller, 2013). Dans l'article « Parcours historique des féminismes intellectuels en France depuis Beauvoir », Nathalie Debrauwere-Miller constate que « L'objectif de Beauvoir est de faire éclater les visions essentialistes qui consistent à enfermer les femmes et les hommes dans un déterminisme biologique, leur attribuant une nature immuable qui légitimerait les inégalités sociales, alors que cette prétendue nature relève d'une construction sociale » (Debrauwere-Miller, 2013). L'album de Barbara paraît en 1964 et met de l'avant une voix opportune et rafraîchissante qui représente une femme autonome, qui n'est pas définie par son genre et qui remodèle le devenir féminin avec son émancipation sexuelle et sa mise en vedette dans un espace auparavant masculin. Les scénographies de Barbara présentent les images de la femme contemporaine ; elle remodèle les schémas féminins et façonne un mode de vie qui est sincère, moderne et autonome, des attitudes d'emblée découragées dans la pensée courante de l'époque et qui empêchaient les femmes à exister librement et également. La parution de Barbara dans un environnement masculin, son mode de vie et son point de vue féminin sont en soi subversifs et révélateurs de la nature progressiste des destinataires et d'une société en évolution (Hugh & Steve, 2017).

La relation de Barbara avec son public est, selon la chanteuse elle-même, amoureuse et dévouée. On peut mieux comprendre d'où vient cette relation, comment l'expliquer et comment elle se façonne en analysant l'éthos de Barbara et sa présentation de soi. Barbara adhère à de nombreux stéréotypes associés aux hommes aux yeux du public, mais elle le fait en tant que femme ; dans la partie deux de la thèse, on voit comment elle se libère de l'éthos féminin de son temps qui n'est guère représenté dans la chanson française, sauf du point de vue d'un homme.

Le contexte historique, social et politique de la production des chansons de Barbara montre que le music-hall, rendu célèbre par des interprètes comme Édith Piaf, a influencé le style de Barbara empreint d'émotion, de sincérité et de l'histoire de sa vie. Des similitudes sont également observées entre Barbara et Brel ou Brassens; Barbara se saisit du pouvoir de la performance, chaque concert et mise en scène constitue une expérience unique et un moment où la relation avec le public se déploie comme une histoire nouvelle. En cela, elle ressemble à Brel, de son approche de théâtralité de sa musique. Brassens, qui n'est souvent accompagné que de sa guitare, émeut les gens avec des paroles puissantes et ludiques, similaires à celles des chansons de Barbara et à sa relation avec le piano, mettant l'accent sur sa voix et les messages de ses chansons. Par ailleurs, si l'influence de la musique engagée d'après-guerre n'est pas aussi évidente dans l'album de Barbara de 1964 que dans la musique de quelqu'un comme Léo Ferré, ses chansons soutiennent pourtant un récit subversif et stimulant pour les femmes, tandis que sa présence dans l'industrie fait voir plus d'ACI féminines. Barbara est l'une des premières femmes à briser le cycle des hommes dominant l'industrie lorsqu'elle perce et chante sur les mêmes thèmes depuis son point de vue de femme.

La musique de Barbara apparaît à un moment critique; un nouveau genre se crée autour de trois hommes, une résistance à la mondialisation se prépare et la culture française est un enjeu

de conservatisme. Le pays est à l'aube d'une révolution sociale et politique, et après des années de succès marginalisés, Barbara arrive sur scène en ajoutant l'expérience féminine, ce qui représente un changement important dans les dynamiques du pouvoir. Mais que révèlent exactement les chansons de Barbara et leur réception à propos de la chanteuse? Est-ce que ses paroles obtiennent la réception escomptée ou est-ce que la réception s'écarte des intentions de la chanteuse? À travers ces questions et grâce à une analyse des chansons de *Barbara chante Barbara*, je souhaite mieux éclairer l'éthos de cette chanteuse dans ce contexte si particulier pour les femmes. Plus exactement, quelle est l'image de soi que Barbara construit dans ses chansons de l'album de 1964 pour captiver son public et influencer une industrie et une société sexistes mais en évolution? Un survol de l'industrie de la musique et la montée de la chanson française est indispensable dans la compréhension de ses propositions et leurs réponses qui seront abordées dans la deuxième partie de la thèse.

Partie 1

Chapitre 2 : la femme dans la chanson française

Comment la femme s'intègre-t-elle dans le genre de la chanson française ? Pour répondre à cette question, rappeler le contexte social de la femme en France aide à mieux comprendre l'espace accordé aux femmes dans la musique et leurs rôles en tant qu'artistes et musiciennes. Avant l'émergence de femmes ACI dans l'industrie de la musique, les femmes sont parfois interprètes de chansons écrites par un homme comme c'est le cas de la fameuse Piaf⁵, soit elles sont l'objet ou la muse d'un chanteur. Thompson explique que l'image féminine typiquement présentée dans les chansons d'homme de l'époque sont : « (...) les mamans, les mangeuses d'hommes, les saintes, la vierge Marie, la maîtresse ou l'amante, toutes idéales ou cruelles » (Thompson, 2002). Thompson ajoute qu'il y a non seulement un manque de représentation féminine dans l'industrie musicale, mais aussi une représentation erronée des femmes, voire une dégradation de celles-ci. Le paradigme de la femme conservatrice et traditionnelle est dominant, et la déviation de cette image virginale est rare, à moins de représenter quelqu'un qui n'est pas digne de respect.

Par conséquent, les interprètes chantaient des relations amoureuses, des ruptures, chantaient l'amour et la vie, mais toujours d'un point de vue masculin. En outre, elles véhiculaient des thèmes et des positions en accord avec le patriarcat. Thompson utilise l'exemple de Jacques Brel et la représentation de la femme qu'il véhicule dans ses chansons pour démontrer la représentation féminine courante dans la chanson française avant l'émergence de femmes ACI:

Chez Jacques Brel, (...) l'image de la femme qui prédomine nettement, c'est l'infidèle, celle dont l'homme a envie et besoin mais qui le malmène et le quitte. Dans 'La Fanette', elle s'en va en riant avec leur ami commun ; dans ' Les bonbons', elle le plaque pour un autre. Dans

⁵ Piaf a écrit et co-écrit quelques chansons (La vie en rose, L'hymne à l'amour) mais la plupart sont des interprétations (Blankeman, 2022).

‘Amsterdam’, ‘les marins soûls pissent comme je pleure/ sur les femmes infidèles’. Dans ‘Mathilde’, l’homme ne peut pas s’empêcher de repartir vers son prochain amour tout en sachant que ce sera sa prochaine défaite, tandis que dans ‘Ne me quitte pas’, l’homme est réduit à moins que rien (...). L’amour-passion chez Brel est destructeur, du moins de l’homme. La tendresse tant recherchée (...) semble se trouver plutôt entre hommes (...) (Thompson, 2002).

Avec l’exemple de Brel, on peut voir que la femme dans la chanson française est un outil : soit elle est sujet de la chanson, soit elle est un personnage, mais elle n’est jamais la locutrice. En outre, la femme n’est pas le destinataire des paroles, elle est le signifié de l’imagination de l’homme. L’image de la femme a été élaborée dans le discours des hommes, dans les médias et dans la société, mais jusque-là, pas par les femmes elles-mêmes. C’était un imaginaire contrôlé, destiné à maintenir la femme dans son rôle de femme au foyer et de mère. L’alternative était la religieuse, la maîtresse, la séductrice ou la vieille fille. C’était une mystification des femmes par les hommes, un gouvernement conservateur et une société traditionaliste qui cherchait à maintenir les femmes en servitude.

L’image de la femme Selon Barbara, cette difficulté de trouver une chanson à interpréter qui reflétait ses émotions et ses expériences est une des raisons majeures qui a motivé son envie d’écrire ses propres chansons. Pendant la période où Barbara a interprété Brel, et avec son album *Barbara chante Brel*, elle affirme que cet album n’avait pas eu beaucoup de succès jusqu’au moment où elle est devenue une *vedette* avec son album *Barbara chante Barbara* (ICI.Radio-Canada.ca, 2022). Elle explique que c’est grâce à l’album *Barbara chante Barbara*, que son d’interprétation des chansons de Brel a connu un succès grandissant. En plus de montrer le travail sous-estimé des femmes dans la musique, principalement en tant qu’interprètes, ce point marque

une révolution dans la musique et même dans les médias et aussi parmi le public ; il s'agit d'une transition significative pour les femmes et leur appartenance à l'industrie en tant que ACI.

Barbara, comme plusieurs artistes qui ont commencé leur carrière en interprétant les chansons d'hommes, a chanté les chansons de Brel et Brassens⁶ et a assumé ses propres interprétations au moment où elle ose chanter ses propres chansons. Elle explique dans son autobiographie qu'elle a commencé par insérer secrètement une de ses chansons sur scène sans l'avouer au public :

Je reprends mon tour de chant à L'Ecluse et chante *Dis, quand reviendras-tu ?* pendant un an sans oser dire que j'en suis l'auteur. Je n'avais jusqu'à ce jour interprété que des chansons d'amour composées par des hommes ; je peux enfin chanter l'amour comme une femme. Si elles disent la même chose, les chansons d'amour écrites par des hommes ou par des femmes le disent de manière bien différente... (Barbara, 1998).

Cette citation illustre à quel point, il devait être difficile et rare pour les artistes féminines d'incorporer leur perspective, car ce n'était ni accepté, et encore moins valorisé dans l'industrie, qui était à l'image de la société et de ses valeurs.

Au cours de la période d'émergence de la femme ACI, l'industrie comprenait les femmes ACI, mais très peu- reflet d'une société qui ne les valorisait pas. Cela soulève la question de ce qui a changé et pourquoi les femmes ont commencé à percer et à émerger dans l'industrie musicale à cette période. Il faut rappeler qu'après l'éclatement de la guerre, l'émergence des poèmes et chansons plus accessibles a permis de développer une scène artistique plus critique, laissant la place à des artistes comme Barbara, Juliette Gréco, Anne Sylvestre, qui ont gagné en popularité et en

⁶ Dans *Il était un piano noir... Mémoires interrompus*, Barbara raconte les ACI qu'elle a interprété : « Dans mon répertoire, je chante Brel, Brassens mais aussi Fragson, Paul Marinier, Xanrof, Léo Ferré, Francis Blanche et Pierre Mac Orlan » (Barbara, 1998).

succès dans un environnement en mutation. Thompson cite Jacques Vassal, l'auteur de *Comme un ouragan* :

Même la chanson d'amour s'en est trouvée transformée : la femme veut choisir, disposer de son corps et de ses passions, parler sans fard ni honte de ce qui lui plaît. L'amour sans le mariage, l'amour sans enfants, l'enfant sans le couple et même les amours entre femmes ont été chantés (Thompson, 2002).

C'est cet esprit d'émancipation qui caractérise l'album de Barbara qui discute de l'amour de manière novatrice avec l'incorporation de chansons qui abordent sa sexualité, qui joue avec les stéréotypes misogynes et qui dessine l'image de la femme contemporaine. Sa voix et la réception positive de la femme moderne présentée dans *Barbara chante Barbara* est essentielle pendant son temps pour l'avancement de l'égalité de genre. Sa présence sur scène et son mode de vie rompt avec le conservatisme et la vision traditionnelle patriarcale qui marque le début de sa carrière.

Bruno Blanckeman, dans son article *De Gréco à Juliette : les justes causes de la chanson française*, commente sur l'histoire de la chanson et les femmes en France : « (...) les femmes auteurs-compositeurs-interprètes se sont imposées à partir de la fin des années 1950. Les grandes chanteuses de jadis, quelle que fût leur voix, étaient ventriloques : l'interprétation venait d'elles mais les paroles étaient toujours produites par des hommes » (Blanckeman, 2022). Thompson qui cite Jean-Louis Calvet, ajoute que les interprètes, quasi entièrement féminines, n'avaient pas le même statut social :

(...) l'ACI, homme ou femme, jouit d'un statut spécial dans la société : à l'instar d'un Brel, Brassens ou Ferré, les ACI femmes (...) sont perçues comme responsable de ce qu'elles disent dans leur[s] chansons, tandis que les interprètes, chantant très majoritairement des chansons écrites par des hommes, sont rarement perçues comme telles. Les chiffres évoluent

au fur et à mesure que davantage de femmes prennent la parole. N'empêche que, selon Calvet, 'la société s'écrit dans cette division du travail' (Thompson, 2002).

On peut imaginer suivant cette citation la difficulté pour Barbara et les autres chanteuses d'accéder à ce statut et d'y être reconnue et respectée face à un public réticent à accepter une femme hors du foyer, et jouant le rôle traditionnellement masculin. Et donc, dans une société conservatrice et sous un gouvernement favorisant la vie traditionnelle, les options pour les femmes sur scène et dans l'industrie musicale étaient limitées et éprouvantes, d'où l'importance des voix féminines telle que Barbara. Perpétuer les rôles de genre assignés aux femmes était normal au sein de la société, notamment dans les arts, comme dans les chansons de Brel.

Blanckeman insiste sur l'importance de la voix féminine dans la chanson et explique que la venue des ACI femmes était une rupture dans l'industrie de la chanson. Il utilise une chanson de Barbara pour illustrer comment sa perspective a remis en question des sujets abordés dans la chanson, tel que l'amour ; il constate : « Par delà la seule thématique, c'est aussi la révocation d'un certain répertoire qui s'exprime avec ce premier succès grand public de Barbara : une mise en abyme critique du genre même de la chanson d'amour » (Blanckeman, 2022). L'album *Barbara chante Barbara* est la « mise en abyme critique » de l'image de la femme et l'analyse de son éthos révèle son image de soi, et ainsi, l'image qu'elle projette de la femme moderne. Ce travail de faire évoluer les idéologies sociales autour de la femme est initiatique pour les artistes, et rare pour les femmes en générale, car selon Lisa Greenwald, auteure du chapitre *REFORM AND CONSENSUS : Feminism in the 1950s and 1960s*,

Before the 1965 reform, the husband, as the head of the household (*chef de famille*), had the right to decide whether his wife worked, where his children went to school, and where the

family lived. He also had the right to manage his wife's assets. For all practical purposes, women remained minors in marriage (Greenwald, 2018).

Comme c'est illustré dans la citation, au moment où l'album *Barbara chante Barbara* est créé, les femmes ne sont pas celles qui gèrent leur vie, ce sont les hommes. La capacité d'émancipation est faible, car le gouvernement perpétue le fait que les femmes devraient être dominées et opprimées, car elles le nécessitent. La présence des femmes dans le domaine public advient quand les musiciennes sortent du rôle d'interprète et se libèrent des règles de femme soumise n'ayant pas accès à leur parole et donc sans représentation. Des ACI comme Barbara et Anne Sylvestre rompent l'image de cette femme objet et contribuent à l'élan de liberté féminine.

En outre, la condition féminine précédant les années 1960 était démoralisante ; Greenwald explique que le mariage a agi comme un outil de domination, empêchant les femmes d'être en public et faisant dérailler l'agenda traditionaliste français ; elle constate :

Conservatives continued to stymie reform until 1963. For almost fifteen years they argued, much as they had after the war, that to marry meant to enter a community of interests that was larger than the sum of its parts. It was an argument fundamental to the corporatism of traditional France. Sanctioning women's independence, conservatives feared, would tear apart this inviolate coupling. The marriage community ultimately needed one voice, and as men were "undoubtedly" heads of households, that voice was naturally theirs (Greenwald, 2018).

Par conséquent, l'indépendance des femmes était niée, et les attentes de la femme dans le foyer augmentait - le mariage était un devoir plus grand que leur propre existence. Être une épouse dévouée, c'est-à-dire une épouse soumise, était considéré comme un sacrifice de soi pour le bien de toute la communauté, insinuant qu'en tant que femme, se choisir était égoïste et immoral. Ainsi,

l'album de Barbara est novateur, car elle dépeint des relations hors norme, voire bouleversantes, comparée aux relations encouragées par la communauté.

Par ailleurs, le mariage était un moyen de contrôle total, puisque les femmes n'avaient pas le droit de gérer l'actif ou l'argent de la famille. Donc, les femmes n'avaient pas d'autonomie dans le mariage, ni hors du mariage. Dans un projet de loi en 1965, les féministes luttèrent pour l'égalité matrimoniale de genre ; Greenwald illustre qu'une année après la sortie de *Barbara chante Barbara*, le gouvernement était encore contre la législation d'égalité de genre dans un mariage, malgré les efforts déployés pour maintenir l'apparence d'un progrès social, politique et culturel : « The outcome of the bill demonstrated that as long as “harmony reigned in the household,” wives would be allowed to have greater individual autonomy, but if a bill promoting equality threatened conventional ideas of family unity, the government would consider itself morally obligated to censure it » (Greenwald, 2018). Il s'agissait d'une manipulation visant à donner aux femmes un sentiment de pouvoir et d'égalité alors qu'il n'y en avait pas. Le climat social en France lorsque Barbara tentait de percer témoigne de sa détermination à réussir dans un environnement qui tentait d'empêcher l'autonomie et la réussite des femmes. Barbara avait un objectif presque impossible en tant que femme aux yeux du public parce que « (...) the needs of the community were more important than the rights of women », d'où une réception lente et difficile dans un pays en révolution (Greenwald, 2018).

Bien que les chansons de *Barbara chante Barbara* ne prennent pas de position politique, elle n'implore personne à s'engager à une cause, il faut noter que l'éthos qu'elle projette, son image de soi, est un personnage fortement subversif ; elle aborde l'émancipation sexuelle, une vie non-conformiste et hors du ménage, elle se moque de stéréotypes communs et péjoratifs, elle questionne la violence et la guerre. Les récits qu'elle raconte sont les siens et elle aborde son passé

et les injustices de sa propre vie pour mieux exister dans le monde. C'est à travers la chanson qu'elle déconstruit l'oppression multiple qu'elle a expérimentée pendant sa vie ; sa résilience est affichée dans sa musique et ses attitudes sont évidentes dans ses paroles. Ses auditeurs et auditrices sont témoins de sa transformation personnelle, Barbara présentant au monde une femme qui n'est pas liée aux valeurs traditionnelles, mais qui se crée un espace dans une société où cet espace n'existe pas encore.

Dans une interview avec Radio-Canada, tirée des archives d'*Aujourd'hui* de 1967, Barbara parle de la responsabilité qu'elle ressent envers son public, exprimant que son métier de musicienne lui donne vie, mais lui donne angoisse également. Elle explique que chanter sur scène l'angoisse parce que : « (...) l'essentiel c'est d'être sa vérité, de continuer à être soi-même, de ne pas se trahir pour ne pas le trahir. » (ICI.Radio-Canada.ca, 2022). À l'époque, chanter sa vie intime, son passé, son plaisir, c'est un phénomène nouveau pour les femmes et le climat socio-culturel est en pleine transformation. Barbara et ses pairs ACI chantent une réalité qui est la leur, et Barbara souligne la sincérité de ses mots, car la confiance de son public lui donne de la force.

