



HAL
open science

Variations sur ATeM : la chanson-souffle

Stéphane Hirschi

► **To cite this version:**

Stéphane Hirschi. Variations sur ATeM : la chanson-souffle. ATeM Archives of Text and Music Studies, 2016, 1, pp.1-14. 10.15203/ATeM_2016.02 . hal-03234263

HAL Id: hal-03234263

<https://uphf.hal.science/hal-03234263v1>

Submitted on 3 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Variations sur *ATEM* : la chanson-souffle

Stéphane HIRSCHI (Valenciennes)

Summary

This paper tries to analyse the spreading of tunes and breathing as one single wave-like reality in the history of the French chanson. Historically and in line with the system of timbres, the genre of the French chanson takes up existing airs and combines them with interchangeable lyrics. With the spreading and the success of recording techniques, other forms of acoustic palimpsests appear. Claude Nougaro, for instance, transforms breathlessness into a piece of art when he returns to jazz standards, and singers like Barbara and her last interpreter Patrick Bruel reveal their inner fractures and hesitations through their broken voices.

Puisque *ATEM*, l'acronyme de cette revue, signifie le « souffle » en allemand, suivons ce souffle tel que des analyses structurelles de l'esthétique chansonnière invitent à l'écouter résonner...

La cantologie consiste en une approche esthétique globale de la chanson considérée comme un tout organique : une étude prenant en considération non seulement le texte, la musique et l'interprétation, mais aussi leurs relations parfois complexes (cf. Hirschi 2008). De ces travaux ressort l'idée que la spécificité du genre chanson, au sein de la pratique générale et multiculturelle du chant, est celle d'œuvres où le dialogue entre texte et musique laisse distinctement entendre et comprendre les paroles. En découle, du fait des capacités d'attention des auditeurs, *une temporalité comptée*, au déroulement identiquement rythmé pour chacun, phénomène rendu duplicable depuis l'apparition des techniques d'enregistrement. Trois définitions peuvent résumer cette approche :

- Une chanson : un air fixé par des paroles
- Un air : une composition musicale facilement fredonnable, donc doublement brève :
 - limitée par la mémorisation
 - limitée par le souffle
- Une chanson vivante ou organique : une chanson interprétée, et par conséquent une question de souffle, liée à l'air et à la vie : *instantané*, ou *suite d'instantanés, dans un temps mesuré*.

Cette notion de « souffle » implique une sorte de perspective biologique : considérer, par-delà ses constituants, ce qui *anime* une chanson. Une analyse proprement cantologique et non plus inféodée à quelque hiérarchie esthétique préexistante (qu'y trône la musique ou la poésie...) ne peut donc se dissocier de *l'interprétation* des chansons. Sur papier, texte et musique sont, selon l'expression consacrée, couchés : une image grabataire, signifiant bien qu'ainsi la chanson n'est pas vivante, bref, n'est pas.

La chanson comprise comme un tout vivant implique donc de tenter d'en restituer le *souffle*, l'*anima*. La cantologie essaie de traquer les traces de cette vie, pour s'approcher, avec les mots du discours critique, au plus près du pouvoir de séduction de la chanson : de son charme et de son souffle.

Critère essentiel de ce dynamisme à traquer : la linéarité d'un fil, ou plutôt d'un *déroulement temporel*, perdue à l'impression du texte (même s'il est accompagné de portées musicales). Cette matérialité temporelle ne revêt bien sûr sa pleine acception que lors d'une performance scénique. Pour la restituer, un seul substitut apparaît théoriquement acceptable : *l'enregistrement*, pertinent bien sûr pour une interprétation donnée, car une même chanson peut compter de nombreuses interprétations fort différentes, sans même aller jusqu'aux extrêmes, tels le si fameux « Temps des cerises » : chanson d'amour ? Chant politique et révolutionnaire ?

On peut ici comparer deux exemples presque caricaturaux : l'enregistrement par Montand en 1955 du « Temps des cerises » dure 4 minutes 36 et accentue, par la gravité douloureuse et retenue choisie par l'interprète, la portée politique de la « plaie ouverte » évoquée par les paroles de Jean-Baptiste Clément. En revanche, la version « swing » de Trenet en 1942, bien loin de souligner cette virtualité politique d'une chanson écrite par un Communiste, accentue la légèreté originelle de cette chanson d'amour dont les paroles datent de 1867, et dont la connotation politique n'est apparue qu'*a posteriori*, sous l'éclairage rétroactif de cette couleur rouge dont elle s'est teinte presque malgré elle en 1870. L'interprétation de Trenet, par son rythme allègre (elle ne dure que 3 minutes 15, dont de longues plages instrumentales), par son insouciance et ses envolées dans le futile, retrouve donc le ton d'origine, ce qui ne manque pas de piquant quand on resitue cet enregistrement dans le contexte politique de 1942...

