GYMNASE DE BEAULIEU
TRAVAIL DE MATURITÉ 2021

# BARBARA POÈTE

## « ELLE A DIT : OUVRE-MOI TA PORTE » OU QUAND LE TEXTE ACCUEILLE LA LECTRICE

Madame Capel

Sidonie BANDELIER

Lausanne, le 12 novembre 2021

# Barbara poète
# « Elle a dit : ouvre-moi ta porte » ou quand le texte accueille la lectrice

*Illustration 1 : Portrait de Barbara par Eloïse Llanca Bolivar, encre de chine, 2022.*

E. Llanca

## Remerciements

Je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères à celles et ceux qui m'ont accompagnée tout au long de mon travail. Mes remerciements s'adressent donc à mes proches, pour leur soutien via leur souci et leurs encouragements, ainsi qu'à Madame Marie Selina Capel pour la direction et l'accompagnement fructueux proposé lors de ce cheminement. Finalement, ma reconnaissance s'adresse à cette femme hors du commun, Barbara, pour son talent et la richesse de ses textes.

## Avertissement

Compte tenu de la prédominance écrasante du masculin générique sur le féminin dans le monde qui nous entoure, j'ai choisi, pour tenter de rétablir l'équilibre entre les genres, à l'échelle de mon travail, d'utiliser un « féminin générique » dans lequel toute personne doit se reconnaître.

Les opinions émises dans ce travail n'engagent que son autrice.

# Résumé du travail de maturité 2021

Bandelier
Sidonie
3M11

Barbara poète. « Elle a dit : ouvre moi ta porte » ou quand le texte accueille la lectrice

Marie Selina Capel

Ce travail de maturité porte sur une anlayse approfondie des textes de Barbara. Je choisis de le considérer uniquement sur une perspective textuelle, les perspectives scéniques et musicales de l'œuvre sont donc à exclure. De même que le fait Joël July dans sa thèse, je fais le choix de considérer Barbara en tant que poète. Concernant le corpus, les poèmes étudiés dans cette étude sont tirés de l'ouvrage *Ma plus belle histoire d'amour – l'œuvre intégrale,* édité par *L'Archipel*. Parmi les 106 poèmes signés Barbara, j'en retiens 19 pour mener à bien mon analyse. Dans ce travail, il m'importe de déceler les procédés textuels facilitant la création d'un lien entre l'autrice et la lectrice.

Dès ses premières années en tant qu'autrice-compositrice, Barbara a connu un succès fulgurant. En 1970, le fameux titre « L'Aigle noir » la projeta au zénith de sa gloire. Cette ascension si prompte n'est pas un hasard : Barbara a su créer une relation de confiance avec ses lectrices, ses auditrices. Dans l'intention d'éclaircir la nature de ce lien, je propose deux thèses.

La première thèse consiste à étudier la construction narrative des poèmes de l'autrice. Pour ce faire, je me réfère à la théorie du narratologue suisse Raphaël Baroni, qui met à disposition un outil efficace pour mon étude : la notion de *tension narrative*. La *tension* regroupe trois affects, soit la *surprise*, le *suspense* et la *curiosité*. Je chercherai à relever la présence de ces mécanismes dans l'œuvre de Barbara afin d'identifier leur fonctionnement quant à la captation de l'attention de la lectrice dans les poèmes.

La deuxième thèse concerne la structure pronominale dans le texte, et son rôle intégrateur au cours de l'expérience de lecture. Plus précisément, il s'agit de relever le caractère d'universalité de ces éléments du discours, et d'identifier dans le jeu des pronoms personnels des possibilités d'identification pour la lectrice.

Ce travail détaille ainsi en deux volets les procédés linguistiques permettant à l'autrice de créer un lien avec ses lectrices. C'est pour cette raison que ce travail s'intitule *Barbara poète. « Elle a dit : ouvre moi ta porte » ou quand le texte accueille la lectrice.* Tiré du poème « La Solitude », la citation renforce l'idée de l'expérience de lecture comme une porte ouverte à la construction d'un lien entre l'autrice et la lectrice.