Dans la même interview avec *Aujourd'hui*, la chanteuse constate qu'elle n'aime pas le titre d'intellectuel, car cela implique qu'elle chante avec la tête, et non pas avec le cœur : « Je n'aime pas le mot "vedette", je n'aime pas le mot "intellectuel", je n'aime pas le mot "insolite", je trouve que ce sont des mots sans cœur » (ICI.Radio-Canada.ca, 2022). Elle élabore et explique que sa musique est faite pour son public et que son public est varié : « (...) j'ai la jeunesse essentiellement, j'ai les gens de la rue (...) qu'est-ce qu'il y a de compliqué à comprendre dans *Dis, quand reviendras-tu*, dans (...) *Pierre* (...) » (ICI.Radio-Canada.ca, 2022). Elle tient qu'avec ses messages, avec ses scénographies, que chacun peut s'y identifier, que sa musique est accessible et ne vise pas à exclure. Ceci est remarquable car la musique du genre auquel elle appartient était

jusqu'alors presque entièrement masculine, excluant une perspective variée, excluant notamment la perspective féminine. Barbara dévoile que sa musique n'est pas exclusive, au contraire, elle doit être accessible pour tous et toutes ; ce qui est caractéristique de la pensée artistique d'après-guerre et du genre de musique en évolution. Elle termine l'interview en disant que : « Je crois que je chante, je parle comme une femme, et je crois que c'est un langage qui peut (...) qui peut s'entendre (...) » ; sa manière d'aborder sa vie, sa sensibilité de soi-même et des joies et des douleurs de l'existence sont des sentiments universels, une raison laquelle Barbara peut plaire à un public aussi varié (ICI.Radio-Canada.ca, 2022).

Avec l'exemple de Barbara, on voit que pour les femmes, leur présence au genre *chanson française* est limitée et parfois ignorée, mais leur appartenance est incontestable. Si la chanson est un reflet de la société actuelle, un type de musique engagé d'après-guerre, la perspective des femmes et des gens marginalisés est essentielle. Barbara aborde sa vie, et donc la vie d'une femme moderne, mais comme elle le raconte dans l'interview avec *Aujourd'hui*, sa musique est faite pour un public varié. La musique en tant que force unificatrice, rassemblant les gens, en particulier les oubliés ou ignorés au cours de l'histoire, c'est un puissant moyen de progrès et d'égalité. Barbara, ainsi que d'autres musiciennes, ont créé un espace pour les artistes dont les voix avaient été censurées, grâce à leur présence au sein d'une industrie qui favorisait les hommes.

Partie 1

Chapitre 3 – la biographie de Barbara

Dans une émission de Radio France, Jérôme Garcin, auteur de *Barbara, Clair de nuit*, constate : « Elle n'écrivait qu'avec ses émotions, ses souvenirs, ses douleurs, ses bonheurs, ses rencontres, ses regrets, ses espérances, c'est pour cela qu'elle nous touche, car son intimité s'accorde si bien aux nôtres » (*Georges Moustaki, 2022*). Comme l'illustre clairement le journaliste, Barbara est son propre matériau de création. Un regard sur la vie de la vedette est donc essentiel pour comprendre sa musique, le contenu de ses chansons, le contexte et la production des paroles, la façon dont elle se présente aux autres, ses relations — et ultimement, son éthos.

Avant de prendre le nom de Barbara, la chanteuse est née Monique Serf le 9 juin 1930, à Paris, d'une famille juive. Son enfance est marquée par la fuite et le silence, essentiels pour survivre sous l'Occupation allemande. Dans son autobiographie, la chanteuse explique qu'à cet âge, la peur devient un jeu et qu'elle s'est habituée à une vie nomade, contant des mensonges créatifs à propos de sa famille, à l'école, pour ne pas divulguer son secret et pour ne pas se faire prendre. Cette clandestinité forcée, devenue divertissement, est révélatrice de la façon dont elle navigue dans l'industrie musicale ainsi que de sa relation avec le trauma — elle aborde les problèmes de manière créative, les utilisant à son avantage tout en refusant la pitié ou l'échec. Prendre une circonstance négative ou tragique et l'utiliser comme carburant créatif est un mécanisme d'adaptation, affiché dans ses paroles ludiques et nuancées; un débouché émotionnel.

Valérie Lehoux, l'écrivaine de *Barbara Portrait en clair-obscur*, cite les mots de Barbara : « “Si on me soigne de tout ce que je tais et de tout ce qui me gêne, je vais perdre mon talent” » (*Lehoux, 2007*). L'éthos de Barbara est informé par la myriade de traumatismes qu'elle a subi; l'album *Barbara chante Barbara* est le débouché d'une femme qui a été enfant de la guerre au milieu du vingtième siècle en France et, de manière plus importante encore, de quelqu'une qui n'a

pas laissé ces douleurs déterminer son avenir. Son témoignage représente plusieurs personnes : femme, victime de guerre, opprimée, survivante, mais sa voix exprime l'optimisme, la libération et la possibilité — son album étant monumental pour la représentation de l'*autre* à l'époque dans la société ainsi que dans l'industrie de la musique.

Comme Barbara le mentionne elle-même, son talent vient de sa douleur, et sa douleur vient de son passé tumultueux, gardé secret pour la plupart de sa vie. Avec ses chansons profondément intimes et honnêtes, elle est capable de partager ses pensées et réflexions intérieurs avec des autres, laissant les spectateurs et spectatrices enveloppé.es dans les émotions de la chanteuse — un type de guérison collective. Ses chansons contiennent ce qu'elle est incapable d'exprimer, comme elle le chante dans *Je ne sais pas dire*⁷ : « Alors, écoute ma musique / Qui mieux que moi te parlera ». Ses obstacles et sa dévastation à un si jeune âge ainsi que son esprit autonome sont importants à prendre en considération lors de l'examen de l'éthos de la musicienne et de l'analyse de ses paroles. Ses chansons agissent comme des narrations des moments difficiles de sa vie, mais aussi les moments spéciaux comme ses amitiés, des souvenirs d'endroits et, très souvent, ses amours; la trame de fond de sa vie est indispensable à l'analyse de son album de 1964, *Barbara chante Barbara*.

Elle vient d'une famille traditionnelle qui a valorisé son frère et sa scolarité; elle se sent dès son enfance en position d'infériorité arbitraire par rapport aux hommes, sentiment que Barbara déteste et prémonition de son avenir en tant que femme dans un milieu largement masculin. Dans son autobiographie, Barbara écrit de sa frustration de genre, noté d'abord avec son frère puisque leur tante le préférerait, pour la simple raison d'être un garçon :

⁷ De l'album *Barbara chante Barbara*.

Elle [la tante] parlait toujours des rentes que l'oncle lui avait laissées en lui faisant promettre de s'occuper de notre éducation, ce dont elle acquitta à merveille pour ce qui concerne mon frère Jean 'parce que c'est un garçon'. Il n'avait alors que onze ans ! On s'évertua à m'expliquer qu'il n'y avait rien là que de normal, et que j'aurais dû me comprendre. De fait, j'ai très bien compris !... N'empêche : cette préférence qu'elle affichait en toute occasion, me reléguant comme une chose inintéressante et dépourvue de qualités, je l'ai ressentie comme une grande injustice (...) (Barbara, 1998).

Commençant pendant son enfance, elle confrontait le sexisme qui était normalisé en tous endroits, compris à la maison. En outre, en tant que jeune fille, mais aussi en tant que juive, Barbara se voit infériorisée jusque dans la cour d'école : « Je n'avais ni honte ni fierté particulière d'être juive, mais le fait de lire ma singularité dans le regard des autres me rendait agressive » (Barbara, 1998). La chanteuse s'habitue au rejet et, au lieu de le laisser l'oppresser, elle canalise cette frustration dans son art, même dès son plus jeune âge : Barbara a écrit des concerts et performances qu'elle organise à l'école et avec des ami.e.s. Dans l'article «Kimberlé Crenshaw's Intersectional Feminism », l'équipe de JSTOR Daily écrit sur l'intersectionnalité, la théorie proposée par Kimberlé Crenshaw : « Legal scholar Kimberlé Crenshaw coined the term “intersectionality” in 1989 to describe how systems of oppression overlap to create distinct experiences for people with multiple identity categories. » (The Editors, 2020) . Barbara a vécu une intersectionnalité qui l'a impacté énormément dans la société : elle est juive et elle est femme; cette double discrimination l'affectera toute sa vie et alimentera ses chansons et ses positions politiques, sociales et culturelles.

Son enfance passée à échapper à la guerre et à faire face à l'intersectionnalité de la discrimination est en outre marquée par un traumatisme secret et intime qui va bouleverser sa vie : elle est abusée sexuellement par son père à l'âge de 10 ans. Elle se déclare agressive dans son

autobiographie et demeure silencieuse ; elle utilise ses frustrations, ses traumatismes, ses sentiments d'injustice et ses silences pour les transformer en chansons, exutoires émotionnels qui témoignent d'une vie difficile. Son étincelle inaltérable est palpable dans ses chansons, son passé mystérieux auquel elle fait allusion rappelle les expériences de nombreuses personnes, en particulier celles des femmes, et captive le public par l'émotion brute, l'honnêteté et la beauté de ses paroles. Elle apprend à vaincre ce qui l'opprime; elle n'est pas victime, mais vainqueur.

Barbara est adolescente lorsque la guerre se termine et la famille Serf se trouve à nouveau à Paris. Dans la capitale, Barbara commence des cours de chant et apprend à contrôler sa voix, sa respiration; elle débute ensuite une formation de chant classique au Conservatoire de Paris, l'abandonnant éventuellement pour se consacrer au music-hall. Pendant un séjour en Bretagne avec sa famille, la chanteuse décide de dénoncer son père abusif. La gendarmerie ne la croit pas et alerte son père qui vient la chercher; le pouvoir se renverse : désormais, c'est le père qui a peur de Barbara. Elle explique :

Un après-midi, je fugue pour fuir mon père. Je n'en peux plus. (...). Je décide d'aller à la gendarmerie. Le gendarme m'écoute attentivement, j'ai même l'impression qu'il me croit. Mais il m'explique que je ne suis pas majeure et que je dois retourner chez mes parents ! C'est mon père qui vient me chercher. Il laisse entendre que je suis une malade, une 'affabulatrice'. Il me ramène à la maison, je le hais. Je suis punie pendant plusieurs jours, mais je sens que ma démarche l'a frappé (Barbara, 1998).

Barbara est habituée à combattre un système qui ne la protège pas; d'abord en tant qu'enfant de la guerre, puis en tant que victime des agissements de son père, et bientôt en tant que femme dans la musique. Sa voix, ses messages et son existence dans ces espaces permettent aux autres de s'exprimer plus facilement et de surmonter des obstacles et des traumatismes similaires. Elle crée

un espace de liberté de parole qui existait à peine auparavant, grâce à sa musique et son éthos. Barbara explique que son père a pris son départ et a laissé la famille seule, car « À cette époque, la relation entre mes parents s'était déjà beaucoup dégradée » (Barbara, 1998). Peu après, à 19 ans, la chanteuse part en Belgique chez un cousin musicien où elle demeure pendant une courte période.

Le cousin musicien devenant agressif, Barbara choisit finalement l'inconnu et commence une période d'errance en Belgique, mais survit grâce à la générosité des uns et des autres et d'un peu de chance. C'est aussi à cette période qu'elle tente le travail du sexe; dans son autobiographie, la chanteuse explique qu'elle ne réussit pas à cause du manque de courage. Cet épisode qui la rapproche des travailleuses du sexe lui permettra de mieux les comprendre et les défendre, et c'est un sujet qu'elle n'hésite pas à aborder ; elle représente souvent les sous-représenté.es. En Belgique, elle fait des rencontres humaines et artistiques qui la libèrent du poids de sa vie passée, qui lui permettent aussi d'accéder à un lieu, la Mansarde, et de changer de nom; Monique Serf se présente sous le nom de Barbara pour la première fois. Ce pseudonyme souligne une nouvelle vie, qui n'est pas marquée par les fardeaux du passé, qui lui permet de devenir la femme dont elle rêve : une femme qui chante.

Avec le soutien de sa nouvelle communauté, elle fait des spectacles pour un petit public, interprétant la musique d'Édith Piaf et de Léo Ferré, pour n'en citer que quelques-un.es. Peu de temps après, elle retourne à Paris, prenant des mesures pour chanter devant un public plus large, et elle auditionne pour le cabaret *La Fontaine des Quatres-Saisons*. Malgré sa réussite marginale en Belgique, elle a du mal à intégrer à la scène cabaresque de Paris. Les préjugés sont très puissants et on lui offre de laver la vaisselle à La Fontaine plutôt que de monter sur scène. Barbara accepte le poste; elle fait la plonge pendant près d'un an, observant et étudiant les talents qu'elle absorbe et met en valeur dans les années à venir — elle se sert de cette déconvenue pour apprendre et se

former, prouvant son immense talent de stratège, mais aussi sa résilience dans un milieu qui ne cesse de la rejeter. Tout en travaillant comme lave-vaisselle, elle continue à auditionner pour des cabarets, dont l'Ecluse⁸, malgré les rejets à ses premières auditions.

Les difficultés parisiennes ainsi que des problèmes de santé l'amènent à quitter de nouveau la France pour la Belgique où elle peut se produire. C'est pendant cette période belge durant laquelle elle continue de chanter dans les cabarets qu'elle est à la recherche d'un ou d'une pianiste. Elle rencontre Claude Sluys, qui la présente à Ethery Rouchadzé qui devient rapidement son amie et l'accompagne au piano. Barbara était connue pour charmer tous ceux qu'elle rencontrait, et sa capacité à charmer et à s'adapter à de nouveaux environnements lui a permis de réussir exceptionnellement à créer un espace pour elle-même là où il n'existait pas encore. Cette compétence se reflète dans une industrie qui n'avait pas de place pour les femmes, montrant comment Barbara a pu entrer dans une scène artistique et musicale dominée par les hommes. Par conséquent, son talent pour s'immerger dans une communauté sans peur tout en se réinventant, comme avec son entourage belge, l'amène au succès. Son style de vie indépendant et ses choix lui ont permis de grandir en tant qu'artiste et de créer des relations professionnelles - un style de vie qui n'était pas courant chez les femmes en France à l'époque.

Peu de temps après son retour en Belgique, elle ouvre avec des ami.e.s le premier cabaret parisien à Bruxelles : Le Cheval Blanc, à l'arrière d'une friterie. Valérie Lehoux, dans *Barbara Portrait en clair-obscur*, cite les mots de Rouchadzé : « "Là-bas, on a fait un miracle, un cabaret à la française, ce qui n'existait pas dans la Bruxelles de l'époque (...) Le Tout-Bruxelles snob, la société élitiste est venue nous voir » (Lehoux, 2007). Barbara est non seulement une des premières personnes à ouvrir un cabaret à la française à Bruxelles, mais la chanteuse est une femme en

⁸ L'Ecluse est le cabaret où la carrière de Barbara décolle et où elle reste pendant des années, gagnant en popularité.

position de pouvoir, établissant son nom sur une scène majoritairement masculine. Barbara découvrira que le genre émergent de la chanson française manque de représentation féminine; elle franchira cet obstacle avec son album, laissant un héritage aux autres femmes de l'industrie.

Après la fermeture du Cheval Blanc et alors plus expérimentée dans l'industrie et sur scène, la chanteuse retourne à Paris en 1956, la ville bourdonnant de créativité et de changements sociétaux politiques et culturels. En 1957, Barbara auditionne de nouveau à l'Ecluse et cette fois, on lui offre un poste très important qui sera prolongé pendant des années, grâce auquel elle évoluera dans son rôle de vedette. Pendant son temps à l'Ecluse, elle se produit à la radio et à la télévision et quelques-unes de ses chansons sont enregistrées. Or, en 1959, son monde est encore une fois bouleversé : elle reçoit un coup de téléphone l'informant que son père avec qui elle n'avait plus eu de contact depuis des années déjà est au seuil de la mort à Nantes et qu'il la réclame; il est déjà décédé à son arrivée. Le prochain chapitre de sa vie commence, elle est accablée de chagrin.

La chanson *Nantes* a été écrite après l'enterrement de son père. Dans son autobiographie, Barbara écrit : « Je m'en veux d'être arrivée trop tard. J'oublie tout le mal qu'il m'a fait, et mon plus grand désespoir sera de ne pas avoir pu dire à ce père que j'ai tant détesté : "Je te pardonne, tu peux dormir tranquille. Je m'en suis sortie, puisque je chante!" » (Barbara, 1998) Ses traumatismes resurgissent, la nécessité de les guérir se déverse du bout des doigts alors qu'elle écrit *Nantes* — un moment dévastateur transformé en chanson, rempli d'émotion et de tristesse, ressenti par tous ceux qui l'entendent pour la première fois, cathartique pour Barbara mais aussi pour le public : une partie essentielle de son éthos. La chanson permet à Barbara de reprendre son pouvoir et de gérer la mort de son père selon ses propres conditions. Lui pardonner de vive-voix lui aurait offert la paix dont elle avait besoin; écrire et chanter l'aident alors à lui pardonner et à lui dire au revoir. *Nantes* est l'une des premières chansons écrites et composées par Barbara qu'elle

interprète devant un public⁹; lorsqu'elle a chanté *Nantes* pour la première fois en 1963 au théâtre des Capucines, sa mère était parmi les spectateurs et les spectatrices.

Enfin, Barbara invite le public à sa vie privée, établissant l'importance de sa vie personnelle dans l'album de 1964 et dans sa carrière. Elle se rend compte que sa musique intime et autobiographique est une manière de connecter avec le public, un genre de thérapie pour Barbara mais pour les spectateurs et les spectatrices, établissant ainsi la confiance et la dévotion qui marqueront bientôt sa relation avec ses fans. Son traumatisme n'est plus un fardeau, mais une force qui la pousse à la célébrité mais qu'elle garde tout de même sous un voile de mystère et d'admiration. La réception de la chanson est étonnante et un moment révélateur dans sa carrière; une chanson viscérale, cathartique et profondément émotionnelle ressentie par le public. Lehoux explique :

Au sortir du théâtre de Capucines, tout le monde est remué. Louis Hazan, le directeur du Philips, se dit sous le charme; Sophie Makhno, impressionnée, accepte de travailler pour Barbara; Denise Glaser, l'animatrice du célèbre Discorama, décide sur-le-champ de lui consacrer une émission et d'y présenter cette fabuleuse chanson qu'elle vient de découvrir (Lehoux, 2007).

Grâce à cet élan de succès et de louanges, Barbara rencontre pour la première fois Claude Desjacques, qui travaille pour Philips, la maison de disques qui produit son album de 1964 *Barbara chante Barbara*.

Le parcours de Barbara n'a jamais été linéaire. C'est le récit en zigzag de sa vie qui enrichit les paroles et les émotions fortes de ses chansons qui attirent un public dévoué. Elle a toujours dû lutter pour son bonheur et pour sa crédibilité en tant que femme dans un monde d'hommes. Sa

⁹ *Chapeau-bas* a été écrit par Barbara et est devenue la chanson d'ouverture de son spectacle à l'Ecluse. Elle a aussi chanté *Dis quand reviendras-tu* à l'Ecluse, mais elle n'a pas révélé qu'elle en était l'auteure.

ténacité à apprendre à chanter, ses déplacements brusques entre la France et la Belgique, à l'image de ses déplacements en France pendant l'Occupation, sont importants pour comprendre son éthos. Elle disait toujours que chanter, c'est respirer; lorsqu'elle ne pouvait plus respirer, lorsqu'elle était maltraitée par sa famille ou ses camarades de classe ou terrorisée par la guerre, le chant la ramenait à la vie, la sauvait et lui redonnait le souffle (Les archives de la RTS, 2020). Les ami.es qu'elle s'est fait.es au fil des ans, son humour et sa persévérance, sa capacité d'adaptation à diverses situations ainsi que son refus de la pitié ont fait d'elle la mystérieuse femme en noir qui a rompu une industrie dirigée par les hommes, transformant ses expériences en chanson et son agressivité en performances hallucinantes.

