

Sébastien Bost / Catherine Douzou (éds) : *Barbara en scène(s)*.

*Une femme, une œuvre en performance.*

Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2022.

ISBN 9791032003886. 260 pages.

Douzième titre de la collection « Chants Sons », dirigée par Perle Abbrugiati, Jean-Marie Jacono et Joël July de l'Université Aix-Marseille, l'ouvrage collectif dirigé par Sébastien Bost et Catherine Douzou, *Barbara en scène(s). Une femme, une œuvre en performance*, fait suite au colloque universitaire éponyme, qui s'est tenu à Tours en 2017, année des célébrations du vingtième anniversaire de la mort de la chanteuse. En réunissant les analyses et les réflexions issues de cette rencontre autour la centralité de la scène, *des scènes*, dans la construction de l'œuvre complexe de Barbara, l'ouvrage tente à sa manière de ressusciter la présence de la femme qui chantait devant et pour son public, dans une approche pluridisciplinaire. Les auteurs des contributions appartiennent à des champs disciplinaires variés, en majorité universitaires, spécialistes de la chanson, que ce soit du point de vue des textes, de la vocalité ou de la performance, d'autres proviennent des études théâtrales, ou sont artistes, tous unis par leur amour et leur profonde connaissance de l'œuvre de Barbara.

La scène est en effet chez elle un élément fondateur de son parcours artistique, car elle est le lieu où se concrétise et se crée à la fois la sublimation du lien avec le public, omniprésente dans son œuvre chansonnière, qui devient moteur de la création sur le mode d'une métaphore amoureuse aux déclinaisons infinies (hommes, famille, enfance, don de soi...). Les recherches universitaires consacrées à celle qui a fini par rejoindre le panthéon des ACI de la chanson française ont été d'abord attirées par la force des textes, qui, comme le rappellent les éditeurs, figurent désormais dans les anthologies de la poésie du XX<sup>e</sup> siècle, délaissant un aspect essentiel de sa création : la performance, la réalisation scénique et sa relation avec son public.

La scène est pourtant une thématique féconde dans les études « barbaresques », comme le démontre amplement l'ouvrage. Pour celles et ceux qui se sont penchés sur le concept de la scène dans la pratique créatrice de l'artiste, le passage par l'analyse textuelle des chansons reste cependant inévitable, tant sa pratique chansonnière est inscrite dans les textes mêmes des chansons, abondamment cités ici. Les contributions reposent également en large partie sur d'autres documents comme des interviews données dans les journaux, à la radio, ses exhibitions sur les plateaux télévisés, ses *Mémoires interrompus*, les témoignages de ceux qui l'ont connue et pour certains également sur une expérience directe de ses concerts.

Dans l'Avant-propos, qui fait office d'une longue introduction, sous-titré « Pour exister dans ce métier, il faut monter sur une scène », les éditeurs balisent les concepts clefs du rapport de Barbara avec la scène qui parcourent l'ouvrage. La scène représente avant tout une catharsis qui prolonge celle opérée par l'écriture de la chanson : le lien avec le public, dont la chanson « Ma plus belle histoire d'amour » est l'emblème, lui permet de faire don de sa personne pour surmonter ses propres traumatismes à travers une performance. La scène est aussi vécue comme une « religion », avec toutes ses contradictions, et les termes « sacré », « rituel », « grande messe », « cérémonie » sont récurrents dans les témoignages de ses spectateurs pour définir l'atmosphère de ses concerts (14), qu'elle préparait avec une attention maniacale et une exigence légendaire envers les musiciens et les techniciens. Il s'agit alors de mettre au jour la « dramaturgie » de ses concerts, qui laisse aussi la place à l'improvisation et à une « théâtralité sincère » de Barbara sur scène (21), qui lui permet paradoxalement d'être authentique tout en étant en représentation. L'Avant-propos se conclue par la présentation des contributions.

Les quinze textes de *Barbara en scène(s). Une femme, une œuvre en performance* sont regroupés en trois sections, proposant un itinéraire qui part en amont de la scène pour arriver au public, allant de la création à la réception, en passant par la scène. La première partie est consacrée à la composition et la création d'un éthos d'artiste dans l'écriture, une seconde est centrée plus précisément sur l'art de la scène et la performance de Barbara et enfin, la troisième enquête sur la réception et la permanence de sa présence corporelle, bien que disparue à jamais, dans la sensibilité et l'imaginaire de ses différents publics.

La première partie intitulée « Éthique, poétique, esthétique : de la scène textuelle à la scène théâtrale » regroupe des études sur les réseaux textuels et métaphoriques qui unissent l'œuvre de Barbara. L'étude de Sylvie Jouanny, professeure de littérature française à Paris-Est Créteil, propose l'analyse textuelle d'un ensemble de chansons dont le dénominateur commun est la *famille*, qui n'est autre qu'une « déclinaison de l'amour » (33), dans « Famille perdue, enfin retrouvée ! Genèse d'une poétique ». Le sentiment associé à la famille est d'abord celui de la perte, à travers la figure de l'enfant orphelin et des enfances. La famille d'origine perdue laisse alors la place à une famille d'adoption, la famille artistique. L'amour familial évoque l'amour mère/enfant, auquel sont associés « solitude », « jardin », « maison » alors que l'amour maternel prend aussi la forme d'un amour maritime, par le jeu de l'homophonie mer/mère. La famille, dans ses transformations au cours de temps, permet ainsi d'appréhender une facette de « l'esthétique de l'amour chez Barbara et de comprendre la force de vérité qui nous fascine » (42).