Lausanne, le 12 novembre 2021

# Table des matières

Introduction ..... 5

1. La captation de l'attention de la lectrice ..... 9

1.1. La *surprise* ..... 9

1.2. Le *suspense* ..... 15

1.3. La *curiosité* ..... 19

1.4. Cas mixte : le refrain ..... 23

2. L'intégration de la lectrice ..... 28

2.1. Structure dialogique des poèmes ..... 28

2.2. Réévaluation de l'identité des pronoms dans certains poèmes ..... 31

2.3. Cas de dispositifs instables et déplacement pronominal ..... 36

2.4. Le « Je » entre singularité et universalité ..... 41

Conclusion ..... 48

Bibliographie ..... 51

Corpus primaire ..... 51

Corpus secondaire ..... 51

Table des illustrations ..... 54

Annexe ..... 55

Analyse de l'œuvre de Barbara par Joël July : état de la question et perspectives critiques ..... 55

Barbara est-elle poète ? ..... 55

Lecture rayonnante de « Nantes » & lecture aérienne d'« Au bois de Saint-Amand » ..... 56

Une versification à soi ..... 56

Une langue à soi ..... 56

Cachée derrière le Je ..... 57

Mystères de la recréation poétique ..... 57

Des pièces au service du mythe ..... 58

La fidélité aux topoï ..... 59

Conclusion : Barbara, l'inquiétude ..... 60

## Introduction

Durant toute sa carrière et même au-delà, après sa mort, Barbara a su obtenir l'attention du public, a su éblouir, divertir, plaire et séduire une large audience d'auditrices, de téléspectatrices, de lectrices, d'admiratrices : de fans. Son œuvre est protégée, complimentée et utilisée partout : elle ne cesse de brûler. Dans son ouvrage de 2004 consacré à l'artiste, Joël July[1] réalise le même constat, avançant l'idée, tenant compte de ce succès incontestable, que l'autrice peut être légitimement considérée comme une poète à part entière.

> « Ce parcours improbable, Barbara qui se surnomma elle-même « la Femme qui chante », en remercia chaleureusement son public à la moindre occasion. Elle a laissé plus d'une centaine de chansons, écrites et composées par elle, pour continuer de le remercier. Depuis sa mort, ses mémoires posthumes et inachevés ont été publiés. Quinze livres lui ont été entièrement consacrés. Des albums compilés fleurissent chaque année. Une dizaine de sites sur Internet entretiennent sa légende. Des interprètes talentueux la réincarnent sur scène. Des slogans publicitaires réutilisent ses mots. De nombreux films font entendre ses notes. Plusieurs associations veillent sur son image. Cette aura assez unique pour une chanteuse parolière n'est-elle pas en train de transformer une ultime fois son surnom ? Après la Chanteuse de minuit, la Dame brune, la Femme qui chante, ne pourrait-on pas découvrir l'Onyx ou le Phénix de la poésie française ?
> À prouver.[2] »

Rien à contester sur ce point : l'œuvre de Barbara sera étudiée sous son angle poétique.

Concernant le corpus, les poèmes étudiés dans ce travail seront exclusivement tirés du recueil *Ma plus belle histoire d'amour : l'œuvre intégrale* édité par *L'Archipel*, qui recense non seulement les 106 poèmes rédigés par l'autrice elle seule, mais également des textes divers, des poèmes écrits par d'autres pour Barbara ou avec sa collaboration ; je retiens de ce recueil 19 poèmes, signés Barbara uniquement, en assumant d'exclure de mon champ de recherche les textes coécrits. De plus, j'ai retenu une sélection chronologique définie qui regroupe exclusivement les poèmes précédant « L'Aigle noir », soit ceux écrits entre 1958 et 1970. En effet, il n'est pas nécessaire de chercher bien loin pour comprendre ce qui met tout le monde d'accord : la carrière de Barbara est à son zénith en 1970, à la sortie du poème « L'Aigle noir » qui se fera rapidement la place notoire de titre phare du répertoire de l'artiste. En parlant autour de moi de mon travail de maturité, j'ai pu constater l'ampleur, presque démesurée, de l'aura qui entoure ce poème, cette chanson. J'en ai été étonnée moi-même : à ce jour, chaque personne à qui j'ai parlé du sujet de mon étude m'a cité comme première – et souvent comme seule – référence « L'Aigle noir ». J'observe donc ce phénomène récurrent : quiconque ne semble pas connaître Barbara de manière approfondie associe instinctivement l'autrice à son

---

[1] Voir en annexe (pages 56 à 61) : « Analyse de l'œuvre de Barbara par Joël July : état de la question et perspectives critiques »

[2] JULY Joël, *Les mots de Barbara*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2004, p. 9.

poème « L'Aigle noir ». Il en devient ainsi le représentant pratiquement exclusif de l'œuvre de Barbara, celui qui reste en mémoire, que l'on fredonne, que l'on connaît au moins vaguement.