Partie 1

Chapitre 4 – Barbara chante Barbara

Pourquoi l'album *Barbara chante Barbara* pour découvrir l'éthos de la chanteuse ? Cet album est celui qui suit des albums d'interprète, car Barbara commence sa carrière en interprétant des artistes masculins : *Barbara chante Brassens* (1960) et *Barbara chante Jacques Brel* (1961). Bien qu'elle chante des chansons qui ont été écrites pour elle et interprète ses propres chansons dans *Dis, quand reviendras-tu* (1964) ; or, son album de 1964, *Barbara chante Barbara*, est son premier album complet d'auteur-compositeur. Révolutionnaire pour les femmes de l'industrie, abordant le plaisir féminin, la vie hors mariage ou sans enfant, cet album est aussi un point de départ essentiel pour analyser l'éthos singulier de la chanteuse. L'album est la représentation d'une femme moderne qui vise à démontrer son mode de vie sans honte et avec sincérité. Sa quête d'authenticité est débrouillée dans chaque scénographie, présentant de différents côtés de la chanteuse, et donc une image nuancée de la femme contemporaine.

Dans son autobiographie, Barbara commente que son public évoluait et que son spectacle devait évoluer également. Après des années de succès à l'Ecluse, elle décide que c'est le moment de poursuivre sa route ; elle écrit : « Je suis toujours à l'Ecluse, que je voudrais bien quitter pour prendre mon envol » (Barbara, 1998). Ainsi, elle prend son départ et commence à travailler avec « La Tête de l'Art », « le programme de Raymond Devos », et où elle rencontre Claude Dejacques, « le directeur artistique chez Philips » et Louis Hazan, « directeur de la production » (Barbara, 1998). Grace à son temps avec Raymond Devos et son programme, elle travaille aussi avec Gilbert Sommier qui crée les *Mardis de la Chanson*, un spectacle qui aura lieu au Théâtre des Capucines (Barbara, 1998). Pendant cette période, sa relation avec Dejacques continue et il « (...) assiste à toutes les répétitions des *Mardis de la Chanson* » (Barbara, 1998). Elle commente sa rencontre avec Dejacques, une relation importante pour Barbara et même déclencheur pour son album d'ACI

: « Il a envie de réaliser un disque avec moi, j'ai une folle envie de travailler avec lui. C'est la première fois que quelqu'un du métier m'entend vraiment » (Barbara, 1998). Sa déclaration révèle à quel point peu d'importance était accordée aux musicien.ne.s qui n'étaient pas auteur.e.s de leurs propres chansons, à savoir les femmes, et combien il était difficile et donc très important pour elle de se faire remarquer au sein de l'industrie.

Il est donc au Théâtre des Capucines que la musicienne chante *Nantes* pour la première fois devant un public, mais notamment devant sa mère, ses frères et sa sœur ; Barbara écrit : « Je suis tellement émue de savoir ma famille dans la salle que François¹⁰ doit reprendre plusieurs fois l'introduction de *Nantes* avant que j'arrive à la chanter » (Barbara, 1998). Cette chanson, qui couvre la mort de son père et explore son chagrin, marque un tournant pour Barbara. Elle a d'abord pu exprimer son chagrin devant sa famille, une expérience libératrice et émotionnelle ressentie par le public. Cela a montré à la chanteuse que le public était réceptif à ce qu'elle avait à dire, validant ainsi son existence sur scène en tant qu'auteure-compositrice-interprète. La chanson est également devenue le paradigme pour les autres chansons de son album - personnel, intime, émotionnel, honnête, vulnérable.

Par conséquent, peu après les rencontres avec Dejacques et Hazan au Théâtre des Capucine, Hazan propose un contrat avec Philips: « (...) Louis Hazan me donne à signer un contrat dans lequel je fais figurer une clause particulière stipulant que c'est Claude Dejacques, et lui seul, qui sera mon directeur artistique » (Barbara, 1998). Il est à ce moment que *Barbara chante Barbara* décolle. La chanteuse explique que certaines chansons semblaient avoir été écrites du jour au lendemain, certaines lui venaient en rêve, d'autres nécessitaient plus de collaboration. Ainsi, la création de l'album s'est faite rapidement, en l'espace de huit mois selon Barbara : « Au bout du

¹⁰ François Rabbath accompagne Barbara à la basse pendant ce spectacle (Barbara, 1998)

compte, nous aurons mis huit mois, avec Claude Dejacques, pour réaliser ce disque qui sortira enfin en septembre 1964 » (Barbara, 1998).

Il s'agit d'un album pionnier, l'un des premiers du genre, servant de modèle pour les femmes dans l'industrie. Cet album représente, le dévouement, l'émancipation, la résistance, l'autonomie et surtout la résilience : un témoignage de son expérience dans l'industrie, le fruit d'un travail difficile et un triomphe pour les femmes. Lehoux le confirme : « Pour Dejacques, c'est un gros pari. Pour Barbara, c'est une vraie bénédiction, une chance énorme après des années de travail obscur (...) » (Lehoux, 2007). L'arrivée de Barbara sur scène marque un changement dans la dynamique sociale, remettant en question l'industrie dont elle fait désormais partie, tout en introduisant une image contemporaine de la femme.

S'insérer dans l'industrie était audacieux, à tel point que lorsqu'on lui a donné l'opportunité de chanter et d'enregistrer ses propres chansons, elle a voulu rester dans l'ombre ; elle propose à Dejacques que ses chansons soient interprétées par d'autres interprètes : « Je lui dis que je veux confier des chansons à des interprètes. Il me déconseille. Je propose quand même *Le Temps du lilas* à Yves Montand (...) et *Dis, quand reviendras-tu?* à Colette Renard. Tous deux refusent gentiment » (Barbara, 1998). Bien que sceptique au départ, Barbara a créé cet album qui a été reçu avec éloges et dévotion, brisant le cycle du doute entourant les femmes dans l'industrie de la musique. Son succès a considérablement et involontairement réduit la résistance à laquelle les femmes étaient confrontées lorsqu'elles entraient dans la musique. Sa présence a secoué l'industrie tandis que la révélation de son éthos avec ces chansons et performances a captivé le public.

Il y a 12 chansons sur l'album qui est enregistré à Paris dans les studios de Philips avec Barbara au piano, Pierre Nicolas ou François Rabbath à la basse, Michel Portal au saxophone, Michel Delaporte à la batterie, Ele(c)k Bacsik à la guitare électrique, Freddy Balta ou Gilbert

Roussel à l'accordéon, Jacques Liebrard à la guitare, Michel Lorin au vibraphone et Bernard Vittet au bugle. Les chansons sont : 1. *A mourir pour mourir*, 2. *Pierre*, 3. *Le bel âge*, 4. *Au bois de Saint-Amand*, 5. *Je ne sais pas dire*, 6. *Gare de Lyon*, 7. *Nantes*, 8. *Chapeau bas*, 9. *Paris 15 août*, 10. *Bref*, 11. *Sans bagages*, 12. *Ni belle, ni bonne*. La majorité des chansons aborde l'amour ; l'amour est l'élément directeur et récurrent de la musique et de la vie de Barbara — l'amour pour elle-même, l'amour pour les autres, l'amour pour le chant, l'amour pour la scène, l'amour pour les souvenirs, l'amour pour la guérison et le changement. Les scénographies qui se présentent dans les chansons aident la chanteuse à manipuler son image, c'est-à-dire, son éthos, et révèlent une femme émancipée en déconstruisant des relations et des histoires d'amour. Un album autobiographique, sa musique joue le rôle de conteuse, partageant son mode de vie et sa navigation d'amour et de perte avec le monde comme la commente Dejacques: « (...) la musique s'anime des rythmes et des couleurs de la vie (...) » (*Barbara chante Barbara*, 1964).



(Figure 1 : *Barbara chante Barbara*, 1964)

La figure 1 montre la pochette de l'album *Barbara chante Barbara*, qui est réalisée par Pierre Faucheux (Barbara, 1998). Dans son autobiographie, Barbara parle de l'aide de plusieurs mains, comme celle de Dejacques ou de Faucheux, dans la fabrication de l'album ; elle écrit qu'ils sont des contributeurs, collaborateurs et supporters essentiels qui l'ont aidée dans la conception artistique et la vision de *Barbara chante Barbara*. Bien qu'elle soit l'auteur de l'album et que c'est un album assez intime, elle attribue beaucoup de ses idées à l'aide de son entourage. Barbara commente : « Quand vint le moment de concevoir la pochette, aucune maquette ne me plaisait. C'est Luc Simon qui me présenta le grand Pierre Faucheux ; c'est lui qui réalisa la pochette de ce premier disque produit par Philips » (Barbara, 1998) Faucheux était graphiste français, qui réalisait aussi des couvertures de livres. Dans *Eye Magazine*, c'est écrit que :

Faucheux analysed the elements of the book: what it is and how it works as visual communication. He looked not only at how the design and typography express the text, but at the overall structure – at the book as an object that is handled as well as read. The result was a series of pioneering works. Their energy and inventiveness, originating in the words, was directed to finding the visual acoustics in which their meaning could best be heard (*Eye Magazine / Feature / Permanent Innovation*, 1995).

Donc, cette pochette réalisée par Faucheux visait à complimenter son contenu, raison pour laquelle elle mérite une brève analyse. La rose est un symbole récurrent dans l'œuvre de Barbara, la nature et les jardins également mentionnés tout au long de l'album. La rose sur la pochette a deux bouts, sans fin, donnant une impression palindromique et évolutive à l'album, semblable au titre de l'album *Barbara chante Barbara*. De plus, la vie de la rose est éphémère, peut-être le reflet d'un succès, d'une croissance ou d'une beauté éphémères- ou peut-être simplement le symbole d'un travail acharné concrétisé sous la forme d'un album, la rose épanouie représentant la métamorphose

ardue de Monique Serf à Barbara. L'analyse de l'imagerie de la nature est clé dans la dissection de l'éthos de la chanteuse, qu'on abordera dans les prochains chapitres, car elle est introduite dès la pochette, et même dès la chanson introductive, *Pierre*. Suite à l'analyse de la nature, des saisons/cycles composants, les relations sont à observer, et par conséquent, les ruptures aussi.

Le prochain chapitre abordera les cycles de la nature dans les chansons de *Barbara chante Barbara et* servira de fil conducteur à la prochaine partie de cette thèse, car la préfiguration écosystémique de la pochette et la scénographie de chaque chanson sont développées avec l'aide de la nature pour soit mettre en valeur la disposition de la chanteuse, soit mettre en scène. Bien que la majorité de ces chansons traitent d'amour et de relations, elles ne parlent pas forcément d'un amoureux ; elles peuvent aussi parler de l'amour de soi, de la scène, des partisan.es, d'un membre de la famille, d'un lieu ou d'un moment. Avec l'imagerie de la nature, Barbara peut utiliser un lexique poétique séparé de ses émotions pour aborder ces sentiments et représentations de l'amour. Parallèlement à cette émotion centrale, la perte, la rupture, la renaissance, le recommencement sont également des thématiques observés dans les chansons de Barbara, et l'incorporation de l'environnement est la première voie à examiner pour comprendre comment Barbara navigue ces expériences dans ses paroles et sa présentation de soi. De ce fait, les relations et les ruptures seront des thématiques à observer après le chapitre de *cycles/nature* pour mieux disséquer l'éthos de Barbara, sa relation avec le public, comment elle se présente et pourquoi, ainsi que son héritage.

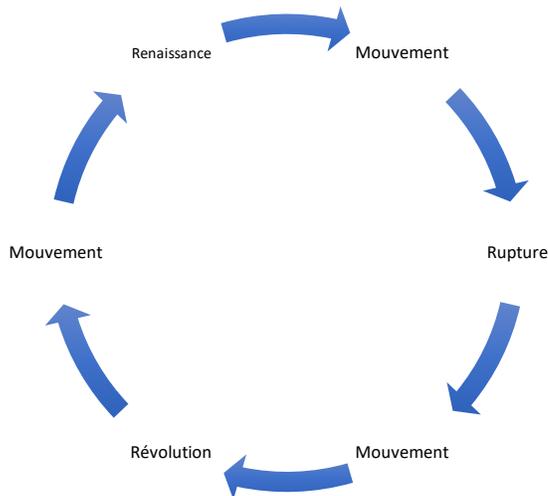
Partie 2

Chapitre 5 - les cycles

Les chansons de Barbara incorporent plusieurs symboles communs et typiques de la poésie et de la littérature populaire; on entend par symbole un « [ê]tre, objet ou fait perceptible, identifiable, qui, par sa forme ou sa nature, évoque spontanément (dans un groupe social donné) quelque chose d'abstrait ou d'absent » (*Dico en ligne Le Robert*, s. d.). La chanteuse joue avec les interprétations de ces symboles, avec leur ambiguïté et leurs contrastes, c'est-à-dire ici leur dualité, et la juxtaposition de mots et de sens. Elle se sert de la nature pour exprimer des sentiments, des états, des sensations : la rose, par exemple, représentant la beauté, l'amour, un moment éphémère comme la durée de vie de la rose, et les épines marquant l'adversité. La dualité des symboles va évidemment au-delà de l'image simplifiée de la rose, elle ouvre à la représentation d'émotions complexes selon le contexte. Sur l'ensemble de l'album, la nature est un outil qui reflète les états intérieurs de la chanteuse. De plus, elle sert de cadre à plusieurs scénographies de l'album : à travers ses cycles et ses saisons, elle détermine un mouvement, celui de l'esprit et des états d'âme changeants de Barbara. Aussi est-elle indispensable pour analyser les scénographies dans leurs liens avec l'intériorité de l'artiste et le mode de vie de Barbara. Plus encore, la dualité de la nature et de ses symboles est essentielle dans l'étude de *Barbara chante Barbara*, qui mène à la compréhension de l'éthos de l'artiste.

La dualité éclaire certaines scénographies des chansons, mais elle révèle aussi et surtout trois notions importantes qui sont à la base de l'album, et ainsi de l'éthos de la chanteuse — l'éthos qui est en mouvement, en révolution; en d'autres termes : l'éthos révolutionnaire. Ces notions serviront de pistes d'interprétation et de fil conducteur pour cette deuxième partie de la thèse : *les cycles* (de la nature, des saisons, de vie), *la rupture* et *les relations*. Ces trois éléments permettent d'aborder les scénographies et la position mouvante de l'éthos de Barbara au sein de ses chansons

et ce chapitre se concentrera sur le premier, les cycles. Cependant, les cycles, la rupture et les relations sont interconnectés et permettent à la chanteuse d'élaborer un éthos marqué par la révolution : les cycles (la nature et les saisons) sont le reflet de son état intérieur, ils posent le cadre scénographique et symbolisent la révolution et sa dualité/force; les ruptures (amoureuses, paternelles, avec l'église, avec l'institution du mariage, avec l'état/gouvernement/guerre/société) constituent des lieux de la révolution même; les relations (intimes, avec son public, avec ses parents, avec sa foi, avec son passé, avec elle-même) marquent l'émancipation, le mouvement et le lieu de la renaissance.



(Figure 2. L'éthos en mouvement)

Le titre de l'album est un premier indice et une clé de lecture essentielle : *Barbara chante Barbara* invite à penser à la révolution, puisque c'est un palindrome, un cycle qui fait le tour, qui commence et recommence. La réflexivité est un mouvement sur elle-même où elle se regarde ; il y a un effet cyclique, mais aussi de miroir. En outre, le disque fait des rotations, des cercles ; il est en évolution et il est en motion constante. Si l'album s'arrête, les sons, les instruments et la voix de la chanteuse disparaissent — comme cette artiste qui vit pour chanter. Martin Malia, dans «

Révolution » : le pouvoir d'un mot¹¹, commente l'évolution du terme *révolution* et explique que « [d]ans l'Antiquité tardive, le substantif *revolutio* fut créé à partir du verbe latin *revolvere*, rembobiner ou revenir au point d'origine. En ce sens, il était employé pour désigner des mouvements circulaires ou répétitifs dans la nature, comme les phases de la lune » (Malia, 2008). Ainsi, on peut faire le lien entre la nature, les cycles, la révolution et l'éthos de Barbara en mouvement, c'est-à-dire l'éthos en révolution. En outre, le mot *révolution* a évolué au fil du temps, un des nouveaux sens étant « l'avènement de la nouveauté; ce n'est pas un cycle mais un surgissement, une irruption qui fend le temps; non pas un mouvement circulaire mais une rupture perpendiculaire à la temporalité ordinaire » (Bantigny, 2023). Cela veut dire qu'il y a une rupture dans le cycle, après quoi il y a une nouvelle structure, où l'ordre des pouvoirs est renversé, donnant lieu à la nouveauté, à la révolution et à la renaissance. Nous émettons l'hypothèse que l'éthos en mouvement de Barbara joue avec la dualité du terme *révolution*. C'est dans cette perspective que les trois idées clés sont interconnectées : une *rupture* est nécessaire dans *le cycle* pour engendrer une révolution, et puis il y a une renaissance ou une émancipation, élaborées dans *les relations* de la chanteuse.

Pour comprendre l'intériorité de Barbara, il faut rappeler que ses chansons sont autobiographiques, qu'elles sont des poèmes qui expriment son état d'esprit et ses divers états d'âme et que, par conséquent, chercher l'éthos en mouvement de Barbara exige de prendre en compte cette question du moi intérieur. Le titre de l'album, *Barbara chante Barbara*, révèle l'aspect autobiographique : elle chante sur elle-même et extériorise ce qui est à l'intérieur, en le faisant avec des symboles et des stéréotypes immédiatement accessibles. Comme le suggère Christine Plasse dans *Les écritures du moi : conscience de soi et représentations sociales*,

¹¹ Traduit de l'anglais (États-Unis) par Laurent Bury.

« L'“autobiographie”, comme récit littéraire, se définit autour d'un projet créateur ayant pour objectif essentiel d'élucider l'intériorité, la genèse d'une personnalité ou l'unité biographique » (Plasse, 2004). En outre, le projet créateur est l'album et c'est à travers les scénographies des chansons que se révèle l'intériorité mouvementée de l'artiste. Ces scénographies se comprennent à partir de la nature qui elle-même cyclique et essentielle pour l'interprétation des paroles, et donc pour décrypter l'intériorité de la chanteuse.