Cette rapide comparaison permet de rappeler combien, jusqu'à une période proche de la composition de ce « Temps des cerises », les chansons françaises ne reposaient pas encore sur cette intrication indissociable entre un air et ses paroles, à laquelle les interprétations se chargent depuis de donner corps et souffle.

Le temps des reprises d'airs

Depuis la première cristallisation de la forme chanson au temps médiéval des troubadours, les développements séparés de la musique savante d'une part, avec ses créations polyphoniques, et d'autre part de la poésie écrite relayée par l'essor de l'imprimerie, ont en effet

laissé à la pratique chansonnière un espace de diffusion populaire où l'originalité mélodique était bannie. De fait, le support des chansons, de la Renaissance au milieu du XIX^e siècle, consiste en des airs à la mode, qu'on appelle des *timbres*, sur lesquels des paroliers ajustent leurs textes, inspirés par « l'air du temps ». Pierre-Jean de Béranger, auteur entre autres du « Roi d'Yvetot » ou des « Souvenirs du peuple », s'avéra un tel maître en la matière que sa célébrité lui valut des funérailles nationales en 1857. La chanson fonctionnait ainsi selon une dialectique dynamique : les airs relayaient les mots des paroliers, et ces paroles aidaient à propager davantage des airs déjà connus. Cette tension entre une propension à l'éphémère (les airs s'envolent), et un désir de durée (propagation et mémorisation démultipliée par le nombre des auditeurs) me semble au cœur de ce qui fait le souffle d'une chanson.

L'histoire de la chanson jusqu'à l'ère de l'enregistrement peut donc se comprendre comme une longue reprise d'airs. Peut-être la plus représentative, cette autre chanson dont Jean-Baptiste Clément fut le parolier : « La semaine sanglante ». Pour cette chanson de 1871, célébrant les victimes de la Commune, il reprit en effet la mélodie du « Chant des paysans », de Pierre Dupont, qui datait de 1849, et avait donc accompagné les barricades de la Deuxième République.

S'observe ainsi l'une des dernières chansons composées selon le système du timbre, mais déjà avec une mélodie signée, comme le signe d'une transition esthétique. Et, de 1848 à 1871, d'une révolution à l'autre, si les mots s'effacent peut-être, *portés en tout cas par le même air*, ils résonnent aussi du même souffle et du même esprit. Le refrain de l'un ne fait pas mentir l'autre. Quand Clément écrit en 1871 :

Oui mais, ça branle dans le manche
Ces mauvais jours-là finiront
Et gare à la revanche
Quand tous les pauvres s'y mettront ! (*bis*)

ne continue-t-il pas à interpréter l'esprit de Dupont, à en prolonger le souffle, lui qui avait écrit :

Oh ! Quand viendra la belle ?
Voilà des mille et des cents ans
Que Jean Guêtré t'appelle
République des Paysans. (*bis*)

Et ces espoirs et ces révoltes que chante le refrain de Dupont sous la forme d'une interrogation, ne sont-ils pas justement prolongés par le dernier couplet de « La Semaine sanglante » ?

Le peuple au collier de misère
Sera-t-il donc toujours rivé ?
Jusques à quand les gens de guerre

Tiendront-ils le haut du pavé ?
 Jusques à quand la sainte clique
 Nous croira-t-elle un vil bétail ?
 À quand enfin la République
 De la justice et du travail ?

Dynamique du souffle où sonne comme un écho d'une révolution à l'autre, écho mélodique et thématique : *un double souffle propagé par la reprise d'air*. Le refrain, dans son élan musical, rêve de révolution et la propage par-delà l'actualité immédiate des paroles, elles sujettes à de possibles adaptations : c'est donc l'air qui vise ici à l'éternisation, et le binôme texte/interprétation qui se borne à transposer l'air du temps. Le phénomène ne sera pas différent lorsque, dans les années 1940, sous l'Occupation allemande, il suffisait de fredonner quelques notes du « Chant des Partisans », en sourdine et sans même en articuler les mots, pour faire acte de Résistance face aux troupes ennemies devant lesquelles on passait.