Comment Barbara a-t-elle réussi, par une ascension si prompte, si florissante, à faire de « L'Aigle noir » le titre marquant le point culminant de sa carrière ? Pour le savoir, il faut d'évidence se référer à ce qui l'a précédé. Par ailleurs, comment l'autrice a-t-elle su obtenir une telle reconnaissance et admiration de son public? Peut-être, et telle sera ma thèse dans ce travail, parce qu'elle a réussi à construire une relation unique et puissante avec celui-ci. Ainsi, par quels moyens, volontaires ou instinctifs, y est-elle parvenue ?

La construction d'un lien entre l'autrice et son audience implique de connaître la notion de *posture* de l'autrice. Dans l'article *Ce que l'on faire dire au silence : posture,* ethos*, image d'auteur* de la revue *Argumentation et analyse du discours*, Jérôme Meizoz définit la *posture* comme « la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques.[3] » En effet, la *posture* ne se construit pas seulement par l'autrice elle-même, mais c'est une interaction entre l'instance auctoriale et les intervenantes extérieures (médiatrices, public). Meizoz suggère donc qu'il y a une sorte de synergie entre le « versant extérieur, visible et socialement conditionné » et le « versant discursif » de la *posture*. Ainsi, la *posture* de l'autrice se construit sur un ensemble de conduites et d'actes internes ou externes au texte. La posture de Barbara, c'est aussi bien sa conduite sur scène, son apparence, son costume, son décor, sa voix, sa gestuelle, sa prestation de cantatrice, mais également sa plume, ses textes, sa prestation d'autrice, de poète.

À l'intérieur de la notion de *posture*, on retrouve l'*ethos*. Ruth Amossy, professeure émérite à l'Université de Tel-Aviv, désigne l'*ethos* comme une notion qui s'en tient à l'image que l'autrice projette dans le texte. À la différence de la posture, cette image de soi ne dépeint pas forcément la réalité, c'est simplement celle que l'autrice renvoie de manière implicite et parfois involontaire à la lectrice à travers ses textes[4]. Dans l'introduction du même numéro de cette revue, Michèle Bokobza propose également une définition de l'*ethos* qui rejoint par ailleurs celle de Ruth Amossy :

> « Revisité par l'Analyse du discours, l'*ethos* implique non seulement une approche discursive et communicationnelle qui appelle à l'examen du dispositif énonciatif, mais aussi, et essentiellement, la notion d'image de soi. Dans le sillage de la rhétorique, l'Analyse de discours pose que, dans la parole écrite, une série de marques discursives permettent de (re)construire un ensemble de traits à partir desquels s'élabore le profil identitaire de celui qui est à la source de l'énonciation.[5] »

Plus encore, l'*ethos* s'esquisse déjà – et prioritairement – dans la *manière d'écrire* de l'autrice plus que dans la *matière écrite*. En ce sens, celle-ci n'a pas besoin d'écrire sur sa propre

---

[3] MEIZOZ Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », in *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, octobre 2009, p. 88.

[4] AMOSSY Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », in *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, octobre 2009, pp. 41-56.

[5] BOKOBZA KAHAN Michèle, « Introduction », in *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, octobre 2009, pp. 16-17.

personne pour laisser transparaître son image de soi. Michèle Bokobza explique ce phénomène par les notions de *dire* et de *dit* :

> « Cette image de soi est un effet de l'énonciation : elle se situe dans le dire aussi bien, et plus encore, que dans le dit, si bien que le locuteur n'a pas besoin d'exprimer son moi, de parler de soi ni même d'inscrire explicitement sa présence dans le discours pour projeter un *ethos*. Celui-ci s'impose même en l'absence de première personne ou de marques patentes de subjectivité. Ainsi défini, il remplit une fonction centrale dans la communication.[6] »

Certes, pour comprendre la relation qui s'est créée entre Barbara et son public, on ne saurait nier l'importance critique de la *posture,* enjeu d'analyse presque incontournable. Pourtant, bien que la dimension extratextuelle (la perspective scénique et musicale) joue un rôle primordial dans l'élaboration de la posture de l'autrice, et donc dans le lien autrice/public, *j'ai pourtant choisi de diriger ce travail uniquement sur la dimension textuelle, soit l'ethos construit par la poète Barbara dans les textes du corpus sélectionné*.