Tout d'abord, comme je l'ai déjà mentionné, la nature pose le cadre de plusieurs chansons de l'album *Barbara chante Barbara* : dans *Pierre* par exemple, les premiers vers de la chanson sont une répétition : « il pleut / il pleut » (Barbara, 1964, 00:11). Michael Ferber, auteur du texte *A Dictionary of Literary Symbols*, associe la pluie à deux images typiques : « Rain often stands as a synecdoche for all bad weather and thus a symbol of life's unhappy moments » et « rain as fertilizing force from above » (Ferber, 2007). D'emblée, cette dualité de la nature colore la scénographie de cette chanson qui témoigne d'une rupture et d'une libération; cette chanson est le lieu d'une révolution où Barbara prendra son départ pour renaître symboliquement, suggérant une nouvelle relation intime, comme une nouvelle saison. La chanteuse utilise des cycles pour détailler un état d'esprit, comme dans *Au Bois de Saint-Amand* où elle chante un récit et exprime la gaieté par le recours à la description de la nature : « Y a un arbre, pigeon vole / Dans le petit bois de Saint-Amand / Où tournent nos rondes folles / Pigeon vole, vole, vole au vent » (Barbara, 1964, 0:10). Ici le pigeon est le symbole de la liberté mais aussi de la paix intérieure : « Their gentle cooing and apparent faithfulness to their mates made doves¹², and especially turtle-doves, inevitable symbols not only of love but of the kindred virtues of gentleness, innocence, timidity, and peace » (Ferber, 2007). La scénographie mise en place dans cette chanson sert à exprimer le

¹² Dans *A Dictionary of Literary Symbols* de Ferber pour l'entrée *Pigeon* c'est indiqué « see Dove ». Il ne s'agit pas du même oiseau, mais selon Ferber, la symbolique est quand même pertinente.

passage de l'adolescence à l'âge adulte. C'est un récit initiatique qui lui-même est le lieu d'une révolution : « Dessus l'arbre, oiseau vole / Et s'envole, voilà le printemps / Y a nos quinze ans qui s'affolent / Dans le petit bois de Saint-Amand » (Barbara, 1964, 0 :20) – le printemps est la première saison et représente la renaissance, le passage de fille à femme, une révolution personnelle, la rupture avec l'enfance et l'éveil joyeux de la sexualité de la chanteuse, un printemps rempli de passion et d'amour, qui l'achemine vers l'âge adulte. Cette chanson cyclique, comme les autres, utilise la nature pour poser le cadre (le printemps, saison de renaissance) et la scénographie (récit initiatique), et pour marquer le mouvement (symbolisme de l'oiseau), démontrant son éthos révolutionnaire à partir du passage à l'âge adulte, moment initiatique et symbolique très fort qui est aussi lié à l'évocation du rapport amoureux.

On peut analyser une chanson comme *Nantes*, qui aborde la mort de son père, suivant cette même perspective de l'évocation de la nature comme cadre de l'intériorité. « Il pleut sur Nantes » sont les premières paroles. Cette information signale que la chanteuse situe cette pièce dans un cycle naturel comme c'était le cas pour *Pierre*. La nature dans *Nantes* plante le décor et introduit la scénographie qui sera funéraire : *Nantes* fait le récit de la mort du père et du deuil. La pluie est aussi annonciatrice d'un état ponctuel, car elle est nécessairement suivie d'une éclaircie, que l'on peut considérer aussi comme une renaissance. Le temps diégétique de la chanson *Nantes* se situe par ailleurs au milieu de l'hiver, saison de l'endormissement et de la mort, ce que viennent accentuer des marqueurs comme « la lumière froide et blanche » et « la nuit ». C'est aussi son état intérieur qui est piégé en plein hiver, état de froidure et de noirceur, qui marche vers la mort. Barbara est pourtant en mouvement, en transition vers son père avec qui elle a une relation complexe, torturée, d'amour paternel mais aussi de haine — des émotions juxtaposées par le recours à la description de la nature; la chanteuse se prépare pour une rupture avec ce père qui l'a

fait souffrir pendant des années. La cassure est le précurseur d'une révolution, la scénographie démontrant que Barbara vit une rupture familiale, mais aussi personnelle : elle perd son père mais elle lui pardonne aussi, ce qui signale alors une rupture avec la douleur qu'il lui a causée. Le passage de l'état de victime à la libération, la mort de son père ramenant la vie à Barbara, montre son éthos en mouvement, le cycle d'une période de sa vie qui se termine, donnant énergie à de nouveaux départs. La scénographie met en perspective la relation entre père et enfant, agresseur et agressée, et dévoile une révolution personnelle. Au lieu d'aller au soleil, pour une renaissance et une nouvelle saison, la chanteuse va vers la froidure, elle trouve la nuit, elle est présente pour les derniers moments de son père, reflété dans les images et les symboles de la chanson.

Gare de Lyon est une autre chanson qui débute avec la pluie : « Je te téléphone / Près du métro Rome / Paris, sous la pluie / Me lasse et m'ennuie » (Barbara, 1964, 0:02). Elle est prête pour la renaissance, pour la révolution, elle est prête pour une nouvelle saison. Elle propose une rupture avec Paris ; elle a envie de faire évoluer, d'accélérer le cycle, de sortir de l'état d'esprit mélancolique associé à la pluie. Elle présente un état intérieur qui est plein de vie, de mouvement; ses désirs printaniers sont déplacés à Paris, alors elle recherche la chaleur et la joie qu'offre le printemps, ou plutôt ce que représente le printemps : l'amour. Le lieu qui symbolise le printemps et l'amour dans *Gare de Lyon* est l'Italie. La chanson est donc une scénographie stéréotypée mettant en relation l'Italie, sa chaleur et sa beauté avec le sentiment amoureux, et Barbara montre son esprit en rotation à travers une rupture avec Paris, vers l'Italie et sa filiation romantique. C'est ainsi qu'elle utilise les images contrastées de la nature et son déplacement de Paris vers une ville italienne pour exprimer son état cyclique, dynamique et en révolution.

Elle décrit un état d'amour et de joie, baignant dans la chaleur et l'amour d'un nouvel environnement, c'est-à-dire une nouvelle saison ou un nouveau cycle. La scénographie stéréotypée

montre comment la nature reflète l'état intérieur de Barbara : quand il fait froid, quand le ciel est gris, quand il y a du silence, c'est la fin d'un cycle, c'est la nuit, c'est l'hiver; quand il fait chaud, quand il y a des fleurs qui bourgeonnent et des amoureux qui se promènent c'est la renaissance, la liberté. La scénographie révèle que Barbara fait partie de la nature et qu'elle participe au changement de cycle. Elle entrera dans une relation avec elle-même dans laquelle elle est émancipée et satisfaite, la nature et le symbolisme des lieux reflétant ces sentiments. L'amour présentée dans la chanson est l'amour intime, mais aussi l'amour pour soi, de la solitude et de nouveaux départs; une révolution personnelle. Confondant le mouvement littéral, car elle se présente se déplaçant vers l'Italie, avec ce qu'il contient de symbolique, Barbara fait de la chanson le lieu d'une révolution personnelle où elle est émancipée de la grisaille que représente Paris. Elle obéit aux règles symboliques de la nature, qui lui permettent de quitter une saison et d'entrer dans la suivante, marquant ainsi son émancipation et sa liberté. L'éthos cyclique de Barbara éclaircira les deux prochains chapitres qui se concentreront sur les ruptures puis les relations, les trois thèmes se complétant pour créer l'éthos en mouvement de Barbara, son éthos révolutionnaire.

Partie 2

Chapitre 6 - les ruptures

La notion de la rupture est liée au mouvement, aux cycles et à la nature, aux modalités des relations et à la révolution, autant d'éléments qui permettent de mieux cerner l'identité de la chanteuse. Gérard Balay, dans l'article « Rupture ou ruptures ou la rupture pour mieux faire le lien », écrit : « Dans le dictionnaire des symboles, la notion de rupture est associée à une cassure mais aussi à une renaissance » (Balay, 2005). Par conséquent, on pourrait dire d'emblée que l'album lui-même est une cassure qui mène à une renaissance, car il rompt avec ce qu'était initialement la chanteuse, une interprète, qu'il rompt même avec l'industrie de la musique qui est dominé par les hommes. *Barbara chante Barbara* est un album pionnier non seulement pour la chanteuse devenant ACI, mais pour les femmes également, car Barbara est l'une des premières femmes ACI en France à l'époque — elle représente ainsi une cassure dans l'industrie du disque et dans la société qui valorisent uniquement les hommes dans ces rôles. Les albums qui précèdent *Barbara chante Barbara* (1964) sont *Barbara chante Brel* (1961) et *Barbara chante Brassens* (1960); le titre-même de son album de 1964, comparé avec ceux des albums précédents, signe cet effet de rupture.

Par conséquent, l'album *Barbara chante Barbara*, intime et autobiographique, repose sur la vie de Barbara et celle-ci se pense de manière cyclique. Chaque chanson suit un cycle qui permet de mieux cerner son éthos en mouvement, c'est-à-dire un être qui déclenche des révolutions et s'achemine vers des reconstructions. Chaque prise de parole est un pas vers la renaissance, un cycle ou une révolution qui lui permet de se réinventer, qui marque une rupture avec son passé, avec une personne, avec la société, avec le patriarcat. Ruth Amossy, dans son article « L'éthos et ses doubles contemporaines. Perspectives disciplinaires », écrit : « On comprend dès lors la nécessité de la "résilience" après le traumatisme, interprétée comme la capacité de "se reconstruire

et surtout reconstruire les autres après une défaite”, en transformant “une épreuve en une nouvelle force” »¹³ (Amossy, 2014). Comme cela est illustré ici par la spécialiste, dans un autre contexte, Barbara montre son énorme capacité de *reconstruire* sa vie et donc d’exposer sa *résilience*; le nom *Barbara* lui-même est l’indice de sa renaissance : Barbara est la chanteuse, l’auteure-compositrice-interprète, tandis que Monique Serf est une autre personne, celle d’avant la naissance de l’artiste, qui est alors en rupture avec elle-même. Les cycles permettent de saisir cette idée de renaissance et de mouvement et mettent en perspective la dualité propre à l’album et à l’identité de la chanteuse. Ce chapitre abordera cette importante notion de rupture et explorera comment les moments de cassure, et les séparations, dans l’album, travaillent l’éthos de la chanteuse et permettent de le définir comme dynamique.

Les ruptures peuvent se manifester de diverses manières et ouvrent à la libération face à une pléthore d’obstacles, pas seulement des personnes, mais aussi des attitudes, des groupes, des lieux, des idéologies. Dans la chanson *Bref*, la chanteuse décrit plusieurs désirs (une fille qui veut un matelot, un homme qui souhaite jouer au soldat, l’eau qui cherche un navire) et puis le refrain définit les désirs personnels de la chanteuse (elle désire un homme); elle chante : « Un homme qui, au petit matin / Me prendrait par la main / Pour m’emmener croquer / Un rayon de soleil / Moi, je voulais un homme / À chacun sa merveille / Et la vie, en passant / Un jour, me l’amena » (Barbara, 1964, 0:35). Cette citation illustre bien l’idée centrale du mouvement (« la vie en passant »), la nature (« pour m’emmener croquer un rayon de soleil) et une renaissance qui prend ici la forme d’une nouvelle relation (« La vie en passant un jour me l’amena »); tous les éléments sont présents pour une révolution personnelle, mais il manque une rupture pour alimenter cette révolution. C’est

¹³ Dans ce passage, Amossy cite Ségolène Royal (Royal, 2007)

ce qu'apporte la seconde partie de la chanson, qui rompt avec tous ces désirs, y compris les siens : « Qu'importe si la vie / Nous donne et nous reprend / Puisqu'ici-bas, tout n'est / Que recommencement » (Barbara, 1964, 1:35). Barbara emploie une scénographie dynamique où les images expriment la dualité de la vie, mais *Bref* est surtout une chanson d'émancipation grâce à cette dualité. La chanteuse reconnaît les cycles, le mouvement, les ruptures et les nouveaux départs, et les choisit. Elle accepte et choisit cette révolution, trouvant liberté et émancipation dans ses choix, révélant une attitude cyclique et sa manière de naviguer dans la vie.

À *mourir pour mourir* est la première chanson de l'album, et ses paroles reposent sur des références à d'autres chansons du même disque. Le jardin, la rose, les références bibliques, le champ de bataille, le voilier noir — ces images intertextuelles¹⁴ font allusion aux messages saillants du disque et à la dimension symbolique des pensées et de l'état intérieur de l'artiste. À *mourir pour mourir* semble être un récit de dépression, un adieu à la vie, mais la chanson est aussi une cassure sociale dans laquelle Barbara peut commenter quelques sujets de son temps ; c'est également l'invitation à une révolution sociale de l'émancipation de l'état et ainsi, l'autonomie de corps. Par exemple, elle chante : « Au jardin du bon Dieu, ça n'a plus d'importance / Qu'on s'y couche amoureux ou tombé pour la France / Ou tombé pour la France »; dans ce passage, elle critique la guerre et l'implication militaire française dans les conflits internationaux. De plus, elle le fait avec une comparaison avec la religion¹⁵ et les règlements sur les corps ; elle pose donc la

¹⁴ « L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie » (Limat-Letellier, 1998)

¹⁵ Dans *A Dictionary of Literary Symbols* de Ferber, l'entrée pour « jardin » explique : « The two most influential gardens in western literature are both biblical: the garden of Eden and the “garden enclosed” of the Song of Solomon (4.12). “And the Lord God planted a garden eastward in Eden” (Gen. 2.8) -- “Eden” by tradition means “delight” or “luxury” -- with a river and pleasant trees bearing edible fruit (9--10) » (Ferber, 2007). Le jardin est un lieu qui apparaisse tout au long du disque ; dans *Chapeau Bas*, c'est suggéré que c'est le jardin d'Éden. Ainsi, l'intertextualité des symboles de l'album laisse penser que le jardin dans *À mourir pour mourir* est le même jardin.

question rhétorique de pourquoi imposer des règlements sur les corps soit sur un champs de bataille soit dans une relation amoureuse - elle sait que la réponse est pour maintenir le pouvoir et sa chanson vise à le démontrer. Dans *Chapeau bas* et *Gare de Lyon*, les deux chansons font référence au jardin d'Éden où la femme est tentatrice afin de montrer que la religion peut être un outil d'oppression qui maintient les femmes dans la soumission (Barbara, 1964, 1:23). Comme dans *Bref*, elle pointe la guerre, et dévoile que la violence est un outil qui maintient les hiérarchies de pouvoir. La chanson est une protestation, montrant qu'il faut s'efforcer d'atteindre la liberté de disposer de son corps, du niveau personnelle et intime, mais aussi professionnel et politique.

De ce fait, les références et images répandues dans l'album font que les messages transmis dans une chanson se retrouvent également dans d'autres pièces, l'intertextualité ajoutant du mouvement, de l'harmonie et de la fluidité à l'album — et permettant de mieux mettre en perspective son éthos avec son choix de répétition. Barbara chante : « Si c'est peu, si c'est rien, qu'ils décident eux-mêmes / Je n'espère plus rien, mais je m'en vais sereine / mais je m'en vais sereine » ; les critiques sociales abordées dans la chanson invitent une renaissance, une mobilisation suggérée vers de plus grandes libertés non seulement pour les femmes, mais aussi pour une société opprimée après la guerre (Barbara, 1964, 2 :01). Ses paroles présentent ses opinions de la conscription, la guerre et la libre disposition de soi ; elle mobilise ses opinions subversives, qui à leur tour jetteront le doute sur la situation politique et sociale actuelle, c'est-à-dire elle ouvre la voie pour le discours sur la guerre et l'autonomie intime.

En outre, puisque cette chanson est celle introductive du disque, c'est également celle d'une rupture avec la version d'elle-même qui existait avant cet album, une cassure avec son éthos

préalable¹⁶. La renaissance a lieu au cours de l'album et la dernière chanson, *Ni belle ni bonne*, est un clin d'œil à cette nouvelle personne, l'album étant un grand cycle articulant son éthos en mouvement. Cela dit, il y a une variété de positions exposées, de ruptures proposées dans la chanson qui ouvre l'album (*À mourir pour mourir*) : des cassures sociales et politiques et une cassure avec elle-même.

Chapeau bas, comme *Bref*, joue avec les symboles et la dualité, et révèle différents aspects de la société, tout comme *À mourir pour mourir*. Les premières paroles sont : « Est-ce la main de Dieu / Est-ce la main de Diable / Qui a tissé le ciel / De ce beau matin-là / Lui plantant dans le cœur / Un morceau de soleil / Qui se brise sur l'eau / En mille éclats vermeils ? » ; par ce jeu de contrastes, elle interroge la morale (Barbara, 1964, 0:03). La connexion avec la nature est également présente, le soleil étant souvent le symbole de la vie dans les chansons de Barbara; la rupture, la brisure du morceau de soleil, fait allusion au cycle et présage une nouvelle relation. L'éthos de la renaissance développé par l'artiste exprime cette bataille constante pour la libération, la révolution et une voie libérée des fardeaux du passé.

En outre, avec ce jeu de contrastes, Barbara aborde les deux pôles de l'existence : les plaisirs et les malheurs de la vie, utilisant les symboles et stéréotypes communs pour que son œuvre demeure accessible pour tous et toutes. Elle chante : « Est-ce la main de Dieu / Est-ce la main du Diable / Qui a mis sur la mer / Cet étrange voilier / Qui, pareil au serpent / Semble se déplier / Noir et blanc, sur l'eau bleue / Que le vent fait danser ? » ; elle continue avec la moralité, mais elle présente le serpent, symbole typique du pêché et le jardin d'Éden (Barbara, 1964, 0 :14). Ferber explique le symbolisme du serpent : « The most important serpent for western literature, of course,

¹⁶ L'éthos préalable s'articule autour de l'idée préétablie que l'interlocuteur a du locuteur à partir de son statut social ou de sa position institutionnelle, des représentations sociales et des stéréotypes attachés à la catégorie sociale à laquelle il appartient (Nanourougo Coulibaly, 2015).

is the one in the garden of Eden, who persuaded Eve to eat of the tree of knowledge of good and evil and thus brought about the expulsion of Adam and Eve from the garden and the advent of death » (Ferber, 2007)

Suite à la référence au serpent et le symbolisme biblique qui en résulte, la chanteuse aborde ce récit où Ève est la tentatrice, mais elle dévie de la morale religieuse. Elle met en scène une rupture avec la pensée où la femme est la source de tout pêché : « Le voilier qui s'enfuit / La rose que voilà / Et ces fleurs et ces fruits / Et nos larmes de joie / Qui a pu nous offrir / Toutes ces beautés-là ? / Cueillons-les sans rien dire. / Va, c'est pour toi et moi! » (Barbara, 1964, 1 : 23). Barbara va au contraire des conseils bibliques, en fait encourageant les femmes de profiter du plaisir, au lieu de le nier. C'est une rupture avec la pensée sociale en France envers les femmes ; la honte associée au plaisir n'est plus condamnable, comme elle l'exprime en s'écriant « C'est pour toi et moi! » (Barbara, 1964). Qui plus est, le nom de la chanson est ironique et une rupture elle-même, car Barbara dit « chapeau bas » à Dieu et au Diable, renonçant ainsi aux deux en les remerciant, rejetant la honte, la culpabilité et le péché et célébrant le plaisir. L'image de soi qu'elle crée dans son discours lyrique est la manière dont la chanteuse critique la société, dont elle se positionne dans le monde. C'est ainsi qu'elle suscite le mouvement, les ruptures, les nouvelles relations et finalement les révolutions et les nouveaux ordres de pouvoir.