L'air et son souffle suffisent ainsi à donner corps à l'entière chanson, en quinze notes, selon un effet structural de synecdoque où la musique renvoie inéluctablement à des paroles qu'on n'a même plus besoin de prononcer.

Dans un registre comique, cette dynamique de *synecdoque musicale* a été utilisée avec brio par Brel dans son refrain des « Bourgeois » (cf. Hirschi 1995). Rappelons que cette chanson décrit au début des jeunes gens en train de se moquer de bourgeois, et à la fin montre les jeunes gens devenus notaires, se plaignant auprès du commissaire des moqueries dont les abreuvent de jeunes plaisantins : une œuvre qui critique donc bien moins la bourgeoisie en elle-même que l'embourgeoisement, cette mort de la jeunesse et de ses rêves que concrétise la structure de la chanson. Le refrain constitue le cœur de cette critique, puisqu'il s'agit des quolibets repris en chœur par les jeunes et joyeux noceurs qui sont la voix de la jeunesse :

Les bourgeois, c'est comme les cochons
 Plus ça devient vieux, plus ça devient bête
 Les bourgeois, c'est comme les cochons
 Plus ça devient vieux, plus ça devient... [trillé d'accordéon]

Textuellement, il s'agit d'un quatrain alternant octosyllabes et décasyllabes, et dont le dernier, mot, monosyllabique, n'est pas prononcé : pour clore le quatrain, on attend un mot lourd, synonyme de « bête » et de « cochons », les autres mots prononcés à la rime. Le silence textuel de ce brocard est plus moqueur que l'insulte directe, car il s'adresse à l'imagination : elle conclut nécessairement, mécaniquement, du fait de l'horizon d'attente dessiné par la forme mélodique folklorique, le couplet par le mot « con », qui rime avec « cochons » et qui est la rime masculine ici attendue pour finir le refrain.

L'intérêt d'un tel procédé est que ce cheminement ne peut être évité par les bourgeois eux-mêmes : d'abord parce qu'ils ont chanté cet air plus jeunes, mais surtout du fait qu'ils se sentent insultés et viennent se plaindre au commissaire. Le mécanisme folklorique est impitoyable, même pour ces oreilles (devenues) chastes. La malice du refrain consiste à laisser les bourgeois s'insulter par leur propre imagination. Comble d'ironie, la pirouette de la descente diatonique de l'accordéon évoque le dégonflement d'une baudruche.

Et c'est justement de cela qu'il s'agit : de dégonflement. Le refus de la note tonique conclusive que les auditeurs, y compris notaires, prononcent « con », représente bien sûr un refus de la mort, mort réelle et, ici, mort symbolique des embourgeoisés, ces bourgeois repus, satisfaits d'eux-mêmes et qui s'auto-effacent. Mais une mort défiée par un pied de nez sonore. En lieu et place de la cadence, l'accordéon propose un défi narquois à la pesanteur mélodique : une dégringolade en doubles-croches, qui ressemble à la cadence du chant, mais décalée, partant d'une tierce plus haut, et surtout, altérée. Le décalage rythmique et mélodique présente ainsi une parodie tournant en dérision la chute retardée, ce « con » non prononcé, sur la finale tonique d'une cadence elle aussi non entendue.

Toute la dynamique de cette chanson réside dans cet informulé, image symbolique et sonore, cinq notes trillées à l'accordéon qui ouvrent à tous les possibles, à l'espace de l'imaginaire, en lieu et place d'une clausule emprisonnant à jamais dans le moule répétitif et annihilant, des modèles traditionnels, mélodiques, rythmiques ou sociologiques. Un souffle suspendu mais audible et durable dans les mémoires.

L'air qui palpite

On le constate donc : l'air s'étant désormais attaché à une seule chanson depuis la disparition du système des timbres, c'est au sein même de la structure paroles/musique que se niche le combat du souffle pour ne pas s'éteindre malgré la brièveté consubstantielle au genre chanson.