Ce choix me permettra de proposer une analyse approfondie des poèmes de l'autrice. Il m'importe de mettre en lumière les moyens textuels utilisés par Barbara pour créer, entretenir et nourrir sa relation avec les lectrices. La perspective sera donc purement littéraire et exclut par conséquent la dimension musicale de l'œuvre. Je fais ici le pari qu'en écartant volontairement les perspectives scéniques et musicales, l'étude sera d'autant plus intéressante, connaissant la femme que fut Barbara – une « Femme qui chante » selon elle, une cantatrice qui ne se serait osé à murmurer le mot « poète ».

Dans l'intention d'éclaircir la nature de ce lien unique, je propose deux pistes d'analyse formulées sous la forme de *thèses* dont il importe de donner ici un aperçu introductif.

Le premier enjeu de ce travail concerne les attentes de lecture produites par la construction narrative des pièces de Barbara. L'approche narratologique récente développée par Raphaël Baroni[7] (Université de Lausanne) met à notre disposition un outil efficace, la notion *de tension narrative*, qu'il décline sous trois modes : *surprise, curiosité, suspense*. Le narratologue suisse s'intéresse à la dimension cognitive, mais également affective que les récits suscitent de par leur structure textuelle. Raphaël Baroni explique que la *surprise* se crée lorsque l'univers de référence de la lectrice est remis en question, lorsqu'un évènement se produit en contradiction avec les repères initiaux. Le *suspense* se produit lorsqu'il y a un haut désir de connaître l'issue de l'intrigue, mais que celle-ci est volontairement retardée par des péripéties, par des ralentissements. Enfin, la *curiosité* de la lectrice est suscitée lorsque les informations liées à la compréhension d'un évènement du récit sont incomplètes et qu'il y a la volonté d'y avoir accès, de connaître l'amont de la situation. Ainsi, lors de sa conférence au CRAL (*La narratologie aujourd'hui* – 6 janvier 2004), Baroni conclut que « c'est l'impatience du lecteur de parvenir au dénouement du récit qui crée la *tension* et structure le texte, et ce dénouement

---

[6] *Ibid.*, p. 17.

[7] BARONI Raphaël, *Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative*, Conférence au CRAL : La narratologie aujourd'hui, 6 janvier 2004.

ne recouvre pas nécessairement le dénouement de l'action.[8] » Dans le premier volet de mon étude, je chercherai à relever la présence de ces mécanismes dans les textes de Barbara afin d'identifier leur rôle de CAPTATEURS D'ATTENTION de la lectrice.

La deuxième thèse, développée dans le second volet de mon travail, propose un regard attentif sur la dimension dialogique des poèmes de Barbara ; ce qui m'intéressera en particulier, c'est la façon dont l'organisation des pronoms personnels favorise L'INTEGRATION du lectorat dans le discours, avec pour effet d'ouvrir un espace d'identification pour la lectrice. Il s'agira d'étudier l'envergure référentielle du « Je », d'examiner la fonction de ce pronom de première personne du singulier, entre singularité et universalité. À contrario de la réflexion de Joël July [9], qui envisage le « Je » de Barbara comme porteur de l'expression d'une intimité, serait-il possible de retrouver dans ce « Je » une locutrice quelconque et universelle ? Il conviendra également de décrire la place importante que prennent les pronoms de deuxième personne dans le texte. Enfin, pour compléter le triangle pronominal, les pronoms de troisième personne ne seront pas en reste, mais à envisager comme constituants de l'altérité construite par les poèmes. Sans altérité, pas de lien : c'est souvent face à un tiers lointain que deux sujets trouvent l'occasion d'un rapprochement.

[8] Ibid.

[9] JULY Joël, Les mots de Barbara, *op. cit.*, p. 210.

# 1. La captation de l'attention de la lectrice

Cette première thèse s'intéresse à la *construction narrative* des poèmes de Barbara. Il s'agit de déceler les enjeux textuels du récit capables de capter l'attention la lectrice. Pour ce faire, je me réfère, tout au long de mon analyse, à la théorie du narratologue suisse Raphaël Baroni[10] qui porte sur la notion de *tension narrative*. Baroni envisage les effets affectifs et cognitifs suscités par la structure du récit, et la manière dont ceux-ci peuvent créer de la *tension* chez la lectrice. Cette notion de *tension* rassemble trois affects : la *surprise*, le *suspense*, la *curiosité*. Il m'importera de les expliciter ainsi que de les exemplifier à travers l'analyse des poèmes du corpus. Cette thèse se divisera donc en trois parties principales, se référant chacune à l'un des affects de la *tension narrative*. Je proposerai également, dans une quatrième et dernière partie, un cas de structure mixte, portant sur l'étude des refrains dans l'œuvre de l'autrice. Ainsi, à travers ces diverses parties, je chercherai à démontrer par quels moyens textuels Barbara crée des attentes de lecture, et s'il l'on peut considérer que ces moyens participent à la création d'un lien avec les lectrices.