Bien que plusieurs chansons abordent la rupture, la dernière que je vais analyser dans le cadre de cette étude est *Ni belle ni bonne*. Le titre fait allusion à l'imaginaire stéréotypée de la femme dans la société française traditionnelle : soit elle est conservatrice, mère, jolie, mariée, soit elle est tentatrice, vulgaire, indécente — Barbara laisse entendre que la féminité est complexe et ne peut être définie. En plus d'être accessibles, les symboles communs dans ses paroles sont ludiques et contrastés afin d'altérer l'imagerie et les jugements liés aux femmes, rejetant la honte

et la culpabilité, et prenant de fait plaisir à présenter une double image d'elle-même, à la fois bonne et mauvaise. Les premières paroles sont : « Je suis la très mystérieuse / Je suis la mante religieuse / Ni belle, ni bonne / Je n'aime personne / Et je passe, bonjour / Je suis celle de la nuit / Je suis celle de l'amour / Et je croque le mari / Qui rode à mon alentour » (Barbara, 1964, 0:11). Simone de Beauvoir, féministe célébrée connue pour son œuvre *Le deuxième sexe*, aborde des *mythes*, ou des images acceptées de la féminité à partir de représentations oppressives répandues, et la mante religieuse fait partie de ses mythes (Renée, 2003). L'insecte évoque « (...) la femme ensorceleuse qui envoûte l'homme (...). Elle est une mante religieuse, une araignée : la femme qui mange le mâle est 'un piège de matière inerte dans lequel le spermatozoïde, châtré, se noie' (...) » (Renée, 2003). Se présenter comme la tentatrice, la séductrice, et terminer un album de cette manière, est un moyen de célébrer le plaisir et l'émancipation des femmes. Ainsi, Barbara marque ses débuts dans une industrie qui a capitalisé sur le regard masculin et la réification des femmes, confirmant les images et les positions qu'elle a mises en avant tout au long de l'album.

En outre, la chanteuse révèle une image contrastée d'elle-même dans les paroles qui suivent après s'être présentée en tant que personne mystérieuse, et comme une mante religieuse qui s'engage au cannibalisme sexuel : « Mais non, mes belles / Mes tourterelles / Je suis douce / Si douce, douce / J'ai le cœur tendre / Et patte de velours » (Barbara, 1964, 0:43). La dualité entre une femme dangereuse, vivant la nuit, et une femme gentille et douce, est une rupture avec les attitudes sociétales envers les femmes, en particulier concernant leur sexualité; elle revendique les titres péjoratifs, rejetant ainsi la honte et la sujétion qui y sont associées. Cela fait partie de l'image de soi que Barbara a développé, qui mène à une révolution, en particulier une révolution féministe qui repense le rôle des femmes dans la société et dans l'intimité. Elle fait allusion à son rôle de femme, à ce que l'on attend d'une femme qui a choisi un mode de vie alternatif : « Pour vous, je

suis mystérieuse / La noire, la fleur vénéneuse / Ni belle, ni bonne / Et qui passe, bonjour »; « Mais, pour vous plaire / Lorsque revient le soir / Sous les lumières / Ange du désespoir » (Barbara, 1964, 1:12, 2:08). L'ambiguïté des paroles pourrait parler de la présence de l'artiste sur scène, mais pourrait aussi faire allusion à une relation intime. Barbara joue avec les stéréotypes négatifs concernant les femmes et elle les revendique et les remodèle, ce qui est un type de résilience. En utilisant le langage péjoratif servant à subjuguer les femmes pour se décrire dans sa chanson, elle montre sa résilience en transformant « une épreuve en une force » (Amossy, 2014). La défense des droits des femmes à travers le personnage qu'elle crée d'elle-même dans sa musique est l'une des nombreuses révolutions vers lesquelles Barbara se dirige. La chanteuse présente une femme complexe : à la fois tentatrice, gentille, douce, méchante; elle est imprévisible, mais elle est surtout émancipée des griffes de la société, de son ancienne personne, et elle évolue et se réinvente constamment. Il s'agit d'innombrables révolutions qui ouvrent la voie au mouvement, à la rupture et à la renaissance de nombreux systèmes et institutions.

Partie 2

Chapitre 7 - les relations

« Derrière chaque cri d’amour, chaque aveu, se dessine un visage — parfois plusieurs. Je n’en ferai pas un album de souvenirs, mais plutôt, à travers ses amours chantées, une histoire... sans cesse recommencée » (Chaix, 2013). C’est en ces termes que Marie Chaix définit le portrait mouvant de Barbara et confirme que nous sommes face à un éthos changeant qui, comme les saisons, dévoile plusieurs visages de la chanteuse, chanson après chanson. Chaix montre aussi que l’album *Barbara chante Barbara* se pense comme une relation intime avec le public, une relation qui est également synonyme d’une révolution culturelle libératrice. Celle-ci place Barbara, et par extension la femme, au sommet de la hiérarchie de pouvoir, à côté de l’homme ; une femme anticonformiste dont les chansons abordent des sujets tabous, dont les scénographies représentent des ruptures avec les cycles d’oppression, et qui jouent avec la dichotomie entre le bien et le mal à travers une imagerie et une symbolique contrastées.

En tant qu’ACI, Barbara produit un premier album autobiographique, faisant de la chanson un média idéal pour que la chanteuse puisse se réaliser. Dans l’article « Why Does Life Writing Talk About Science? Foucault, Rousseau, and the Early “Journal Intime” », Sam Ferguson affirme que « autobiography is associated with an attempt to know the self in its entirety, in its gradual constitution over time »; chaque chanson et chaque scénographie décrivent une relation qui mène à la découverte de soi, mais aussi à la critique de la vie qui l’entoure (Ferguson, 2017). Barbara explore les relations entre elle-même et sa famille, comme dans *Nantes* où elle affronte son passé et sa relation avec son père. En outre, les relations amoureuses évoquées dans *Pierre* ou *Le bel âge* créent l’image d’une femme moderne qui brise les stéréotypes, comme celui de la femme domestique ou de la femme soumise. Elle aborde également le rapport entre les femmes et la guerre, la religion, l’espace public et la société, et négocie une identité contemporaine modelée

dans les scénographies de ses chansons, élaborée dans ses relations. Les relations sont le point de départ de sujets plus large, et ce dernier chapitre explorera ces relations dans le but de les lier à la notion de présentation de soi.

Le bel âge, comme le titre l'indique, interroge la notion de l'âge, plus encore des différences d'âge dans les relations amoureuses, notamment entre Barbara et son amant de l'époque, un jeune homme de vingt ans. C'est une chanson qui aborde une relation amoureuse, mais aussi une relation sociétale stéréotypée : les relations entre des hommes plus âgés et des femmes plus jeunes sont normalisées, au contraire de celles entre des femmes plus âgées et des hommes plus jeunes, qui sont jugées comme étant immorales— Barbara joue avec la misogynie sociale acceptée à travers sa relation avec un amant plus jeune. La description de l'homme suggère une relation qui traduit un lien d'abord enfantin, troublant car elle parle de son amant comme s'il s'agissait d'un enfant, à travers des références aux billes et aux livres d'images. Au cœur de la relation amoureuse, la question de l'inceste est sous-jacente : une mécanique qui ridicule le sexisme courant dans la société. La dualité, ou les images contrastées, suscite le choc, peut-être la confusion, mais l'effet est fort : en introduisant son amant de cette manière, la chanteuse donne une image d'elle-même qui témoigne de son émancipation sexuelle lucide.

La question de la différence d'âge entre les amants permet d'aborder un stéréotype : celui supposant que les femmes perdent leur beauté, et donc leur pouvoir, avec le temps. Cette relation asymétrique rappelle sous un angle original la chosification des femmes par le regard masculin, et Barbara renverse ce stéréotype. Celui-ci est par exemple présent chez Jacques Brel dans *Jef*; il tente de remonter le moral de son ami qui a le cœur brisé en insistant sur le fait que son amoureuse ne vaut rien, car elle est vieillissante : « Non Jef, t'es pas tout seul / Mais arrête de pleurer / Comme ça devant tout le monde / Parce qu'une demi-vieille / Parce qu'une fausse blonde / T'a relaissé

tomber » (Brel, 1966, 0:14). Barbara fait savoir que non seulement elle est plus âgée que l'homme avec qui elle entretient une relation, mais que le vieillissement est une puissance. Quand elle chante « *Devant son premier amour / J'ai posé les armes* » (Barbara, 1964, 1:44), elle dévoile qu'elle aime librement, hors des stéréotypes sexistes. En outre, elle dévoile qu'elle est en guerre contre les attentes sociales imposées aux femmes, elle montre que son âge est une arme, qu'elle n'est pas soumise, mais prête pour la paix : l'égalité entre les genres et le progrès pour les femmes.

Cette révolution de la sexualité féminine, ce renversement du pouvoir, ce printemps plein de nouveauté se reflète dans ses paroles : « *À l'abri du grand soleil / Je l'avais pas vu venir / Ce gosse, c'était une merveille / De le voir sourire* » (Barbara, 1964, 0:15). Dans les chansons qui traitent d'une rupture, souvent le sens est renforcé par la présence topique de la pluie et de la nuit; dans celle-ci, le soleil et le jour jouent aussi un rôle : la lumière éclaire la liberté de la chanteuse dans sa vie amoureuse. Barbara suggère également que la jeunesse est l'une des splendeurs de la vie, de la sienne mais aussi de celle de son amant. L'image de soi que crée la chanteuse dans ses scénographies amoureuses, et particulièrement dans cette chanson, renversent les clichés de genre et l'associe de fait à une femme libre sexuellement (puisque cette liberté appartient aux hommes, à l'époque).

En plus de la question de l'émancipation sexuelle, la chanson aborde la maternité et critique le devoir maternel. Barbara chante : « *J'aime beaucoup les enfants / J'ai l'esprit de famille / Mais j'ai dépassé le temps / De jouer aux billes* » (Barbara, 1964, 0 :43) ; ses paroles sont ironiques¹⁷ et désignent le lien de parent-enfant. Ainsi, la scénographie d'une relation où la femme est plus âgée que l'homme fait allusion à la maternité, à la féminité et à la moralité, mais l'histoire rompt avec ces idéologies qui condamnent les femmes à procréer. Barbara joue avec des images enfantines

¹⁷ Marie Chaix étaye le propos que Barbara ironise ces vers et joue avec la relation que Barbara met en scène du jeune homme (Chaix, 2007)

pour évoquer la femme-mère, la moralité et la question de l'âge dans une relation, tandis que d'autres chansons de l'album, comme *Pierre*, évoquent la femme domestique. Les scénographies permettent ainsi de mettre en scène des moments de rupture avec les attentes sociales imposées aux femmes. On perçoit le mouvement dans *Le bel âge* puisqu'il y a plusieurs ruptures puis une révolution : une rupture avec l'attente de la maternité et l'hypocrisie sexuelle quant à la différence d'âge, puis une révolution sexuelle où la femme aime librement.

Je ne sais pas dire est une chanson qui aborde la rupture avec l'autre, où Barbara annonce la solitude et se fixe sur la scène. La chanteuse raconte à la fois son incapacité à se dédier à un homme, et son enthousiasme à se consacrer à sa musique et à s'exprimer à travers elle. La scénographie de cette chanson d'amour introduit une cassure sociétale, car Barbara se prononce sur la scène, rejetant la vie domestique. Le refus de correspondre aux attentes de la société et d'être une épouse fidèle permet de représenter une femme qui se choisit en tant que sujet. Elle chante : « Je ne sais pas dire je t'aime / Je ne sais pas, je ne sais pas / Je ne peux pas dire je t'aime / Je ne peux pas, je ne peux pas »; et quelques vers plus tard : « Aujourd'hui que je veux le dire / Je n'ose pas, je n'ose pas / Alors, j'ai fait cette musique / Qui mieux que moi te le dira » (Barbara, 1964, 0:10/0:28). Les paroles montrent son inquiétude, une situation difficile entre une relation avec elle-même ou une relation avec le « tu » sans nom de la chanson. Elles révèlent aussi qu'elle a déjà fait son choix, que sa musique lui permet de s'exprimer librement, car en optant pour une relation avec elle-même, elle gagne aussi sa musique et son public. C'est une révolution personnelle où elle trouve la liberté par l'entremise de sa musique et de la solitude.

Je ne sais pas dire se présente comme une poésie d'imploration qui vise à convaincre un amant, et peut être elle-même, qu'elle est capable d'aimer : « Là, simplement dire "Je t'aime" / Je n'ose pas, je n'ose pas / Alors, écoute ma musique / Qui mieux que moi te parlera ». L'impératif

« écoute » est une imploration de voir les moyens qui sont les siens pour exprimer son amour (Barbara, 1964, 1:13). La chanteuse essaie de prouver son amour à son interlocuteur, mais à la place, elle prouve son amour pour la scène. En favorisant sa musique et sa passion de chanter, elle favorise aussi son indépendance et la solitude.

Barbara ajout à l'élan des femmes qui rompt avec l'imaginaire où c'est typique pour les hommes d'être dévoués à leur carrière, tandis que les femmes s'occupent de la maison ; ses chansons font repenser les hiérarchies culturelles et sociales. Personnellement et professionnellement, la chanteuse est libre et libérée et invite à normaliser le plaisir féminin, tout en questionnant la réalité oppressive des femmes. Ce message est également reflété dans la vie personnelle de la chanteuse — elle était dans une relation avec un homme qu'elle nomme « H... » dans son autobiographie, et il lui a demandé de quitter la musique, de lui être fidèle pendant une période. Elle a accepté pendant un temps, avant de se rendre compte qu'elle devait choisir sa musique :

En transit pour quelques jours dans un hôtel de la rue Jacob, je remarque en arrivant un piano droit, en bas, dans le salon. Le lendemain matin, alors que H... se trouve encore dans notre chambre, je descends. J'ouvre le piano qui sent la colle et les vieux marteaux de feutre. Je me jette avidement sur le clavier. H... survient. À cet instant, je le perds. Il me perd. Journée infernale (Barbara, 1998).

Dans *Je ne sais pas dire*, tout comme dans son autobiographie, Barbara montre qu'elle peut exprimer son amour, mais pas de la manière dont les hommes le souhaitent, car elle n'appartient à personne.

La chanson finit avec une brisure, où le « tu » de l'amant devient le « tu » du public :
« Tiens, au piano, je vais le dire / Amoureuse du bout des doigts / Au piano, je pourrais le dire /

Écoute-moi, regarde-moi / Je ne peux pas / Je ne sais pas / Je n'ose pas »; cependant, après un solo de piano, la chanteuse déclare et répète « je t'aime, je t'aime, je t'aime » (Barbara, 1964, 2:03). La confession amoureuse dévoile que le sujet a changé, qu'il s'est déplacé de l'amant au public. La pause musicale lui donne la clarté de voir qu'elle est capable d'aimer, non pas pour un homme dans un espace domestique, mais pour un large public et pour la scène après avoir admis qu'elle n'oserait pas aimer un seul homme.

Paris 15 août est une autre chanson dans laquelle Barbara est dans une relation avec un « tu » anonyme. Par son titre qui fait référence aux vacances françaises, la chanteuse annonce un cadre hors du temps réglé de la vie quotidienne; or, l'histoire raconte celle d'une amante qui perd son statut lorsque son amant la quitte pour des vacances en famille : « Je le sais bien, tu n'y peux rien / Tes enfants ont besoin de vacances / Et chaque mois d'août, ça recommence / Tu pars avec eux en Espagne »; elle se déclare amante de l'autre dans ces vers, tout en révélant qu'elle est dans une relation éphémère avec un homme indisponible (Barbara, 1964, 0:18). Le recommencement est prévisible, tout comme la rotation des saisons, et son choix d'entrer dans ce type de cycle, ou de relation, est un acte de liberté. Le récit se poursuit : « Je t'imagine et je devine / Que pour moi, mon amour, tu t'inquiètes / Je sais bien que, parfois, tu t'embêtes / Avec ta famille, en Espagne » (Barbara, 1964, 0 :35). Il y a une rupture là, car Barbara laisse penser que c'est elle qui est libérée dans leur relation et que dorénavant c'est l'homme qui est « l'autre » ; elle renverse le cliché et montre que son amant craint la perdre lorsqu'il est en vacances avec sa famille.

Barbara continue de dévoiler qu'elle n'est pas soumise, mais émancipée et qu'il existe de nombreux types de relations hors norme : « Il n'y a pas, il n'y a pas / Que ceux qui s'aiment et qui s'émerveillent / Que ceux qui rêvent d'aller au soleil / Qui s'en vont ensemble, en Espagne »; cette répétition souligne l'espace qu'elle crée pour des couples non conformes à la norme (Barbara,

1964, 0:54). Dans cette chanson, Barbara n'est pas l'autre femme, elle n'est pas la femme domestique, elle n'est la mère de personne : elle est une femme moderne dans une relation alternative. Elle est libérée des stéréotypes de son temps et elle trouve la liberté et le plaisir à travers des passions éphémères.

Cependant, une révolution survient lorsque Barbara part seule en Bretagne, car elle renverse alors le stéréotype de l'homme qui part pendant que la femme l'attend : « En attendant, en attendant / Soyez heureux près de vos enfants / Et n'ayez pour moi aucun tourment / Demain, je pars seule, en Bretagne... » (Barbara, 1965, 1:47). À l'ouest du pays, elle retrouve l'indépendance et elle est en vacances, n'attendant personne. Elle brise ce schéma, comme c'est le cas dans *Pierre*, où c'est encore elle qui part. Elle détourne ainsi les clichés de genre et dessine le portrait d'une femme moderne qui ne subit ni la honte, ni l'attente, ni l'oppression. C'est également le cas dans *Le bel âge* avec la question de l'âge, dans *Je ne sais pas dire* avec la poursuite d'une carrière professionnelle, et dans *Sans bagages* qui se concentre sur la perspective féminine en temps de guerre. La chanteuse construit une pluralité d'images de femmes en révolution.

Sans bagages présente une relation dans laquelle la protagoniste attend son amant qui est parti pour la guerre. Les premiers vers sont :

Le jour où tu viendras, le jour où tu viendras

Le jour où tu viendras, ne prends pas tes bagages

Que m'importe, après tout, ce qu'il y aurait dedans

Je te reconnaîtrai à lire ton visage

Il y a tant et tant de temps que je t'attends (Barbara, 1964, 0 :01).

Il faut ici rappeler que Barbara est juive et qu'elle a neuf ans au moment où éclate la Deuxième Guerre mondiale. Aussi peut-on imaginer que la guerre est un sujet sensible : elle en a fait

l'expérience directe. Ledit bagage est son passé, son traumatisme, ses souvenirs violents; les paroles montrent que ces émotions sont troubles, indéfinissables, que son passé, ou son bagage, n'a pas d'importance. Par exemple, adolescente, Barbara est partie dans de nouveaux endroits, comme la Belgique, à la recherche d'une nouvelle vie, d'un nouveau printemps, libérée des souvenirs traumatisants de son enfance; cette chanson est pour elle une façon de traiter ces émotions complexes, un reflet de son état émotionnel. Elle fait preuve de patience, de tendresse et de compréhension envers le garçon qu'elle attend, parti à la guerre, faisant preuve à son tour de patience, de tendresse et de compréhension envers elle. La chanson suit une relation, mais elle traduit aussi la nécessité d'une rupture avec le passé, révélatrice d'une révolution mais aussi d'une renaissance, comme lorsque Monique Serf devient Barbara en Belgique.