Joel July, grand spécialiste de Barbara, éditeur de l'intégrale de ses textes, explore l'envers de cet amour, c'est-à-dire la peur, dans un article intitulé « Apprivoiser la peur ». La peur héritée de l'enfance se transmue en peur des hommes, peur du public qui pourtant alimente son besoin de chanter et de monter sur scène. Emblématique de cette dynamique, Joel July construit son analyse autour du vers « J'ai peur mais j'avance quand même », emprunté à la chanson « Lily Passion », et autour du mouvement classique de la catharsis opérée par la création qui permet de transformer cette peur primordiale en moteur de la création, nous permettant de toucher au cœur des « vérités et contradictions » (59) de Barbara.

Le thème de la prostitution constitue chez Barbara une autre métamorphose de l'amour, une image de l'échange affectif entre la chanteuse et son public. Pour Stéphane Chaudier, universitaire spécialiste de la chanson et de la littérature contemporaine, dans son article « Barbara, chanson, prostitution. Une sublime équation », c'est autour de ce thème que se noue une équation entre la chanson et un « imaginaire de poète » (66). Au-delà des chansons de Barbara qui mettent en scène des prostituées comme « Hop là ! » ou « J'ai troqué », Barbara s'identifie parfois elle-même à la figure de la prostituée, mais aussi par antithèse à celle de la religieuse. La thématique de la prostitution semble constituer sa poétique mais pose tout autant une question d'ordre éthique, celle de la liberté en général et celle de la femme dans un monde patriarcal. Pour conclure, Stéphane Chaudier rapproche la figure paradoxale de la prostituée, comme la posture amoureuse de Barbara envers le public, à la thématique voilée de l'inceste.

Bruno Blanckeman, spécialiste de la littérature française contemporaine à l'université de la Sorbonne Nouvelle, dans « Les scènes de Barbara », considère que la scène, scène théâtrale ou scène mentale, est centrale en tant qu'elle représente « la métamorphose charismatique d'un lieu commun en lieu unique – ce en quoi la scène est indissociable de l'écriture », qui se déploie grâce à l'amour sublimé par la chanson en une « autofiction lyrique » (92). Il convoque quant à lui la figure du chaman pour tenter d'éclairer la posture si singulière de l'artiste face à ses destinataires. La dernière contribution de la première section fait office de transition vers la deuxième, en reconstituant les étapes qui ont jalonné la « longue route » des scènes de Barbara, proposée par Isabelle Masson, professeur d'anglais dans « La route de Barbara : lieux scéniques et jeu de scène ». Avec le regard d'une passionnée, d'une envoutée, comme la plupart des participants à ce recueil, elle reconstruit une topographie précise qui symbolise la métamorphose de la chrysalide, où les lieux décrits sont les étapes de la métamorphose qui conduira Monique Serf à devenir et incarner Barbara.

La deuxième section de l'ouvrage, « Dramaturgie et jeux de scène » s'ouvre par une remarquable tentative « d'objectiver » la magie du chant de Barbara au moyen des méthodes de l'analyse de la performance vocale comme le sonagramme, « représentation spectrale permettant de visualiser la réalité du son dans la performance » (109). Dans « L'interprétation de Barbara : l'expressivité de l'infime dans la performance vocale », Céline Chabot-Canet, de l'université Lyon 2, décrit ainsi le travail articulatoire raffiné de la performance vocale de Barbara. À la singularité de la diction, s'ajoutent la complexité rythmique, une liberté intonative et une diversité du timbre qui concrétisent le pathos dans la voix : « Par une intelligence absolue du détail et une maîtrise extrême des pouvoirs de l'infime, Barbara fait éclore l'acmé émotionnel de son public, faisant paradoxalement vibrer le plus grand nombre au diapason de sa dramaturgie intime. » (130)

Entrant dans le vif du sujet de la présence scénique de Barbara, la contribution de Maelig Souchet se penche sur « L'uniforme noir comme signe et comme écran ». La silhouette fine, svelte de Barbara exaltée par le noir est le signe d'une féminité active, productrice et libérée du corps rond, apte à la reproduction. Cependant, le noir fait aussi écran pour les projections du public pour combler le « vide » que peut évoquer cette couleur. Mais si l'uniforme

de Barbara fait écran au corps, il met en valeur le visage et les mains, « qui apparaissent la peau nue, sans le voile des vêtements » (137). L'article suivant, « Dramaticité tragique et corpographie verbale » de Haud Plaquette-Méline, photographe et auteure, approfondit le rôle des mains dans la sémantique gestuelle de Barbara. La dramaticité, à distinguer de la dramaturgie, ressort de la tragédie antique, et la chanteuse évoque ainsi la figure d'Antigone et la « chironomie » (141). Lieu de l'articulation de l'intime et du collectif, les gestes de la main matérialisent l'émotion. Le noir bien sûr est aussi un élément tragique de cette dramaticité, le noir signifiant également « absence de nuance » (143) et maîtrise de la lumière. Le ressort tragique permet à Barbara de montrer tout en cachant, de suggérer tout en provoquant.