## 1.1. La *surprise*

Lorsqu'un évènement intervient de manière inattendue ou paradoxale, lorsqu'il se produit en contradiction avec les repères initiaux que la lectrice s'est créés, le phénomène qui en découle est la *surprise*. Au niveau de la dimension affective, la *surprise* ne crée pas de l'attente comme le feraient le *suspense* ou la *curiosité*, mais elle suscite une forme de plaisir attractif dans le sens où elle arrive de manière imprévue et déconcertante. Je constate que ce phénomène permet également à la lectrice de se rappeler plus facilement du poème en question, puisqu'elle se souvient du moment où son univers de référence a été chamboulé, et où le récit a pris une tout autre envergure ou finalité. Sur une dimension plus cognitive, comme l'explique Raphaël Baroni dans son ouvrage *Les rouages de l'intrigue*, « la fonction de la *surprise* est généralement de nous faire prendre conscience des codes sur lesquels s'érige notre interprétation du monde raconté : le décalage entre nos attentes et ce que nous lisons effectivement dans le récit permet de renouveler et d'actualiser un répertoire de stéréotypes (Dufays 2010), qui nous servent aussi bien à comprendre et à anticiper le développement des textes que nous lisons qu'à participer adéquatement aux évènements réels auxquels nous sommes confrontés.[11] » Dans ce développement, j'insisterai sur deux cas de *surprise* qui sont les suivants : la *surprise implicite* et la *surprise explicite*.

Premièrement, l'effet de *surprise* peut être implicite, c'est-à-dire qu'il se manifeste dans le texte, sans pour autant être formellement exprimé. Il n'y a pas de mots se référant au champ lexical de la *surprise*, celle-ci est ressentie par la lectrice de manière sous-entendue. En effet,

---

[10] BARONI Raphaël, Les rouages de l'intrigue. Genève : Slatkine, 2017, 216 p., BARONI Raphaël, *Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative*, *op. cit.* et BONOLI Lorenzo, « Raphaël Baroni, La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise, Paris, Seuil, 2007 », Cahiers de Narratologie, n°14, mars 2008.

[11] BARONI Raphaël, Les rouages de l'intrigue, *op. cit.*, p. 80.

dans les exemples suivants, la *surprise* est amenée comme chute du poème, soit à la fin de celui-ci. Tout le long du récit, les éléments du texte coïncident : la lectrice a le temps de les clarifier dans sa tête, de se laisser porter par les évènements qui se déroulent, et par les émotions qui en découlent. Elle a assez de ressources à sa disposition pour s'imaginer la suite, pour émettre des hypothèses plausibles et raisonnables : pour déduire la fin du poème. Cependant, au dernier moment, tout son univers de référence est remis en question. La fin du poème ne s'apparente en rien à ce que la lectrice s'était imaginé. La chute est inattendue. Ce basculement soudain peut susciter un sentiment agréable chez la lectrice : le poème prend une tout autre forme et devient plus intéressant, plus attrayant. On peut trouver des chutes positives, comme dans le poème « Le Mal de vivre » qui, après avoir plongé la lectrice dans une noirceur des sentiments, aux abords de l'état dépressif, s'élève vers la joie et devient, par parallélisme, une sorte d'hymne à la vie :

> *Le mal de vivre*
> *Le mal de vivre*
> *Qu'il faut bien vivre*
> *Vaille que vivre.* (v.9-12)
>
> *La joie de vivre*
> *La joie de vivre*
> *Oh viens la vivre*
> *Ta joie de vivre.* (v.53-56)

La lectrice, affligée par l'atmosphère morose du poème, se réconcilie avec lui lors de sa chute. Ici, la *surprise* amène une brèche de lumière dans l'univers de repères que s'était créé la lectrice. Ce retournement de situation suffit à capter son attention et renouveler le lien autrice-lectrice.