Vers la fin de la pièce, Barbara chante : « Quand viendra ce jour-là, sans passé, sans bagages / Nous partirons ensemble vers un nouveau printemps / Qui mêlera nos corps, nos mains et nos visages / Il y a tant et tant de temps que l'on s'attend » (Barbara, 1964, 1:27); ces paroles confirment que les bagages représentent le passé. De plus, elles indiquent le mouvement vers un nouveau printemps, en d'autres termes, une renaissance et une révolution, le mouvement même et la sortie du passé étant les ruptures nécessaires pour une nouvelle vie, une nouvelle saison de vie, loin des enfances volées et des promesses de rupture. La chanson est le récit de la guerre du point de vue de la femme, de celle qui attend, qui reste, qui est souvent oubliée. Mais la chanson témoigne aussi de la nécessité de l'acceptation et de la reconnaissance de son propre passé. Ce passé lui permet d'avancer et de mieux comprendre ce qu'elle est. L'histoire d'amour montre la femme patiente en attente, mais il ne s'agit pas d'une femme impuissante qui attend son mari. Leur relation représente la solidarité envers les victimes de la guerre et ouvre la voie à la guérison. La chanteuse démontre aussi de la résilience dans la relation, l'amour et la grâce étant ses armes de

choix. La scénographie révèle la force des femmes face à la guerre, mais aussi face à des passés compliqués. Barbara est connue pour utiliser l'amour pour exprimer de nombreuses idées complexes, et ici elle fait preuve de pardon, d'intimité et de sincérité, tout en affichant son éthos révolutionnaire à travers une réconciliation personnelle.

Partie 2

Chapitre 8 – Barbara après Barbara

« La chanson est dans le quotidien de chacun ; c'est sa fonction, sa force », écrit Barbara ; la chanteuse insuffle son esprit dans chaque interaction, chaque chanson, chaque amour et chaque souvenir- sa musique s'insère dans la vie de tous les jours et sa sagesse se répand donc dans les croyances et mentalités d'une France en évolution (Barbara, 1998). Pour conclure cette partie, il nous a semblé important de réfléchir à l'héritage de la femme qui chante pour mieux savoir comment Barbara a pu contribuer à la métamorphose de l'industrie avec la mise en scène de sujets subversifs tel que le plaisir féminin, une vie à l'extérieur du foyer, sans époux et sans enfants, et une manière radicale d'aborder son autonomie. Une présentation de soi en révolution démontre une femme en pouvoir, un modèle contemporain encourageant d'autres femmes à choisir l'indépendance dans leur vie personnelle et professionnelle. La France est en pleine mutation après la guerre et les femmes veulent sortir de l'obscurité, comme Barbara et les autres femmes ACI l'ont fait ; ce chapitre vise à explorer l'empreinte et l'influence de la chanteuse dans l'industrie pour les femmes, ainsi que dans la vie des destinataires. Dans son article *Gothic Covers : Music, Subculture and Ideology*, Charles Mueller définit le phénomène de reprises et interprétations dans la musique et montre que c'est un écho de la voix et vision du monde de l'artiste originale : « (...) artists were positioning themselves as the musical heirs to those predecessors whose work they admired and that was complementary to their ethos » (Mueller, 2010). Ainsi, en explorant les artistes qui ont rendu hommage à Barbara et à son éthos, cela permettra d'éclairer comment la chanteuse a transformé non seulement sa propre vie, mais la représentation publique et en révolution de la femme artiste.

Avant le décès de la chanteuse, Barbara était déjà devenu un nom que les artistes de l'époque interprétaient. Alors que Barbara avait cherché des musiciennes à interpréter sans succès,

elle a donné cette opportunité à d'autres artistes. Dans un article publié sur le site web de la Philharmonie de Paris, Michel Tolila commente le fait que des interprétations de Barbara ont été populaires notamment pendant les années 1964 et 1965, ce qui confirme l'adhésion et le bousculement immédiat de *Barbara chante Barbara* :

1964 et 1965 seront les années des plus significatives : Jean-Claude Pascal reprend « Göttingen » et « Septembre », Mouloudji reprend, tout comme Eva, « Dis, quand reviendras-tu ? », auquel Eva ajoute « Attendez que ma joie revienne (...) ». N'oublions pas la version réussie de « Drouot » par Cora Vaucaire, blonde vêtue de blanc reprenant la dame brune... (Tolila, 2017).

Tolila dévoile que les reprises de Barbara ne se limitent pas à son album ACI, que c'est un album déclencheur qui a mis de la lumière sur l'œuvre de la chanteuse. Cela témoigne de la réussite de Barbara de contribuer à l'élan de femmes sur scène qui chantent dans une perspective féminine. La chanteuse a traversé les frontières également, l'interprétation de ses chansons ne se limitant pas au public français ; Maria Del Mar Bonet, musicienne espagnole, chante une version de « L'aigle noir¹⁸ » traduite en Catalan en 1971 (*Àguila Negra – Maria Del Mar Bonet*, 2023). De plus, dans les annexes de *Barbara - Portrait en clair-obscur*, Lehoux inclut des témoignages d'artistes qui se sont inspiré.e.s de Barbara - Zazie est un tel nom. Zazie raconte : « C'est la première femme que j'aie écoutée. Du haut de mes six ou huit ans, je la trouvais déjà très adorable, sans doute parce qu'elle racontait des histoires en privilégiant toujours l'émotion. Plus tard, avec la maturité, j'ai saisi toute la force et l'intensité de ses chansons (...) » (Lehoux, 2007). Quant à Bonet et Zazie, les deux femmes perpétuent et renforcent l'éthos de Barbara dans leur propre manière- Bonet en reprenant la pièce de Barbara et la chantant en Catalan pour de nouveaux publics, et Zazie

¹⁸ *L'Aigle noir*. (1970) : Philips.

s'inspirant du lyrisme de Barbara dans sa propre vie et sa carrière. Dans le même témoignage, Zazie commente qu'elle était dans la même maison de disques que Barbara pendant une période et que Barbara lui a envoyé un message qui lit : « Que milles soleils accompagnent votre route » ; l'éthos de Barbara encadre une révolution et les artistes telles que Zazie ou Bonet rejoignent et maintiennent le cycle, laissant plus de place aux femmes (Lehoux, 2007). Sachant le symbolisme libérateur et déclencheur qu'associe Barbara avec le soleil, on peut constater que Barbara espère avoir « éclairer » la voie professionnelle pour d'autres artistes. Si le gouvernement promouvait les chansons traditionnelles d'une France rurale et conservatrice pour maintenir ces mœurs, les interprétations et reprises d'artistes comme Barbara avec les artistes qui s'inspirent de Barbara, vont promouvoir une nouvelle image de la femme en parallèle avec le genre de la chanson française et de ses apports politiques et sociales.

« Tu es la seule à avoir su ainsi parler d'amour, avec sensualité » (*DE BELLE A BARBARA*, 2023). Les mots de Marie Paule Belle parle de Barbara et sa capacité d'aborder les thèmes, notamment l'amour, de manière féminine, et plus particulièrement, le plaisir. Belle est l'interprète de l'album *Marie Paule Belle chante Barbara*, qui est un hommage à la femme qui chante. Sur son site web, Belle commente sa rencontre et ses interactions avec Barbara, qui s'est montrée très accommodante et solidaire ; Belle raconte :

Le vendredi précédant ton départ, j'étais découragée car je n'avais pas de maison de disques. Tu t'es alors mise en colère : « C'est inadmissible ! Qu'est-ce que ça veut dire ? Je vais m'occuper de toi ! » Dix jours plus tard, ta maison de disques m'avait contactée ! » Je crois aux signes ; j'ai le sentiment que tu t'es occupée de moi, et que tu continues à le faire. Moi, qui à l'issue de deux cent soixante-dix-huit récitals consacrés à ton répertoire, désire enfin

interpréter mes propres chansons, je suis sans cesse sollicitée pour aller te chanter... (*DE BELLE A BARBARA*, 2023).

Belle explique aussi qu'elle a commencé sa carrière à L'Ecluse, qu'elle a véritablement suivi les pas de Barbara, une ode au parcours auquel Barbara a consacré sa vie et qui a permis à des artistes comme elle de continuer. Le parcours et la réussite de la chanteuse donnent vie à d'autres personnes, comme Belle, qui suit ses pas et se représente authentiquement, malgré les résistances sociales ou politiques. Belle a trouvé sa place dans l'industrie en utilisant le modèle de Barbara, interprétant des paroles écrites par elle au lieu de celles écrites par l'homme, comme Barbara devait le faire ; désormais la réussite de Barbara, les femmes peuvent s'exprimer à la féminine sur scène.

Barbara a affecté les destinataires de sa musique suite à la sortie de *Barbara chante Barbara* et avant son décès en 1997, comme c'était le cas avec Zazie, Bonet et Belle; par contre, les artistes contemporaines d'aujourd'hui continuent de citer son œuvre comme source d'inspiration à la fois musicale et personnelle. Daphné, musicienne française qui a commencé sa carrière au début du vingt et unième siècle, cite Barbara comme étant une influence importante (Daphné : la légende de la femme oiseau, s. d.-a). Elle explique l'effet des chansons de Barbara sur sa personne et sur sa musique sur son site web :

Un oiseau s'est incarné en femme. Un oiseau noir, au cœur et aux ramages uniques. Il s'est posé sur Terre en 1930 et pendant 67 ans, il est resté avec nous. Il nous a pris sous son aile, nous a éclairé de sa lumière libre, comme un phare, comme un éveilleur. Sans complexes et sans détours, il a reflété nos failles et nos soleils en embrassant et en prenant par la main toutes les émotions humaines sans mettre de côté les plus douloureuses et les moins sociables. Il fut là parmi nous, pour nous, sous les traits d'une femme qui s'appelait Barbara

et qui par sa vision et son déploiement, continue de nous donner des ailes (Daphné : la légende de la femme oiseau, s. d.-b).

Daphné témoigne du fait que Barbara, par sa manière de traiter ses émotions et ses expériences, met l'image de la femme au premier plan. Pour la musicienne, Barbara incarne la liberté et l'inspiration qui guide les auditeurs et auditrices vers une voie d'émancipation. Par conséquent, l'éthos de Barbara, qu'esquisse à sa façon Daphné, dévoile et contribue au fait que les femmes ne sont plus simplement des muses d'hommes, ou des ventriloques, elles ont un pouvoir d'action.

Une autre artiste qui cite Barbara comme étant une voix à laquelle elle peut s'identifier est la canadienne Martha Wainwright ; la montréalaise commente en ces termes : « c'est une femme forte qui chante des choses avec lesquelles je suis très à l'aise : la peine, la frustration » (Repentigny, 2009). Évidemment, Barbara a pu transformer ses peines et ses frustrations en chanson, mettant ses douleurs en scène ; le microscope sur sa vie à travers des scénographies chantées lui permet d'explorer des relations, d'amorcer des ruptures et des révolutions. Barbara guident les autres chanteuses vers leurs propres révolutions et émancipation qu'elle a elle-même initié dans *Barbara chante Barbara*. De plus, l'héritage de la chanteuse devient un modèle pour exprimer les injustices auxquelles la société est confrontée aujourd'hui, pour aborder la peine, la frustration, ou les sentiments qui nous tourmentent intimement.

Dans l'immense liste d'artistes qui ont fait des reprises des chansons de Barbara on compte la célèbre Zaho de Sagazan, née en 1999 en France (*Zaho de Sagazan, 2023*)¹⁹. Dans une interview avec Radio Canada, Sagazan explique l'influence de la femme qui chante dans son œuvre et dans sa vie :

¹⁹ Elle a remporté 3 trophées aux dernières Victoires de la Musique en France en février 2024.

Barbara c'est une très grande influence (...) Je trouve que c'est une femme formidable qui écrit des chansons magnifiques et qui (...) j'ai tenté d'apprendre énormément de choses en écoutant ses chansons parce qu'elle écrit tout aussi bien qu'elle l'interprète. (...) Il y a beaucoup de chose à apprendre de cette femme (*Zaho de Sagazan, 2023*).

L'éthos de Barbara a affecté des destinataires en 1964, et continue de le faire, comme l'a commenté Sagazan. Les leçons et les messages dans les chansons de *Barbara chante Barbara* par exemple, présentent au public que les femmes peuvent exister comme elles le souhaitent, sans honte. Que c'est précieux de se choisir et de rejeter les attentes oppressives. Cet éthos ne s'adresse pas seulement aux femmes, mais à toute personne qui se trouve opprimée, sous-estimée ou ignorée. De plus, l'intervieweuse cite les mots de Sagazan, qu'elle est très « solaire », à quoi Sagazan répond que quand elle est heureuse, elle profite du bonheur et n'a pas besoin du piano, mais quand elle ne va pas bien, elle a besoin du piano pour comprendre des choses (*Zaho de Sagazan, 2023*). La corrélation entre Barbara, sa représentation de soi en parallèle avec la nature, les saisons, et la présence du soleil, coïncide ici avec les propos de Sagazan qui se qualifie aussi de « solaire ». On sait que Barbara souhaite accueillir un large public avec des images et des mots accessibles, mais en plus de cela, Barbara incorpore la présence topique de printemps et de l'été, notamment avec le soleil et les fleurs, ce qui reflète les moments joyeux dans sa vie. Barbara célébrait les joies dans sa vie, la musique étant un outil d'équilibre pour les maintenir, et Sagazan semble s'inscrire dans cette filiation, c'est-à-dire, qu'elle cultive un éthos en révolution. Intentionnel ou non, la présentation de soi de Barbara influence ceux et celles qui écoutent sa musique, comme avec Sagazan dans son œuvre qui n'est jamais coupée de sa vie et de ses mouvements.

Pomme, musicienne québécoise, vient de sortir un album en 2024 inspiré par les saisons au Québec²⁰, et dans une interview avec Radio Canada elle explique : « L'idée du projet m'est venue en mai dernier, quand j'étais ici et que je voyais l'espèce d'euphorie qui accompagne le printemps » (*Célébrer le rythme des saisons avec la nouvelle musique de Pomme*, 2024). L'éthos saisonnier que projette Pomme, reflète aussi celui de Barbara, notamment avec les révolutions de bonheur qu'inspire le printemps avec toute sa nouvelle vie. De plus, dans un album précédent, Pomme consacre une chanson à Barbara qui s'appelle *B.*, d'un album dédié aux personnes importantes dans sa vie, *Consolation*²¹ (Gelper, 2022). Pomme explique que cet album est épistolaire, que chaque chanson est une lettre à quelqu'un.e qui l'a aidé.e à trouver consolation dans sa vie, Barbara étant une de ces personnes. Les paroles de *B.* sont :

Dans une autre vie, j'aurais / Voulu te dire / Tout ce que ta voix me fait / Le meilleur et le pire / Si tu étais devant moi / Je voudrais que tu saches / Les jours où plus rien ne va / Je pense à toi / Comme si on se connaissait déjà / Comme si tu me parlais de la joie / Comme si tu savais guider mes pas / Merci pour ça / Merci / Merci pour ça (Pomme, 2022)

La chanson est une lettre d'amour, un acte d'appréciation et plus encore, d'adhésion. Les paroles mettent en scène un imaginaire de la résistance et de la persévérance, un hommage à la femme qui chante, l'impact du style de vie et de la sagesse de Barbara devenant évident dans l'ode de Pomme à la chanteuse. L'éthos de Barbara, et donc ses croyances et ses luttes, se perpétue et influence les artistes qui l'interprètent, qui l'admirent et la célèbrent. Pomme et les autres artistes témoignent le fait que Barbara a entamé une rupture dans l'industrie de la musique avec sa présence pionnière, couplé avec son honnêteté et son ambition zélée.

²⁰ « (...) œuvre en deux parties inspirée des quatre saisons, *Automne-hiver et Printemps-été* » (*Célébrer le rythme des saisons avec la nouvelle musique de Pomme*, 2024)

²¹ Pomme. *Consolation*. France : Sois Sage Musique. (2022)

Dans son autobiographie, Barbara réfléchit à sa carrière, dévoilant que sa route ne se faisait pas seule ; qu'avec le soutien du public et étant fidèle à ses principes elle est devenue la femme qui chante :

J'ai reçu tellement d'amour, tellement ! Et toute cette énergie qui m'a fait avancer, chanter, qui m'a permis de faire ce métier comme j'entendais le faire : en désobéissant, en refusant tous les archétypes, en ayant un instinct de préservation qui m'a toujours empêchée de me perdre dans le compromis, la confusion. (...). Il faut prendre la voile, préserver son désir, ne jamais s'en départir, rester bien à l'intérieur de soi. (...). Etre sa vérité (Barbara, 1998).

Barbara a laissé un héritage riche pour les musiciennes, l'exemple d'une rebelle qui n'a pas accepté la représentation erronée de femme, de mère, d'amante, de chanteuse, d'amie. La force qu'elle attribue à l'amour qu'elle a reçu continue dans ses paroles, dans ses scénographies, dans *Barbara chante Barbara* et dans les échos barbara-esques dans la musique de musicien.ne.s d'hier à aujourd'hui.

Conclusion

« Dorénavant, je suis seule ; plus rien ne va pouvoir me détourner de ma route telle que je l'ai toujours pressentie. Rien, ni hélas personne, plus aucun homme, aucun amour. Bien sûr, des hommes et des amours. Mais c'est si différent » (Barbara, 1998). La route dont elle parle est partagée avec d'autres, avec son piano et dans des théâtres²². Cette voie accompagne et fait partie de sa révolution ; chaque amour et chaque homme correspondant à un moment de liberté, à une nouvelle rupture avec les schémas de la vie traditionnelle qui associent la femme à la soumission. L'image qu'elle projette est celle d'une femme intrépide et originale et chaque scénographie de l'album reflète des saisons passées dans sa vie réelle, où elle a dû se battre pour exister dans le domaine de la musique, mais aussi dans la société en tant que femme et en tant que juive. L'expérience exprimée par Barbara révèle les injustices et les problèmes auxquels les femmes de son temps, et au-delà, sont confrontées ; dans ses chansons et dans ses scénographies, elle rejette cette oppression et choisit l'amour tant qu'il est associé à la liberté. Les chansons de *Barbara chante Barbara* et leurs scénographies révèlent en effet ses amours ; l'amour de soi, l'amour pour les hommes, mais aussi son amour pour une libération totale des femmes qui s'accompagne d'une pensée pacifiste et hors du cadre de la religion. Étant l'une des premières auteures-compositrices-interprètes féminines, ses paroles proposent une révolution personnelle que les auditrices et auditeurs peuvent reconnaître tout au long de l'album, donnant ainsi par ses chansons une impulsion aux révolutions sociales.

L'analyse de son discours révèle qu'à travers les images de la nature, des saisons et des cycles, la chanteuse élabore cette présentation de soi qui est en mouvement. L'amie de Barbara, Ethery Rouchadzé a commenté la révolution de la chanteuse en ces termes : « Au fur et à mesure

²² Voir le paragraphe conclusif de l'introduction pour la citation sur « la route »

de sa carrière, elle a trouvé son physique, sa voix, et les chansons à travers lesquelles elle a pu s'exprimer. Intérieurement aussi, elle a pu évoluer, elle s'est réalisée » (Lehoux, 2007). Son évolution personnelle reflète celle de l'industrie de la musique, et même celle de la société ; les scénographies et leurs messages explorent la sexualité féminine et les déséquilibres du pouvoir entre les sexes ; l'accueil de l'album marque une cassure avec l'industrie jusqu'alors majoritairement masculine. Son album est ainsi une contribution importante à l'avancement de l'égalité des femmes et participe d'un élan féministe essentiel. Son image de soi se révèle en grande partie à travers le symbolisme de la nature qui permet d'entrer à l'intérieur de la chanteuse et des symboles qui nourrissent le cadre et les sens des scénographies de l'album.