Le titre « À bout de souffle » de Claude Nougaro illustre cet enjeu avec une particulière acuité. Non seulement il s'agit d'une nouvelle résurgence du principe de la reprise d'air, puisque le chanteur emprunte sa ligne mélodique au fameux « Blue rondo à la Turk » de Dave Brubeck, mais tout le thème de la chanson – son titre divergent de l'air-source en fait foi – souligne l'urgence d'un compte à rebours. C'est le canevas narratif du film policier de Jean-Luc Godard, au titre identique : *À bout de souffle*, qui esquisse l'intrigue de cette cavale mortelle d'un truand poursuivi par la police. Mais l'essentiel de la réussite de Nougaro tient

non aux ressemblances, mais aux différences d'avec le film. L'intrication consubstantielle entre le débit du piano et les paroles scandées selon le même débit *staccato* donne véritablement sens à cette course effrénée vers la fin, cette agonie en quête d'air jusqu'au bout : ce n'est pas un hasard si ce concentré d'existence au galop d'une cavale s'achève, après un coup de feu mortel, sur ces derniers mots en ultime goulée d'air :

Un poulet a crié « Ne bouge pas ! »
 Avec la mallette je l'ai frappé
 Alors le coup de feu a claqué
 Me clouant sur place
 Oh Suzy, t'en fais pas
 Je te suis, on y va
 Les palaces, le soleil, la mer bleue
 Toute la vie, toute la vie
 Toute la vie...

Entre temps, le souffle de l'air chanté n'a cessé d'alimenter la course du chanteur, dans sa lutte pour retrouver justement *ce souffle* qu'une première balle a commencé à lui couper juste avant le début du morceau :

Quand j'ai rouvert les yeux
 [...] Aïe la douleur dans l'épaule droite tout à coup
 Me coupa le souffle
 [...] Toute ma mémoire me revint
 Le hold-up, la fuite, les copains

Ce souffle vital est alimenté par une forme de perfusion sonore, en forme d'air bien sûr, et c'est précisément celui qui imprime tout son débit à la chanson, selon une mise en abyme qui supprime tout caractère aléatoire à ce nouveau type d'articulation (par rapport à l'ancien système des timbres) entre des paroles et un air préexistant mais néanmoins ensuite *indissociable des paroles* qui s'y sont greffées :

Une radio s'est mise à déverser
 Un air de piano à tout casser
 Je connaissais ce truc
 C'était le « Blue Rondo à la Turk »
 Dave Brubeck jouait comme un fou
 Aussi vite que moi mettant les bouts

La voix de Nougaro, jouant le chanteur « mettant les bouts » (le mot « bout » étant évidemment crucial dans cette agonie accélérée), va dès lors suivre toutes les inflexions de l'air de

Brubeck, qui ainsi dicte son débit, mais aussi ses intonations. Après ce début frénétique, vient en effet une forme de respiration plus aérienne : elle se traduit justement dans le texte par un sentiment de libération, au travers d'une fuite sur les toits de Paris, sur un tempo plus ample, presque soulagé dans la perspective d'une sortie :

J'ai couru comme dans un rêve le long des cheminées
 Haletant, la mallette à la main, je vacillais...
 Sur un toit s'amorçait un escalier d'incendie
 S'enfonçant tout au fond d'une cour
 Je descendis jusqu'en bas
 Et me voici à trois pas d'une sortie sur la rue

Si juste auparavant le chanteur avait rêvé après avoir découvert qu'« Un vasistas était ouvert sur les étoiles », sa chute finale avait repris parallèlement à la descente de l'escalier, « au fond d'une cour », « jusqu'en bas »...

L'air de Brubeck se trouve alors, à l'évocation des jazzmen qui « faisaient le bœuf ». On peut y espérer une respiration apaisée pour le chanteur, mais cela s'avère plutôt un halètement final : les signes précurseurs du manque définitif d'air qui va très vite survenir. Alors que le dernier souffle du personnage s'exhale en répétant apotropaïquement « toute la vie », l'orgue jouant imperturbablement la partition du « Blue Rondo » continue. Le souffle manque aux paroles, mais l'air persiste. Et cet air continue encore dans nos têtes d'auditeurs, par-delà la fin de la chanson et de cette histoire – selon le même mécanisme finalement, mais cette fois dramatisé, que la propagation comique du trillé d'accordéon en contrepoint du « con » suggéré des « Bourgeois ».

L'air qui frémit

Dernière forme du souffle qui nous intéressera ici dans la fabrique du charme intime des chansons, celui non plus du personnage en agonie, mais celui, matériel, de l'interprète et de ses relais instrumentaux. L'œuvre de Barbara est à cet égard particulièrement intéressante.