On trouve également des chutes induisant une subite tonalité dysphorique (ou chutes négatives). Dans « J'ai tué l'amour », la protagoniste fait le choix épineux de se priver de l'amour, au détriment des moments de bonheur intense qu'il procure, pour s'épargner la douleur ravageuse que celui-ci pourrait lui faire vivre au moment de la rupture. Cependant, si, dans les premiers refrains, cette décision ne semble pas trop l'affliger, la réalité la rattrape dans le dernier. L'amour est vital. L'amour est une raison de vivre, et la protagoniste, privée de ce plaisir essentiel, en meurt :

> *J'ai tué l'amour*
> *Parce que j'avais peur*
> *Peur que lui ne me tue*
> *A grands coups de bonheur*
> *J'ai tué l'amour*
> *J'ai tué mes rêves*
> *Tant pis si j'en crève* [premier et deuxième refrain]
>
> *J'ai tué l'amour*
> *Parce que j'avais peur*
> *Peur que lui ne me tue*
> *A grands coups de bonheur*

*J'ai tué l'amour*
*J'ai tué mes rêves*
*Aujourd'hui, j'en crève* [troisième refrain]

Cette chute, certes brutale, peut émouvoir la lectrice, peut la rendre plus empathique envers la protagoniste. Ce cas de figure présente donc également, pour l'autrice, un moyen de créer une relation avec sa lectrice, en suscitant une émotion forte chez elle, en l'apprivoisant par les sentiments.

Lorsque la chute surprend sans infléchir la tonalité du poème (euphorique/dysphorique), elle frappe tout autant. Dans « Paris 15 août », il est question d'une personne qui se languit de l'absence de son amour pendant l'été. Celui-ci s'en est allé rejoindre sa famille pour l'été en Espagne, et elle est restée à Paris. Le rythme cyclique du poème, régi par les épiphores[12] en fin de chaque strophe, démontre la fatalité des évènements. Nulle alternative ou solution ne se laisse présager. Pourtant, le dernier sizain offre un retournement de situation, une césure au cycle de « l'Espagne ». À la faveur d'un parallélisme de structure, mais d'une inversion de la signification entre le deuxième et le dernier sizain, on apprend que l'amante s'en va elle aussi en vacances :

*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.* (v.7-12)

*En attendant*
*En attendant*
*Soyez heureux près de vos enfants*
*Et n'ayez pour moi aucun tourment.*
*Demain, je pars seule*
*En Bretagne.* (v.31-36)

Cette conclusion inattendue reflète l'image d'une femme indépendante et solitaire qui, malgré la tristesse accablante causée par l'absence de son amant, ne se morfond pas, mais décide de vivre pour elle.

Enfin, dans « La Solitude », c'est l'objet même du poème qui n'est révélé, par surprise, qu'au dernier vers. En effet, si l'on omet le titre, la lectrice est tenue dans le flou tout le long du texte concernant l'identité de cette « renifleuse des amours mortes ». De nombreux éléments textuels laissent entrevoir un champ lexical animal, plus précisément canin : « Je l'ai trouvée devant ma porte » (v.1), « La renifleuse des amours mortes / Elle m'a suivie pas à pas » (v.5-6), « Avec sa gueule de carême » (v.9), « Ta triste gueule de l'ennui » (v.22), « Elle se couche à mes genoux. / Partout elle me fait escorte, / Et elle me suit pas à pas, / Elle m'attend devant ma porte » (v.43-46). Ainsi, ici, tout laisse à penser que l'on parle simplement d'une chienne

[12] Figure de style qui consiste à placer un même mot ou même groupe de mots à la fin d'au moins deux phrases, groupes de phrases ou vers successifs. L'épiphore est le procédé opposé à l'anaphore.

ou éventuellement d'une amie, d'une connaissance un peu collante, un peu oppressante, qui nous traîne dans les pattes. Pourtant, rien de tout cela, puisque la « garce », c'est la *Solitude* :

> *La solitude, la solitude…* (v.48)

Pour la lectrice, la révélation de l'identité du personnage peut être perçue comme un gage de confiance de la part de l'autrice. En effet, après l'avoir fait patienter tout au long du poème, l'autrice se confie à la lectrice en divulguant l'identité de la « garce ». Le partage d'une confidence est un élément propice à la création d'un lien entre l'autrice et la lectrice.