La chanteuse utilise la nature dans ses paroles de manière à partager ses émotions, souvent à partir d'un jeu de mots utilisant le double sens d'images communes, en plus de créer une scène dont le cadre est au cœur d'une saison. C'est de cette manière qu'elle se met à distance des messages qu'elle transmet, lui permettant d'élaborer sa pensée, par des images simples, des sentiments et des expériences complexes. Par exemple, dans *Pierre*, Barbara crée une scène d'hiver : sombre et froide avec la pluie, reflétant son état émotionnel de mécontentement ; elle utilise la même scène sombre dans *Nantes* pour exprimer le deuil. Au contraire, elle utilise le printemps et le soleil pour représenter la vie, la renaissance et la joie, comme dans *Gare de Lyon* et *Au bois de Saint-Amand*. Son utilisation de la nature et des saisons fait allusion à l'évolution du temps et à la transformation, révélant son évolution personnelle et sa propre métamorphose. Les traces de son environnement font allusion au changement qu'incarne la nature comme le montre le passage de la fille à femme, de la liberté retrouvée ou de la renaissance à la mort de son père. La nature est un moyen accessible de rendre compte de l'état émotionnel de la chanteuse, elle plante le décor et c'est un marqueur topique d'une présentation de soi qui souscrit à des cycles.

Ainsi, la rupture et la mort donnent lieu à de nouvelles saisons, nouvelles relations, à une renaissance.

Pour accéder à une nouvelle saison, c'est-à-dire à une nouvelle chanson, à un nouvel amour ou à nouveau mode de vie, la rupture est inévitable. L'hiver est symbole de la séparation, marquant la mort de la faune, la dépression, le mal de vivre, la fin d'une vie, une relation, une période, ou bien l'oppression, la stigmatisation, la honte ; en d'autres termes, cela marque une fin. Dans ses histoires chantées, Barbara pose une variété de ruptures, et donc, elle suggère la possibilité d'une révolution et du changement. S'exprime dans *Chapeau bas* ou dans *À mourir pour mourir* des ruptures sociales : la première est une critique de la religion et de l'oppression sexuelle des femmes, la seconde questionne la guerre et l'autonomie physique. Ses messages expriment sa séparation des institutions qui méprisent les déshérités- notamment les femmes. Par conséquent, la mort des stéréotypes vieillissants fait place à de nouvelles attitudes et croyances. La présence d'imagerie de la nature reflète la transformation proposée par la chanteuse ; ses révolutions personnelles représentent la nécessité de changements sociaux et la force de les surmonter. L'aspect autobiographique des chansons témoigne du fait qu'elle incarne la liberté à travers son éthos en mouvement. Comme le rappelle à juste titre Amossy : « (...) l'éthos se montre, il ne se dit pas » - Barbara ne se révèle pas explicitement, elle se dévoile dans chaque scénographie (Amossy, 1999).

Les relations - le printemps, le soleil, l'amour - pour Barbara ces joies sont une révolution marquées par la liberté. Dans *Au bois de Saint-Amand*, la fille trouve l'amour et la sécurité et elle vit une renaissance importante- celle où elle devient femme ; le passage du temps montre que sa relation avec elle-même évolue, rompant les liens avec son ancien moi pour révéler un nouveau cycle de sa vie. On voit dans *Paris 15 août* une relation avec un homme indisponible- choisir cette

relation éphémère, puis mettre fin à cette relation montre sa liberté. Au lieu d'attendre le retour de son compagnon, elle part seule en Bretagne : elle s'affranchit des stéréotypes de genre où la femme attend, mais elle témoigne aussi de son indépendance. La relation prend fin, mais sa relation avec elle-même est nourrie et annonce une nouvelle métamorphose - peut-être un nouvel amour, peut-être une saison de solitude. Quand une scénographie expose une relation, on sait que c'est une histoire qui lui permet de s'exprimer et de réagir, que ce soit en regard d'un amour, ou d'un aspect de la société ou de son passé. Sa sagesse et ses croyances s'élaborent à travers ses propres expériences, racontées par et dans le chant et distanciées par la musique, lui permettant de réfléchir sur son passé et sur son présent. C'est là que s'inscrit sa révolution personnelle et, au-delà, la révolution sociale qu'elle met aussi en marche par son exemple.

Si les hommes de l'époque qui dominait l'industrie de la musique comme Brel, Brassens et Ferré chantent les inégalités sociales et politiques, Barbara fait de même, mais à travers des histoires d'amour et des expériences personnelles et d'une manière intime inédite ; elle présente ses propres difficultés, sa vulnérabilité comment elle s'en sert pour faire un pas en avant. La chanson française est politique, Barbara, ainsi que les hommes mentionnés, sont politiques, mais leur façon de l'exprimer est différente : elle chante sa propre liberté, révèle son émancipation à travers sa musique et les histoires de ses chansons, tandis que les hommes n'engendrent pas cette émancipation ou cette rébellion dans leur éthos, car ils le disent au lieu de le révéler ; leur privilège masculin ne requiert pas autant d'effort ludique pour masquer les vérités subversives. Sa présence dans l'industrie ouvre un espace pour les femmes largement sous-représentées ; plus encore, la femme moderne qu'elle présente dans ses chansons révolutionne la féminité dans la société et remet en question les comportements oppressifs. Son éthos éclaire son style de vie cyclique avec de nombreuses fins et autant de départs. Sa propre renaissance tout au long de *Barbara chante*

Barbara et l'accueil positif de son premier album ACI sont en rupture avec les valeurs conservatrices.

Une de ses plus fameuses chansons s'appelle *Ma plus belle histoire d'amour*, et comme le suggère le titre de la chanson, le public est son plus bel amour, ou bien sa plus belle relation, et c'est une chanson d'amour dédié à ses admiratrices et admirateurs (Barbara, 1967). Barbara a pu évoluer, s'exprimer, vivre ses propres révolutions, et être accompagnée grâce à cette importante relation avec la scène, le public et sa musique. Ainsi, elle a choisi la vie d'une femme célibataire et sans enfant, mais elle n'a jamais été seule ou sans amour, au contraire, elle avait le monde à portée de main et un public farouchement attaché à sa révolution et à son élan. Sa métamorphose en femme audacieuse et émancipée montre à la société à quoi ressemble une femme moderne, ce qu'une femme autonome et prospère peut faire en dehors d'une vie traditionnelle avec un mari et des enfants. Elle normalise en un sens par l'émancipation de sa vie intime et sexuelle les droits de femmes. Chaque prise de parole est un pas de plus vers ses propres droits, ses propres libertés et sa propre force. Son parcours personnel tout au long de l'album révèle une femme et une artiste révolutionnaire, laissant un modèle de femme libre qui ne se conforment pas aux stéréotypes conservateurs envers les femmes ou groupes sous-représentés.

Son héritage dévoile que son éthos révolutionnaire a marqué des vies de plusieurs personnes, d'enfants aux adultes. Les artistes qui l'ont suivies attestent que son mode de vie et ses paroles vulnérables ont façonné leur parcours artistique, ainsi que leur parcours émotionnel et personnel. Désormais, des artistes comme Pomme ou Zaho de Sagazan peuvent entrer dans l'industrie, le modèle de Barbara un point de départ, pour s'exprimer mais aussi pour se débarrasser du poids sociétale et politique d'aujourd'hui, la continuation de l'éthos de Barbara. L'élan féministe poursuit avec un nombre grandissant de femmes dans l'industrie, ainsi qu'avec des

musiciennes qui relèvent des injustices, ajoutent au discours égalitaire et dénoncent le sexisme courant dans les métiers du spectacle, comme avec le mouvement « me too »²³ (Trovato, 2023). Grâce au passé et des figures audacieuses comme Barbara, son héritage et les musiciennes qui suivent son exemple, une autre vague féministe est en action ; chaque artiste qui utilise sa chanson ou sa tribune comme moyen de lutter contre les agressions sexistes contribue au discours progressiste vers l'égalité, à la vague féministe « me too » et à la défense des droits des femmes.

²³ « (...) un mouvement féministe (...) de prise de parole des femmes consistant à témoigner des violences sexuelles (...) subies, créé en 2006 par l'activiste afro-américaine Tarana Burke » (Trovato, 2023).

Bibliographie

Corpus primaire

- Amossy, R. (1999). *Images de soi dans le discours : La construction de l'éthos*. Delachaux et Niestlé.
- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi*. Presses Universitaires de France. <https://doi-org.ezproxy.library.uvic.ca/10.3917/puf.amoss.2010.01>
- Amossy, R. (2014). L'éthos et ses doubles contemporains. Perspectives disciplinaires. *Langage et société*, 149(3), 13-30. <https://doi.org/10.3917/ls.149.0013>
- Barbara. (1964) *Barbara chante Barbara*. France : Philips.
- Barbara. (1998). *Il était un piano noir... : Mémoires interrompus*. Fayard.
- Chaix, M. (2013). *Barbara*. Libretto.
- Charaudeau, P., & Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Éditions du Seuil.
- Lehoux Valérie. (2007). *Barbara : Portrait en Clair-Obscur*. Fayard/Chorus.

Corpus secondaire

- Águila negra – Maria del Mar Bonet*. (2023). Consulté 4 mars 2024, à l'adresse <https://mariadelmarbonet.com/en/album/aguila-negra/>
- Balay, G. (2005). Rupture ou ruptures ou la rupture pour mieux faire le lien. *Empan*, 59, 50-53. <https://doi-org.ezproxy.library.uvic.ca/10.3917/empa.059.0050>
- Bantigny, L. (2023). (R)évolutions du mot « révolution ». Dans *Une histoire globale des révolutions* (p. 41-58). La Découverte. <https://www.cairn.info/une-histoire-globale-des-revolutions--9782348059346-p-41.htm>
- Barbara. (1960) *Barbara chante Brassens*. France : Odeon.
- Barbara. (1961) *Barbara chante Jacques Brel*. France : Odeon.
- Barbara. (1967) *Ma plus belle histoire d'amour*. France : Philips
- Blanckeman, B. (2022). De Gréco à Juliette : Les justes causes de la chanson française. *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF, Deuxième série-24*, Article Deuxième série-24. <https://doi.org/10.4000/carnets.13788>

- Bost, S. (2020). “Barbara : Chanter à voix perdue”. Dans C. Douzou, F. Greiner, R. Horville, & O. Kleiman (dir.) (Éds.), *Les arts du spectacle (en hommage à Robert Horville)* (p. 17-239-248). Editions du Petit Véhicule. Consulté 18 octobre 2022, à l’adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03199281>
- Briggs, J. (2015). *Sounds Traditional: The Chanson as a Site of Globalization*. Dans J. Briggs (Éd.), *Sounds French: Globalization, Cultural Communities, and Pop Music in France, 1958–1980*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199377060.003.0003>
- Carastathis, A. (2014). The Concept of Intersectionality in Feminist Theory. *Philosophy Compass*, 9(5), 304-314. <https://doi.org/10.1111/phc3.12129>
- Célébrer le rythme des saisons avec la nouvelle musique de Pomme*. (23 février 2024). <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/musique/emissions/leffetpogonat/segments/entrevue/480159/pomme-chanteuse-album-saisons-printemps-ete>
- Conquêtes et interrogations du féminisme français (1-10, p. 1-1). (2022). Cairn.info.
- Daphné : La légende de la femme oiseau*. (s. d.-a). Consulté 2 février 2024, à l’adresse <http://www.daphneofficiel.fr/#daphne>
- Daphné : La légende de la femme oiseau*. (s. d.-b). Consulté 2 février 2024, à l’adresse <http://www.daphneofficiel.fr/#intro>
- Darckchiild (4 septembre 2011). *Edith Piaf: Le Roi A Fait Battre Tambour (1946)*. <https://www.youtube.com/watch?v=ESKU84ApUH4>
- DE BELLE A BARBARA*. (2023). Marie Paule Belle, site officiel de Marie Paule Belle. <https://www.mariepaulebelle.com/barbara/> *Àguila negra – Maria del Mar Bonet*. (s. d.). Consulté 4 mars 2024, à l’adresse <https://mariadelmarbonet.com/en/album/aguila-negra/>
- DE BELLE A BARBARA*. (2023). Marie Paule Belle, site officiel de Marie Paule Belle. <https://www.mariepaulebelle.com/barbara/>
- Debrauwere-Miller, N. (2013). Parcours historique des féminismes intellectuels en France depuis Beauvoir. *Contemporary French Civilization*, 38(1), 23-46. <https://doi.org/10.3828/cfc.2013.2>
- Delange, F. (juin 1993). *Prévert et l’aventure du groupe Octobre*. <https://www.lhistoire.fr/pr%C3%A9vert-et-laventure-du-groupe-octobre>
- Dis, quand reviendras-tu?* France : CBS (1964)

Doridot, C. (s.d.). *Qu'est-ce qu'une révolution? Définitions et comparaisons*. BnF. http://classes.bnf.fr/pdf/Revol1_Definitions.pdf

Events of May 1968 | Background, Significance, & Facts | Britannica. (s. d.). Consulté 24 novembre 2022, à l'adresse <https://www.britannica.com/event/events-of-May-1968>

Eye Magazine | Feature | Permanent innovation. (1995). Eye Magazine. <https://www.eyemagazine.com/feature/article/permanent-innovation>

Ferber, M. (2007). *A Dictionary of Literary Symbols* (2^e éd.). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511481475>

Ferguson, S. (2017). Why Does Life Writing Talk About Science? Foucault, Rousseau, and the Early « Journal Intime ». *Biography*, 40(2), 307-322.

France Culture [@franceculture]. (24 novembre 2022) *Sa plus belle histoire d'amour, c'était nous. 25 ans après sa disparition, Barbara laisse toujours un vide béant dans le cœur de son public*. <https://t.co/SdximN3LjC> [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/franceculture/status/1595673823067734018>

Garapon, P. (1999). Métamorphoses de la chanson française (1945-1999). *Esprit* (1940—), 254 (7), 89-118.

Gelper, N. (2022, août 25). Avec «Consolation», Pomme offre une épaule pour pleurer. *Journal Métro*. <https://journalmetro.com/culture/arts-et-spectacles/2889046/consolation-pomme-offre-epaule-pour-pleurer/>

Genres et formes poétiques de la colère, de l'Antiquité au XXI^e siècle | Canal U. (s. d.). Consulté 10 août 2022, à l'adresse <https://www.canal-u.tv/chaines/clermontmsh/rencontres-avec-lesshs-conferences-colloques/manifestations-scientifiques-4>

Georges Moustaki : « Je savais que Barbara était plus qu'une interprète ». (3 octobre 2022). France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/georges-moustaki-je-savais-que-barbara-etait-plus-qu-une-interprete-9718184>

Greenwald, L. (2018). REFORM AND CONSENSUS: Feminism in the 1950s and 1960s. In *Daughters of 1968: Redefining French Feminism and the Women's Liberation Movement* (pp. 57–92). University of Nebraska Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv8xngqh.7>

Hugh, D., & Steve, C. (Éds.). (2017). *Popular Music in France from Chanson to Techno: Culture, Identity and Society*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315089638>

ICI.Radio-Canada.ca, Z. A.-. (2022, novembre 23). *Il y a 25 ans nous quittait Barbara*. Radio-Canada; Radio-Canada.ca. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1935167/barbara-chanteuse-artiste-carriere-archives>

Jacques Brel. (1966) *Ces gens-là*. France : Barclay

Jacques Prévert (auteur de *Paroles*). (s. d.). Babelio. Consulté 23 novembre 2022, à l'adresse <https://www.babelio.com/auteur/Jacques-Prevert/3846>

Joël July | CIELAM. (s. d.). Consulté 18 octobre 2022, à l'adresse <https://cielam.univamu.fr/membres/joel-july>

Joël July. (2022). Data.Bnf.Fr. Consulté 18 octobre 2022, à l'adresse https://data.bnf.fr/14615520/joel_july/

Larousse. (s. d.). *Définitions : Yéyé, yé-yé — Dictionnaire de français Larousse*. Consulté 23 novembre 2022, à l'adresse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/y%C3%A9y%C3%A9/82976>

Lausanne, U. de. (s. d.). *Barbara en scène(s)* [Text]. <http://icd.univ-tours.fr/>; Équipe de recherche Fabula, École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05. Consulté 12 juillet 2022, à l'adresse https://www.fabula.org/actualites/colloque-barbara-enscenes_76239.php

Le Roi a fait battre tambour — Application Canto. (s. d.). Consulté 25 novembre 2022, à l'adresse <https://projet-canto.fr/chants/le-roi-a-fait-battre-tambour/>

Les archives de la RTS (Réalisateur). (9 juin 2020). *Barbara—Madame TV (1965)*. <https://www.youtube.com/watch?v=jqzF7vX8Z-E>

Malia, M. (2008). « Révolution » : Le pouvoir d'un mot. Dans L. Bury (Trad.), *Histoire des révolutions* (p. 383-402). Tallandier. <https://www.cairn.info/histoire-des-revolutions--9782847344950-p-383.htm>

Maingueneau, D. (2019). *L'ethos, de la Rhétorique à l'analyse du discours: Essai littérature*. Docsity. <https://www.docsity.com/fr/l-ethos-de-la-rhetorique-a-l-analyse-du-discours/5058902/>

Marie Paule Belle. *Marie Paule Belle chante Barbara*. France : Philips. (2001)

Mueller, C. (2010). Gothic Covers: Music, Subculture and Ideology. *Volume !*, 7(1), 108–132. <https://doi.org/10.4000/volume.2819>

Noémie Trovato, « Échecs et réussites discursives du mouvement #MeToo », *GLAD!* [En ligne], 14 | 2023, mis en ligne le 12 juillet 2023, consulté le 12 mars 2024. URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.library.uvic.ca/glad/6449> ; DOI : <https://doi-org.ezproxy.library.uvic.ca/10.4000/glad.6449>

Plasse, C. (2004). Les écritures du moi : Conscience de soi et représentations sociales. *Sociologie de l'Art, OPuS* 3(1), 103-130. <https://doi.org/10.3917/soart.003.0101>

Pomme. (2022) *Consolation*. France : Sois Sage Musique

Renée, L. (2003). “Les mythes” de Simone De Beauvoir: subtile déconstruction de “La nausée” de Jean-Paul Sartre. *Simone de Beauvoir Studies*, 20, 81–88. <http://www.jstor.org/stable/45170588>

Repentigny, A. D. (juillet 25 2009). Martha Wainwright Piaf, entre deux Martha. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/200907/25/01-887269-martha-wainwright-piaf-entre-deux-martha.php>

Sébastien Bost, « Barbara “entre passion et rage” » | Canal U. (2020). Consulté 10 août 2022, à l’adresse <https://www.canal-u.tv/chaines/clermontmsh/sebastien-bostbarbara-entre-passion-et-rage>

symbole—Définitions, synonymes, conjugaison, exemples | Dico en ligne Le Robert. (s. d.). Consulté 2 novembre 2023, à l’adresse <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/symbole>

The Editors. (août 1 2020). *Kimberlé Crenshaw’s Intersectional Feminism*. JSTOR Daily. <https://daily.jstor.org/kimberle-crenshaws-intersectional-feminism/>

Thompson, B. (2002). La femme dans la chanson française. *Women in French Studies* 1(special issue 2002), 402-417. <http://doi.org/10.1353/wfs.2002.0040>