Sa voix sera en effet sa première marque de fabrique, comme en témoigne l'ordre de ses premiers albums, *Barbara chante Brassens* en 1960, précédant *Barbara chante Brel* en 1961, avant enfin un *Barbara chante Barbara* en 1964. C'est dans ce disque qu'apparaît la chanson « Pierre »¹, où se déploie toute l'originalité de sa sensualité de l'intime, entre art de la confiance et du murmure et frôlement de la caresse vocale. La chanson me semble caractéristique d'une nouvelle esthétique à la fois discrète et impudique, entre nudité du chant et non-dits des paroles : dans les « à fleur de peau » de cette chanson, dans le méandre de ses « lalala », le prosaïque du quotidien qu'accompagnent les feulements non moins sensuels du saxophone de Michel Portal dans la version originale, n'en révèlent pas moins – justement dans la discrétion subtile d'un souffle où le non verbal matérialise un récit d'attente

douce – la montée inexorable d'un plaisir, de nature sexuelle quoiqu'implicite, parallèle à divers écoulements liquides :

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!

Des notations discrètes, touches impressionnistes, ponctuent cette sensualisation de l'attente de l'homme aimé, Pierre : « un cri » d'oiseau, l'image d'une approche, figurent les douceurs de caresses délicates :

Que c'est beau cette pénombre,
 Le ciel et le feu et l'ombre
 Qui se glisse jusqu'à moi sans bruit !

Ensuite s'énonce une sensation à connotation de plus en plus sexuelle – comme « la terre mouillée », où le verbe « mouiller » dénote à la fois des sécrétions intimes et l'image d'un navire arrivant à bon port. « C'est lui » sonne alors en cri quasi orgasmique, que vient prolonger le frémissement d'un suave fredonnement, complètement relâché :

Une odeur de foin coupé
 Monte de la terre mouillée.
 Une auto descend l'allée.
 C'est lui !

La la la...
 Mon Pierre.
 La la la...

Avec ces « lalala » en signes d'une sensation qui prend le pas sur le discours, la voix de la chanteuse déroule son souffle alanguiné, et le feulement du saxophone s'enroule à elle en volutes subtiles, selon des notes courtes et palpitantes : contrepoint plus grave et masculin au timbre de Barbara, cristallin mais légèrement voilé, comme celui d'une flûte traversière frémissant aux échos du saxo.

Le plaisir ainsi exprimé indirectement par la chanson s'avère d'autant plus intense qu'il reste voilé, métaphorique, c'est-à-dire profondément *érotique*. L'économie de moyens pratiquée par Barbara peut être caractérisée comme un art du faire sentir : par le sertissage des mots et de la musique bien sûr, mais aussi et peut-être surtout par leurs trous, par les fêlures

que la chanteuse, en toute impudeur, laisse poindre, laisse frôler, ouvrant par son souffle dialoguant avec celui du saxophone un nouveau champ au lyrisme contemporain.

Deux chansons pourraient résumer cet art particulier de l'intime exhibé : « Nantes » et « L'aigle noir ». Point n'était besoin d'explication biographique pour qu'agisse sur de très nombreux auditeurs leur charme, mélancolique pour l'une, mystérieux et vénéneux pour l'autre. Deux figures se dégagent des deux œuvres : d'abord celle du père mort dans « Nantes », pour un ultime rendez-vous manqué :

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 »

puis celle d'un initiateur fascinant jusqu'à l'envoûtement, royal et rapace, dont la chanteuse répète le souvenir sous forme d'un rêve ressassé à l'envi, avec d'infimes variations :

Un beau jour, ou était-ce une nuit,
 Près d'un lac, je m'étais endormie,
 Quand soudain, semblant crever le ciel,
 Et venant de nulle part,
 Surgit un aigle noir,

Un beau jour, une nuit,
 Près d'un lac, endormie,
 Quand soudain,
 Surgissant de nulle part,
 Il surgit, l'aigle noir...

Un beau jour, une nuit,
 Près d'un lac, endormie,
 Quand soudain,
 Il venait de nulle part,
 Il surgit, l'aigle noir...