Deuxièmement, l'effet de surprise peut se percevoir de manière plus explicite. Ce phénomène se produit lorsque la *surprise* est visible textuellement : il s'agit du lexique employé[13]. Dans « L'Amoureuse », la *tension* est amenée par l'adverbe « soudain ». Ce petit mot désigne l'immédiat, accompagne une action qui se produit de manière inattendue. Dans ce poème, il signale une nouveauté dans la vie d'une jeune fille en quête d'amour sincère. Victime de plusieurs infidélités, celle-ci rencontre enfin un homme fidèle :

> *[…] Le vent, ça va et ça vient*
> *Et c'est infidèle* (v.22.23)
>
> *[…] L'eau, ça vous glisse des mains*
> *Et c'est infidèle* (v.35.36)
>
> *[…] Elle espérait quand* ***soudain****,*
> *On se le rappelle,*
> *Comme l'hiver était venu,*
> *Un homme lui est apparu*
> *Qui marchait vers elle*
> *Elle lui ouvrit les bras*
> *Et l'homme s'y réchauffa,*
> *La caressa tant et tant*
> *Qu'elle en devint belle*
> *Ce fut, la nuit et le jour,*
> *Le temps des chaudes amours*
> *Et l'homme restait toujours,*
> *Il était fidèle* (v.48-60)

L'adverbe « soudain » amène ici une rupture avec l'état dans lequel se trouvait la jeune fille. Cependant, avant de révéler la conséquence de cette rupture, l'autrice s'amuse à ralentir l'effet de surprise, pour lui donner davantage d'importance. Pour ce faire, elle introduit une incidente : « On se le rappelle » (v.49) ainsi qu'une circonstancielle : « Comme l'hiver était venu » (v.50), pour créer de l'attente. Ce n'est donc que trois vers après l'adverbe « soudain » que la lectrice accède à la *surprise* : l'arrivée d'un homme dans la vie de la jeune fille. En utilisant l'incidente et la circonstentielle, l'autrice prépare la lectrice à l'arrivée de la *surprise*, elle l'accompagne.

---

[13] N. B. Par soucis de clarté, je baliserai les mots ou groupes de mots se référant au champ lexical de la *surprise* en corps épais dans les extraits de poèmes afin de bien les identifier.

On pourrait également apercevoir une deuxième surprise plus loin dans le poème, lorsque, après s'être rendu compte que l'infidélité n'a pas épargné l'homme qu'elle croyait loyal, la jeune fille tue son amant et se donne la mort ensuite. La violence de ce dénouement quelque peu disproportionné et la triste moralité qui en découle produisent un effet de surprise sur la lectrice :

> […] *Alors, elle tendit le bras,*
> *Ce fut la dernière fois,*
> *Et son couteau se planta*
> *Dedans l'infidèle*
> *Puis, calme, elle se coucha*
> *C'est ainsi qu'on la trouva,*
> *Morte, dans le petit jour*
> *D'avoir trop aimé d'amour* (v.71-78)

Dans cette fin de poème, on retrouve un procédé identique à celui de « J'ai tué l'amour ». En effet, la chute est violente, funeste. Ce deuxième effet de surprise, ici implicite, tendrait à retrancher la lectrice dans des émotions fortes. Plus encore, l'antithèse qui se dégage de cette dernière strophe, entre la brutalité du meurtre au couteau au vers 73 et la douceur du sentiment amoureux trop puissant au vers 78, renforce la *surprise* : un crime paradoxal où l'amour cause la mort.

On retrouve également l'adverbe « soudain » du poème « Le Mal de vivre », déjà évoqué précédemment. Sa fonction est de traduire, pour la faire éprouver, l'agitation émotive qui parcourt une personne dépressive : la crainte d'en mourir, l'empathie de ceux qui ont succombé, la nuit interminable, le silence importun. J'interprète ce « soudain » comme une façon de représenter les pensées continues qui traversent l'esprit :

> *Alors seule dans le silence*
> *D'une nuit qui n'en finit plus*
> *Voilà que* ***soudain*** *on y pense*
> *À ceux qui n'en sont pas revenus.* (v.37-40)

Ce « soudain » amène à nouveau la rupture. En effet, au vers précédent, la nuit interminable traduit une certaine lassitude, un écœurement : c'est une nuit sans fin. Ainsi, le présentatif « Voilà que », activateur de la *surprise*, amène l'adverbe « soudain » comme une césure au cycle nocturne infini. L'arrivée du « soudain » est soigneusement préparée, et n'est pas tombée là par hasard. L'autrice avait vraiment l'intention de créer un effet de rupture : une *surprise.*