Tolila, M. (29 novembre 2017). *Barbara chantée par les autres* | Philharmonie de Paris. <https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/series/barbara/barbara-chantee-par-les-autres>

Trovato, N. (2023). Échecs et réussites discursives du mouvement #MeToo. *GLAD!. Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, 14, Article 14. <https://doi.org/10.4000/glad.6449>

Vourch, M., Carpentier, V., & Pichon, S. (2 février 2020). *Jacques Prévert*. France Musique. <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/histoires-de-musique/jacques-prevert-8688370>

Zaho de Sagazan : Face à face avec la « Barbara électrique ». (15 juin 2023). <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/musique/emissions/leffetpogonat/segments/entrevue/446923/francos-chanteuse-francaise>

Appendices

Paroles des chansons de Barbara chante Barbara

Appendice A. « À mourir pour mourir », *Barbara chante Barbara*

À mourir pour mourir, je choisis l'âge tendre
 Et partir pour partir, je ne veux pas attendre
 Je ne veux pas attendre
 J'aime mieux m'en aller du temps que je suis belle
 Qu'on ne me voit jamais fanée sous ma dentelle
 Fanée sous ma dentelle
 Et ne venez pas me dire
 Qu'il est trop tôt pour mourir
 Avec vos aubes plus claires
 Vous pouvez vous faire lanlaire
 J'ai vu l'or et la pluie sur des forêts d'automne
 Les jardins alanguis, la vague qui se cogne
 La vague qui se cogne
 Et je sais, sur mon cou, la main nue qui se pose
 Et j'ai su, à genoux, la beauté d'une rose
 La beauté d'une rose
 Et tant mieux s'il y en a
 Qui, les yeux pleins de lumière
 Ont préféré les combats
 Pour aller se faire lanlaire
 Au jardin du bon Dieu, ça n'a plus d'importance
 Qu'on s'y couche amoureux ou tombé pour la France
 Ou tombé pour la France
 Il est d'autres combats que le feu des mitrailles
 On ne se blesse pas qu'à vos champs de bataille
 Qu'à vos champs de bataille
 Et ne comptez pas sur moi
 S'il faut soulager mes frères
 Et, pour mes frères ça ira
 J'ai fait ce que j'ai pu faire
 Si c'est peu, si c'est rien, qu'ils décident eux-mêmes
 Je n'espère plus rien, mais je m'en vais sereine
 Mais je m'en vais sereine
 Sur un long voilier noir, la mort pour équipage
 Demain, c'est l'au revoir, je quitte vos rivages
 Je quitte vos rivages
 Car mourir pour mourir
 Je ne veux pas attendre
 Et partir pour partir
 Je choisis l'âge tender

Appendice B. « Pierre », *Barbara chante Barbara*

Il pleut
Il pleut
Sur les jardins alanguis
Sur les roses de la nuit
Il pleut des larmes de pluie
Il pleut
Et j'entends le clapotis
Du bassin qui se remplit
Oh mon Dieu, que c'est joli
La pluie
Quand Pierre rentrera
Bien, il faut que je lui dise
Que le toit de la remise
A fui
Il faut qu'il rentre du bois
Car il commence à faire froid
Ici
Pierre
Mon Pierre
Sur la campagne endormie
Le silence et puis un cri
Ce n'est rien, un oiseau de nuit
Qui fuit
Que c'est beau cette pénombre
Le ciel, le feu et l'ombre
Qui se glisse jusqu'à moi
Sans bruit
Une odeur de foin coupé
Monte de la terre mouillée
Une auto descend l'allée
C'est lui
Oh Pierre

Appendice C. « Le bel âge », *Barbara chante Barbara*

Il avait presque 20 ans
Fallait, fallait voir
Sa gueule, c'était bouleversant
Fallait voir pour croire
À l'abri du grand soleil
Je l'avais pas vu venir
Ce gosse, c'était une merveille
De le voir sourire
Voilà que, timidement
Le Jésus me parle
De tout, de rien, de sa maman
Tu parles, tu parles
J'aime beaucoup les enfants
J'ai l'esprit de famille
Mais j'ai dépassé le temps
De jouer aux billes
Il avait presque 20 ans
Et la peau si douce
J'ai cueilli du bout des dents
La fleur de sa bouche
Et j'ai feuilleté pour lui
Un livre d'images
Qu'était pas du tout écrit
Pour les enfants sages
Tant de jours et tant de nuits
Donne, je te donne
Lui pour moi, et moi pour lui
Et nous pour personne
Mais il fallait bien qu'un jour
Je perde mes charmes
Devant son premier amour
J'ai posé les armes
Elle avait presque 20 ans
Fallait, fallait voir
Sa gueule, c'était bouleversant
Fallait voir pour croire
Ils avaient tous deux 20 ans
20 ans, le bel âge

Appendice D. « Au bois de Saint-Amand », *Barbara chante Barbara*

Y a un arbre, je m'y colle
Dans le petit bois de Saint-Amand
Je t'attrape, tu t'y colles
Je me cache, à toi maintenant
Y a un arbre, pigeon vole
Dans le petit bois de Saint-Amand
Où tournent nos rondes folles
Pigeon vole, vole, vole au vent
Dessus l'arbre, oiseau vole
Et s'envole, voilà le printemps
Y a nos quinze ans qui s'affolent
Dans le petit bois de Saint-Amand
Et sous l'arbre, sans paroles
Tu me berces amoureuxment
Et dans l'herbe, jupon vole
Et s'envolent nos rêves d'enfants
Mais un beau jour, tête folle
Loin du petit bois de Saint-Amand
Et loin du temps de l'école
Je suis partie, vole, vole au vent
Bonjour l'arbre, mon bel arbre
Je reviens, j'ai le cœur content
Sous tes branches qui se penchent
Je retrouve mes rêves d'enfant
Y a un arbre, si je meurs
Je veux qu'on m'y couche doucement
Qu'il soit ma dernière demeure
Dans le petit bois de Saint-Amand
Qu'il soit ma dernière demeure
Dans le petit bois de Saint-A
Y a un arbre, pigeon vole
Mon cœur vole
Pigeon vole et s'envole
Y a un arbre, pigeon vole

Appendice E. « Je ne sais pas dire », *Barbara chante Barbara*

Je ne sais pas dire "Je t'aime"
 Je ne sais pas, je ne sais pas
 Je ne peux pas dire "Je t'aime"
 Je ne peux pas, je ne peux pas
 Je l'ai dit tant de fois pour rire
 On ne rit pas de ces mots-là
 Aujourd'hui que je veux le dire
 Je n'ose pas, je n'ose pas
 Alors, j'ai fait cette musique
 Qui mieux que moi te le dira
 Ti la las
 Pour une larme, pour un sourire
 Qui pourraient venir de toi
 Je ferais le mieux et le pire
 Mais je ferais n'importe quoi
 Pourtant le jour et la nuit même
 Quand j'ai le mal d'amour pour toi
 Là, simplement dire "Je t'aime"
 Je n'ose pas, je n'ose pas
 Alors, écoute ma musique
 Qui mieux que moi te parlera
 Je sais ta bouche sur ma bouche
 Je sais tes yeux, ton rire, ta voix
 Je sais le feu quand tu me touches
 Et je sais le bruit de ton pas
 Je saurais, sur moi, dévêtue
 Entre mille quelle est ta main nue
 Mais simplement dire "Je t'aime"
 Je ne sais pas, je ne sais pas
 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
 Je ne peux pas
 Je ne sais pas
 Je n'ose pas
 Je t'aime, je t'aime, je t'aime

Appendice F. « Gare de Lyon », *Barbara chante Barbara*

Je te téléphone
Près du métro Rome
Paris, sous la pluie
Me lasse et m'ennuie
La Seine est plus grise
Que la Tamise
Ce ciel de brouillard
Me fout le cafard
Car il pleut toujours
Sur le Luxembourg
Y a d'autres jardins
Pour parler d'amour
Y a la tour de Pise
Mais je préfère Venise
Viens, fais tes bagages
On part en voyage
J'te donne rendez-vous
À la gare de Lyon
Sous la grande horloge
Près du portillon
Nous prendrons le train
Pour Capri la belle
Pour Capri la belle
Avant la saison
Viens voir l'Italie
Comme dans les chansons
Viens voir les fontaines
Viens voir les pigeons
Viens me dire "je t'aime"
Comme tous ceux qui s'aiment
À Capri la belle
En toutes saisons
Paris, mon Paris
Au revoir et merci
Si on téléphone
J'y suis pour personne
J'vais doré ma peau
Dans les pays chauds
J'vais m'enseoleiller
Près des gondoliers
Juste à l'aube grise
Demain, c'est Venise
Chante, Barcarolle
J'irai en gondole

J'irai, sans sourire
Au pont des Soupîrs
Pour parler d'amour
À voix de velours
Taxi, menez-moi
À la gare de Lyon
J'ai un rendez-vous
Près du portillon
Je vais prendre le train
Pour Capri la belle
Pour Capri la belle
Avant la saison
Passant par Vérone
Derrière les créneaux
J'vais voir le fantôme
Du beau Roméo
Je vais dire "je t'aime"
À celui que j'aime
Ce sera l'Italie
Comme dans les chansons
Taxi, vite, allons!
À la gare de Lyon

Appendice G. « Nantes », *Barbara chante Barbara*

Il pleut sur Nantes
Donne moi la main
Le ciel de Nantes
Rend mon cœur chagrin
Un matin comme celui-là
Il y a juste un an déjà
La ville avait ce teint blafard
Lorsque je sortis de la gare
Nantes m'était alors inconnue
Je n'y étais jamais venue
Il avait fallu ce message
Pour que je fasse le voyage
Madame soyez au rendez-vous
Vingt cinq rue de la Grange aux Loups
Faites vite, il y a peu d'espoir
Il a demandé à vous voir
À l'heure de sa dernière heure
Après bien des années d'errance
Il me revenait en plein cœur
Son cri déchirait le silence
Depuis qu'il s'en était allé
Longtemps je l'avais espéré
Ce vagabond, ce disparu,
Voilà qu'il m'était revenu
Vingt cinq rue de la Grange aux Loups
Je m'en souviens du rendez-vous
Mais j'ai gravé dans ma mémoire
Cette chambre au fond d'un couloir
Assis près d'une cheminée
J'ai vu quatre hommes se lever
La lumière était froide et blanche
Ils portaient l'habit du dimanche
Je n'ai pas posé de questions
À ces étranges compagnons
J'ai rien dit, mais à leur regard
J'ai compris qu'il était trop tard
Pourtant j'étais au rendez-vous
Vingt cinq rue de la Grange aux Loups
Mais il ne m'a jamais revue
Il avait déjà disparu
Voilà tu la connais l'histoire
Il était revenu un soir
Et ce fut son dernier voyage
Et ce fut son dernier rivage

Il voulait avant de mourir
Se réchauffer à mon sourire
Mais il mourut à la nuit même
Sans un adieu, sans un je t'aime,
Au chemin qui longe la mer
Couché dans le jardin de pierres
Je veux que tranquille il repose
Je l'ai couché dessous les roses
Mon père, mon père
Il pleut sur Nantes
Et je me souviens
Le ciel de Nantes
Rend mon cœur chagrin

Appendice H. « Chapeau bas », *Barbara chante Barbara*

Est-ce la main de Dieu,
Est-ce la main de Diable
Qui a tissé le ciel
De ce beau matin-là ,
Lui plantant dans le cœur
Un morceau de soleil
Qui se brise sur l'eau
En mille éclats vermeils ?
Est-ce la main de Dieu,
Est-ce la main du Diable
Qui a mis sur la mer
Cet étrange voilier
Qui, pareil au serpent,
Semble se déplier,
Noir et blanc, sur l'eau bleue
Que le vent fait danser ?
Est-ce Dieu, est-ce Diable
Ou les deux à la fois
Qui, un jour, s'unissant,
Ont fait ce matin-là ?
Est-ce l'un, est-ce l'autre ?
Vraiment, je ne sais pas
Mais, pour tant de beauté,
Merci, et chapeau bas.
Est-ce la main de Dieu,
Est-ce la main de Diable
Qui a mis cette rose
Au jardin que voilà ?
Pour quel ardent amour,
Pour quelle noble dame
La rose de velours
Au jardin que voilà ?
Et ces prunes éclatées,
Et tous ces lilas blancs,
Et ces groseilles rouges,
Et ces rires d'enfants,
Et Christine si belle
Sous ses jupons blancs,
Avec, au beau milieu,
L'éclat de ses vingt ans ?
Est-ce Dieu, est-ce Diable
Ou les deux à la fois
Qui, un jour, s'unissant,
Ont fait ce printemps-là ?

Est-ce l'un, est-ce l'autre ? je ne sais pas
Mais pour tant de beauté,
Merci, et chapeau bas !
Le voilier qui s'enfuit,
La rose que voilà
Et ces fleurs et ces fruits
Et nos larmes de joie...
Qui a pu nous offrir
Toutes ces beautés-là ?
Cueillons-les sans rien dire.
Va, c'est pour toi et moi !
Est-ce la main de Dieu
Et celle du Malin
Qui, un jour, s'unissant,
Ont croisé nos chemins ?
Est-ce l'un, est-ce l'autre ?
Vraiment, je ne sais pas
Mais pour cet amour-là
Merci, et chapeau bas!...
Mais pour toi et pour moi
Merci, et chapeau bas

Appendice I. « Paris 15 Août », *Barbara chante Barbara*

Paris, 15 août, Paris, 15 août
Nous aurions pu l'avoir tout à nous
Paris est désert en ce mois d'août
Mais tu es parti, en Espagne
Je le sais bien, tu n'y peux rien
Tes enfants ont besoin de vacances
Et chaque mois d'août, ça recommence
Tu pars avec eux, en Espagne
Je t' imagine et je devine
Que pour moi, mon amour, tu t'inquiètes
Je sais bien que, parfois, tu t'embêtes
Avec ta famille, en Espagne
Il n'y a pas, il n'y a pas
Que ceux qui s'aiment et qui s'émerveillent
Que ceux qui rêvent d'aller au soleil
Qui s'en vont ensemble, en Espagne
Et tous ceux-là, qui comme toi
Chéri, ont des amours clandestines
Ceux qui, au départ, font grise mine
Attendent leur retour, d'Espagne
En attendant, en attendant
Soyez heureux près de vos enfants
Et n'ayez pour moi aucun tourment
Demain, je pars seule, en Bretagne...

Appendice J. « Bref », *Barbara chante Barbara*

La fille, pour son plaisir
Choisit le matelot
L'eau voulut des navires
Pour voguer à son eau
L'homme choisit la guerre
Pour jouer au soldat
Et partit pour la faire
Sur l'air de "Ca ira"
Bref, chacun possédait
Ce qu'il avait souhaité
Moi, je voulais un homme
Ni trop laid, ni trop beau
Qui promènerait l'amour
Sur les coins de ma peau
Un homme qui, au petit matin
Me prendrait par la main
Pour m'emmener croquer
Un rayon de soleil
Moi, je voulais un homme
A chacun sa merveille
Et la vie, en passant
Un jour, me l'amena
Puis, la fille prit des coups
Par son beau matelot
La guerre, en plein mois d'août
Nous faucha le soldat
Le navire qui passait
Juste à ce moment-là
Le navire qui passait
Prit l'eau et puis coula
Bref, on ne sait pourquoi
Mais tout se renversa
Moi, je pris en plein cœur
Un éclat de son rire
Quand il jeta mon bonheur
Dans la fosse aux souvenirs
Je le vis s'en aller
Emportent mon soleil
Emportant mes étés
J'avais voulu un homme
J'aurais dû me méfier :
Cette garce de vie
Un jour, me le reprit
Qu'importe si la vie

Nous donne et nous reprend
Puisqu'ici-bas, tout n'est
Que recommencement
La fille, pour son plaisir
Reprendra des matelots
On refera des navires
Pour le ventre de l'eau
Y aura toujours des guerres
Pour jouer aux soldats
Qui s'en iront les faire
Sur l'air de "Ca ira"
Eh ben moi, je reprendrai un homme
Pas de mal à ça
Un homme
Les hommes, j'aime ça
Un homme, un homme, un homme...

Appendice K. « Sans bagages », *Barbara chante Barbara*

Le jour où tu viendras, le jour où tu viendras,
 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.
 Tu me tendras les mains, je n'aurai qu'à les prendre
 Et consoler les voix qui pleurent dans ta voix.
 Je t'apprivoiserai, les lumières éteintes.
 Tu n'auras rien à dire, je reconnaitrai bien
 Le tout petit garçon, le regard solitaire
 Qui cachait ses chagrins dans les jardins perdus,
 Qui ne savait jouer qu'aux billes ou à la guerre,
 Qui avait tout donné et n'avait rien reçu.
 Si je venais vers toi, je viendrais sans bagages.
 Que t'importe, après tout, ce qu'il y aurait dedans.
 Tu me reconnaîtrais à lire mon visage.
 Il y a tant et tant de temps que tu m'attends.
 Je te tendrai les mains, tu n'aurais qu'à les prendre
 Et consoler les voix qui pleurent dans ma voix.
 Tu m'apprivoiserais, les lumières éteintes.
 Je n'aurais rien à dire, tu reconnaîtrais bien
 La toute petite fille, aux cheveux en bataille
 Qui cachait ses chagrins dans les jardins perdus
 Et qui aimait la pluie et le vent et la paille
 Et le frais de la nuit et les jeux défendus.
 Quand viendra ce jour-là, sans passé, sans bagages,
 Nous partirons ensemble vers un nouveau printemps
 Qui mêlera nos corps, nos mains et nos visages.
 Il y a tant et tant de temps que l'on s'attend.
 A quoi bon se redire les rêves de l'enfance,
 A quoi bon se redire les illusions perdues ?
 Quand viendra ce jour-là, nous partirons ensemble,
 A jamais retrouvés, à jamais reconnus.
 Le jour où tu viendras, le jour où tu viendras,
 Il y a tant et tant de temps que je t'attends...

Appendice L. « Ni belle ni bonne », *Barbara chante Barbara*

Je suis la très mystérieuse,
Je suis la mante religieuse.
Ni belle, ni bonne,
Je n'aime personne
Et je passe, bonjour.
Je suis celle de la nuit,
Je suis celle de l'amour
Et je croque le mari
Qui rode à mon alentour.
Mais non, mes belles,
Mes tourterelles,
Je suis douce,
Si douce, douce.
J'ai le cœur tendre
Et patte de velours
Et, pour me prendre
Au piège de l'amour,
Il n'y en a qu'un
Qui sait poser ses mains
Au creux de mon cou,
Au creux de mes reins.
Pour vous, je suis mystérieuse,
La noire, la fleur vénéneuse,
Ni belle, ni bonne
Et qui passe, bonjour.
Il s'en est fallu d'un rien,
J'étais blonde au nez mutin.
Chacun a la gueule qu'il a.
Moi j'ai la mienne et voilà.
Pourtant si douce,
Oh douce, douce,
Je suis la fidèle,
La pas cruelle.
Quand je vous quitte,
Je vais, cheveux aux vent.
Je vais cueillir
La petite fleur des champs
Mais, pour vous plaire,
Lorsque revient le soir,
Sous les lumières,
Ange du désespoir.
Je suis la très mystérieuse,
La noire, la fleur vénéneuse,
Ni belle, ni bonne,

Je n'aime personne
Et je passe, bonjour,
Et je passe, bonjour