Le style des deux chansons est très différent – confiance discrète sur fond de pluie lancinante pour la première, accompagnée du seul piano de la chanteuse ; flamboyance emphatique, soutenue par un grand orchestre, une section rythmique et des chœurs pour « L'aigle

noir » dans sa première version studio, où la mélodie est construite selon une succession de cadences à dominantes avec cadence rompue et modulation mineure pour ensuite reprendre à partir de la sensible la même cadence un ton au-dessus – modulation mineure qui apporte un effet de perpétuelle suspension, de la dynamique et du sens ... Pourtant, un fil les relie, cette figure qui n'est nommée que dans « Nantes » mais que caractérise exactement la même phrase dans les deux chansons :

Depuis qu'il s'en était allé
Longtemps je l'avais espéré

Ce vagabond, ce disparu
Voilà qu'il m'était revenu (« Nantes »)

C'est alors que je l'ai reconnu,
Surgissant du passé,
Il m'était revenu (« L'aigle noir »)

Père reconnu et désigné par « Nantes », figure fantasmatique mais reconnue dans « L'aigle noir », mais deux fois « revenu » donc perdu auparavant pour la chanteuse : le canevas familial suggère donc, sans toutes les désigner, des parts de deuil mais aussi d'ombre, auxquelles Barbara ne cesse de se référer sans pour autant vouloir les préciser. Là réside l'une de ses forces : tourner autour d'une émotion, la circonscrire et tenter de la sublimer par les volutes de son chant et l'incantation de ses répétitions, tant mélodiques que textuelles – figure d'une écriture en boucle dans « Nantes », et en ressassement infini (avec répétition marquante du verbe « surgir »), après l'incandescence de deux crescendos dans « L'aigle noir ».

Peu importe donc à l'efficacité des deux chansons, et de l'œuvre de Barbara en général, qu'on entende *in fine* dans cette fascination morbide un écho du traumatisme réel que la chanteuse a raconté dans ses mémoires posthumes (cf. Barbara 1998²) : un viol répété par son père alors qu'elle avait dix ans. La figure de l'inceste, peut certes être désormais devinée au cœur des deux chansons, quand on connaît l'information biographique, mais elle n'était en aucun cas nécessaire à la réussite de ces deux chansons, devenues phares dans l'œuvre de Barbara bien avant cette révélation posthume. Mais ce drame intime de la chanteuse est en fait complètement sublimé par le chant résilient d'une interprète amoureuse de la vie, le souffle de ses flammes et ses brûlures, au point de faire partager cette fascination à son public toujours plus nombreux et simplement sensible à un mystère envoûtant – indépendamment d'un fait biographique qu'ignoraient alors les auditeurs de Barbara.

Car l'art de Barbara consiste en ce semis de connotations qui transfigure ses propres plaies pour faire fleurir des partages. Le père, à la fin de « Nantes », est ainsi enterré :

Au chemin qui longe la mer
Couché dans le jardin de pierres

La géographie fantasmatique réunit alors le père et la mer (et on entend la mère...) en une « couche » de réconciliation, dépassant le drame familial vécu par la chanteuse, traumatisée puis abandonnée par le père, et instaure du coup une nouvelle potentialité amoureuse, pour ses parents symboliquement réunis comme pour elle-même, puisque ce « jardin de pierres » rime étonnamment avec l'érotique bucolique du jardin où sa voix chantait, on l'a analysée, l'attente de Pierre dans la chanson éponyme...

Jeu de suggestions, sans doute inconscientes, mais dont le réseau foisonnant inscrit les chansons de Barbara en résonance de l'imaginaire de ses auditeurs... Telle est sans doute la clé de l'esthétique proposée par la chanteuse : un faisceau de connotations, de frôlements d'émotions, souvent ancrées dans des images archaïques, et déroulées par la voix ensorce-lante d'une chanteuse elle-même habitée par ces affleurements d'intime qu'elle découvre et révèle, tant en elle qu'en autrui – selon la dynamique du lyrisme le plus authentique.

Sa voix cassée au fil de ses dernières années pourrait alors s'entendre comme la matérialisation ultime de ces fêlures qui travaillaient le texte en même temps que le timbre de Barbara.