L'excès ou l'excentricité de Barbara sur scène apparaît peut-être le plus explicitement dans « Lilly Passion », expérience scénique et conceptuelle, qui n'a pas convaincu tout son public mais qui est une mise en abyme de l'art de Barbara, frôlant toujours une forme de folie, contenue et sublimée par ses performances. « Lilly Passion ou la dramaturgie d'une folie vocale », contribution de Bernard Jeannot, professeur de Lettres à l'Université d'Angers et metteur en scène, tente de renouveler l'interprétation autobiographique de cet opéra-rock, en y voyant l'avènement de l'artiste/interprète, sous le signe d'une dramaturgie de la folie. La deuxième section se termine par « Barbara/Ferré : entre scène et texte, deux pratiques contrastées », écrit par Robert Horville, spécialiste d'études théâtrales. L'auteur propose une mise en perspective avec une autre icône masculine de la chanson française, Léo Ferré, dont l'interprétation et les performances sur scène ont marqué la carrière et le public, pour mettre en valeur surtout ce qui les distingue et définit leur art propre de chansonnier.

La troisième et dernière section de cet ouvrage porte sur l'étude des publics de Barbara, des destinataires concrets du « vous » de sa plus belle histoire d'amour. William Whiteley, dans sa contribution « Barbara et la télévision » examine les apparitions de Barbara à la télévision, concentrées dans les années 1960. Il décrit comment la jeune Barbara a exploré ce médium comme une scène, pour établir un rapport intime d'abord avec le public des plateaux de télévision, puis à travers l'écran avec les téléspectateurs. Sabine Loucif, spécialiste de la réception littéraire, dans « Barbara, de l'Écluse à la postérité », retrace la stratégie artistique par laquelle Barbara a façonné à la fois son public, dont l'image rêvée est inscrite dans ses textes, et sa postérité de grande dame de la chanson, à partir du moment où pour Barbara, « chanter des chansons, c'est une conversation avec le public » (193). L'objet pris en examen pour définir et confronter les publics réels à celui idéalisé est le concert de Mogador en 1990, de l'affiche, au livret en passant par les chansons au programme.

La question du rapport intime que Barbara a su établir avec son public est au centre de la contribution intitulée « « Une femme qui chante » : une profession de foi », de Virginie Polchlopek, artiste. À partir de la reconstitution chronologique des exhibitions de Barbara, l'auteure montre comment elle élargit peu à peu son auditoire et comment son œuvre « jette ses filets » patiemment (207). L'amour donné et demandé à travers ses textes et ses performances est fondé sur la « réciprocité et la fidélité » (208), et permet la sublimation de la souffrance, des souffrances, tout comme l'altérité, au moyen du chant : « La fictionnalisation et la dramatisation servent ainsi l'exhibition de soi par amour de la salle confidente » (211).

Danielle Moyse, tente de résoudre l'énigme de la présence si singulière de Barbara à partir de « l'éclipse de la voix » (216) de Barbara dans les années 1990. Cette voix brillant par son absence en quelque sorte met à nu sa présence scénique et corporelle. L'auteure analyse également comment Barbara tente de conjurer la répétition et le risque du ressassement, par un éternel recommencement, une évolution de sa présence qui implique absence et solitude. Dans une esthétique proche de celle de Rainer Maria Rilke, pour Barbara l'amour doit être un risque suprême.

L'ouvrage se termine par le texte « Barbara sur la scène de l'imaginaire » de Sébastien Bost, qui appartient à la génération de ceux qui sont nés « trop tard », qui n'ont jamais pu la voir sur scène et à laquelle il ne reste que l'imaginaire pour combler cette frustration. Cet imaginaire est nourri par l'imaginaire « barbaresque » lui-même dans une fiction chansonnière qui dévoile le réel. La dimension corporelle de la chanteuse, perdue à jamais, peut pourtant être ressuscitée par une performance d'artiste, comme celle de Depardieu en 2017, par des expositions et installations, comme celles de la Philharmonie de Paris, que Sébastien Bost restitue ici, ou encore par la publication des articles proposés ici, qui, dans leur diversité, restituent chacun à sa manière quelque chose de l'expérience artistique proposée par l'œuvre de Barbara.

La publication fournit un index, une bibliographie générale et des notes biographiques des auteurs.

**Sarah Nora PINTO (Université de Naples L'Orientale)**