A cet égard, la reprise récente de plusieurs de ses chansons dans un album par Patrick Bruel – *Très souvent je pense à vous* – mérite attention. La rencontre artistique entre le créateur de « Casser la voix » et l'œuvre de la Diva à la voix elle aussi cassée en fin de parcours n'est pas si fortuite que la diversité de leurs publics pourrait le laisser croire. La réaction d'un des gardiens du temple de l'orthodoxie « barbaresque », William Sheller, incite d'ailleurs à réflexion. Avouant ne pas avoir entendu le disque, il lui oppose un refus de principe : « On ne chante pas Barbara avec une voix de déménageur ».³ Or, à l'écoute, on constate au contraire que le souffle de Barbara, transformé, repris paradoxalement par une voix d'homme, vibre toujours intensément. La voix est en effet voilée de brisures, mais ces aspérités sont jouées en douceur, au bord du timbre et sur la pointe des gravités. La délicatesse n'en est aucunement exclue lorsque, par exemple, le violon de Renaud Capuçon, relayant les mots chantés par Bruel, vient dialoguer dans « Dis, quand reviendras-tu ? », avec un piano tout en retenue, dessinant d'aériennes et désirantes arabesques à l'instar du saxo de Michel Portal avec la voix de Barbara dans « Pierre » de 1964.

L'interprétation de « L'aigle noir » par Bruel me semble, dans cette perspective, particulièrement cohérente. Elle reprend en effet mais en la déplaçant la fêlure qu'on a soulignée dans la version originelle de Barbara. Celle de Bruel, incantatoire et hypnotique d'une autre façon que la chanteuse, sur fond initial et grave de notes tenues au synthétiseur, comme un bourdon à l'orgue, solennel, éclaire d'emblée la fragilité d'une douleur dans la voix de l'interprète. Après l'arrivée de l'oiseau, des notes plus aiguës, entre son de guitare électrique et claviers, figurent comme des scintillements musicaux, allumés, par quelque baguette magique et initiatique, parallèlement à la montée mélodique d'un premier crescendo analogue à celui de Barbara, jusqu'à l'envol de l'oiseau.

A la seconde montée, la voix du chanteur est bien plus assurée, postérieure à l'initiation. Mais cette fois, après avoir ressassé comme Barbara l'image de cette figure fascinante, la voix de Bruel ne chante pas indéfiniment comme sa devancière dans sa réitération autistique. Lui se tait alors que le souffle mélodique n'est plus assumé que par les instruments. Après ses

notes égrenées en montées d'arpèges, les nappes du synthétiseur finissent alors comme le cri d'une sirène, à la fois cri de douleur inarticulée qui a le dernier son, et même sirène d'une ambulance roulant à toute allure vers quelque asile où cherche un impossible repos psychique. On a dans cet extraordinaire finale l'impression du réveil d'une douleur archaïque, aussi informulable qu'un cri de nourrisson sans réponse. Si bien sûr Bruel ne fait ainsi pas résonner la même blessure incestueuse, il parvient pourtant à faire vibrer le souffle d'une déchirure originelle à laquelle il sait donner forme et qu'il réussit à faire partager. Peut-être, autre roman familial violent, celui du divorce de ses parents dont il réussirait à faire remonter la douleur et à *l'universaliser* sous cette forme de douleur archaïque et sans mots.

Le souffle chanté donne ainsi forme à l'informe, à l'archaïque et à l'insoutenable, à l'instar des tragédies antiques. Si la source de souffrance intime est différente de celle de Barbara, l'ombre à la fois magique et destructrice du Père est peut-être partagée, et son inquiétante et fascinante influence résonne ainsi d'une voix et d'une version à l'autre, envoûtant à chaque fois, par son écho, les auditeurs par des moyens différents mais finalement convergents.

Le souffle infini...

On le constate : le souffle chanté joue la figure de l'éternel retour au sein de ces formes brèves que sont les chansons. Qu'elle soit interprétée par Barbara ou Bruel, « Vienne » formule avec bonheur cette transfiguration qui charme tant, lorsqu'opère le *carmen* du chant, son alchimie merveilleuse entre un thème, un timbre, des mots, des sons et des rythmes soudain cristallisés en quelques notes et quelques phonèmes filés ou récurrents. Le morceau commence par la mise en œuvre d'une séparation géographique :

Si je t'écris ce soir de Vienne
 J'aimerais bien que tu comprennes
 Que j'ai choisi l'absence
 Comme dernière chance

Mais il s'achève en amorce de retrouvailles. Deux voies qui semblaient diverger se réunissent à nouveau sous les auspices de ce nom de ville qui résonne finalement en subjonctif du verbe « venir ». L'image initiale d'une capitale un peu surannée, d'un classicisme comme engourdi depuis son apogée en début de XX^e siècle, se métamorphose par la grâce d'un air chanté en désir de réunion où l'automne et sa mélancolie s'avèrent catalyseurs amoureux :

Il est minuit ce soir à Vienne
 Mon amour il faut que tu viennes
 Tu vois je m'abandonne
 Il est si beau l'automne

Et j'aimerais le vivre avec toi
 Que c'est beau Vienne
 Avec toi Vienne

Ce double sens s'avère à l'image de la dynamique de reprise : l'air de Barbara n'est plus un timbre dont on changerait les paroles comme avant l'ère des enregistrements, mais il se fait entendre en palimpseste sonore, pour faire vibrer sa fêlure sous celle de Bruel. Deux voix mêlent alors virtuellement leur souffle pour nous suggérer, lorsque le chanteur suspend un instant son fil vocal, la désarticulation du dernier vers en :

Avec toi
 Vienne

On entend grâce à cette brisure du chant non plus un simple lieu, mais une dynamique, dont cet article a proposé une filiation, depuis les timbres d'avant l'enregistrement jusqu'au jeu des reprises contemporaines, de Jean-Baptiste Clément à Brel, de Nougaro à Barbara et Bruel. C'est cette onde voyageant dans le temps qu'on espère avoir ainsi mis en lumière. Grâce à elle, le double que manifestent les échos du silence se révèle courant d'air, aspiration, désir, et propage ainsi son souffle à tous les vents qui les porteront, de Vienne à revienne.

Notes

- 1 Cette analyse reprend et développe la conclusion de mon article « L'invention de la figure d'auteur-compositeur-interprète dans la chanson française, des troubadours à Brel », in : Argod-Dutard 2015, 77-94.
- 2 Sur les *Mémoires interrompus* de Barbara voir aussi l'article de Joël July dans ce même numéro d'*ATeM*.
- 3 Cf. l'article d'Éric Bureau dans *Le Parisien* (11.04.2016), <http://www.leparisien.fr/espace-premium/culture-loisirs/sheller-chanteur-en-colere-11-04-2016-5703329.php> (consultation 15.11.2016).

Bibliographie sélective

- Argod-Dutard, Françoise (éd.) : *Le français en chantant*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, 77-94.
- Barbara : *Il était un piano noir... (Mémoires interrompus)*. Paris : Fayard, 1998.
- Bonnet, Gilles (éd.) : *La chanson populittéraire*. Paris : Kimé, 2013.
- Hirschi, Stéphane : *Chanson : l'art de fixer l'air du temps – de Béranger à Mano Solo*. Paris : Les Belles Lettres/PUV, 2008.

- Hirschi, Stéphane : *La chanson française depuis 1980 – de Goldman à Stromae, entre vinyles et MP3*. Paris : Les Belles Lettres/PUV, 2016.
- July, Joël (éd.) : *Chanson, du collectif à l'intime*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2016.

Discographie

- Barbara : « L'aigle noir », « Nantes », « Pierre », « Vienne ». In : Barbara : *Barbara chante ses plus grands succès de 1964 à 1974*. Philips 9101-109, 1977 (33 tours).
- Béranger, Pierre-Jean : « Roi d'Yvetot ». In : Le Groupe Arthus : *Chansons de trouvères, troubadours et chansonniers*. Pathé Marconi EMI 2C-068-71298, 1981 (33 tours).
- Béranger, Pierre-Jean : « La semaine sanglante », « Souvenirs du peuple ». In : *Anthologie de la chanson française. La tradition*. Disque 2. EPM VC-992, 1993 (CD).
- Brel, Jacques : « Les bourgeois ». In : Brel, Jacques : *Les Flamandes*. Phonogram 9101-244, 1959 (33 tours).
- Brubeck, Dave : « Blue rondo à la Turk ». In : Brubeck, Dave : *Time Out*. Columbia Records CQ-437, 1959 (33 tours).
- Montand, Yves : « Temps des cerises ». In : Montand, Yves : *Chansons populaires des France*. CBS 14-063445-20, 1955 (33 tours).
- Nougaro, Claude : « À bout de souffle ». In : Nougaro, Claude : *Une petite fille*. Disque 1. Philips 6680-253, s.a. (33 tours).
- Trenet, Charles : « Temps des cerises ». In : Trenet, Charles : *Toutes mes chansons 1937–1963*. Disque 3. Columbia 1129393-M5-6, 1974 (33 tours).