Plus largement encore, je constate l'apparition d'interjections telles que « Oh » ou « Ah » dans le poème « Le Sommeil ». Ces exclamations peuvent traduire un sentiment de surprise, une réaction instantanée, spontanée et incontrôlée face à une action. Dans ce poème, la locutrice songe, somnole, vacille entre rêve et réalité. Elle s'étonne de voir qu'il neige, ou s'exaspère de quelque dérangement qu'on lui cause :

*[…]* ***Oh****, regardez, il neige*
*De grands oiseaux de neige* (v.8-9)

*[…]* ***Oh****, ne m'éveillez pas*
*Des milliers d'oiseaux de lune* (v.12-13)

*[…]* ***Oh****, laissez-moi dormir*
*Mes oiseaux pour escorte* (v.16-17)

***Ah****, laissez, laissez-moi dormir*
*Mes oiseaux pour escorte* (v.21-22)

L'utilisation, presque abusive de ces interjections tend à insister sur l'état d'étonnement continuel dans lequel se trouve la locutrice. Suivies de l'impératif, mode verbal très propice à l'implication directe de la lectrice, ces interjections rappellent sans cesse la lectrice, attirent son attention. Ces interpellations revenant incessamment à la charge, contribuent à créer une relation autrice-lectrice.

Dans « Tu sais », c'est la locutrice elle-même qui semble surprise de ses agissements. En effet, ce poème d'amour évoque son hésitation à revenir vers son amour. Quoique la fatigue du corps et de l'esprit paraissent des arguments convaincants pour ne pas le rejoindre, pourtant l'adverbe « soudain » apparaît, remettant en cause la décision, dès lors presque prononcée :

[…] *Je n'en peux plus, et* ***soudain*** *je balance, je balance* (v.17)

Les arguments prennent une autre direction, et la locutrice décide finalement de retourner vivre avec son amour. Préférer la passion au confort émotionnel, choisir le voyage, l'aventure, voilà ce qui plaît à la lectrice. C'est ce goût de l'aventure amoureuse qui séduit, qui attire. C'est ce grâce à quoi l'attention de la lectrice est conservée. Au demeurant, à y regarder de plus près, on observe également tout un lexique attaché au champ lexical de la *surprise* :

*Car toi, chaque fois que je te retrouve*
*Toi, c'est la vie que je* ***redécouvre***
*J'ai beau savoir et te connaître et m'y attendre*
***C'est fou****, mais je sais qu'encore tu vas me* ***surprendre***
***M'étonner****, m'émerveiller*
*Je viens et tant pis si l'on se déchire*
*Je viens, je veux le meilleur et le pire*
*Je viens demain car je veux te rejoindre*
*Je viens, je pars dès que le jour va poindre*
*Ce qu'il faut vivre, s'il faut le vivre*
*Je viens pour le vivre avec toi, toi, toi…* (v.18-28)

En effet, l'adverbe « soudain » est en quelque sorte l'initiateur d'une réelle mise en abyme de la *surprise*. Si la lectrice est surprise par cette attitude émancipatrice qu'adopte la locutrice, la locutrice l'est tout autant d'elle-même. En effet, celle-ci s'étonne de sa décision, et par un lexique attaché à la *surprise*, elle en fait l'éloge même.

Pour conclure, que la *surprise* soit implicite ou explicite, l'important est de retenir l'intention de l'autrice à créer de la *tension* dans le récit. En effet, même dans les cas où la *surprise* apparaît de manière discrète, à travers un adverbe ou quelques interjections, on remarque la volonté de créer une structure textuelle singulière, propice à des manifestations cognitives ou affectives chez la lectrice.

### 1.2. Le *suspense*

Raphaël Baroni parle de création de *suspense* « lorsque le développement, l'issue ou les conséquences d'un évènement demeurent incertains, mais néanmoins partiellement prévisibles. L'interprète est alors encouragé à produire un *pronostic* sur le développement ultérieur de la *séquence évènementielle*.[14] » La lectrice est tentée de penser à la suite, de s'imaginer ce qui pourrait arriver. Elle a connaissance des causes, et attend impatiemment d'en connaître les effets. Plus encore, le *suspense* se produit lorsque des éléments textuels, des péripéties ou des ralentissements volontaires retardent le moment où viendra la résolution du récit. En effet, la lectrice, avide de connaître l'issue de l'intrigue, est frustrée par les éléments qui l'en éloignent. Cette frustration est pourtant bénéfique puisqu'elle nourrit l'attention de lecture. L'envie de connaître l'aboutissement l'emporte sur l'agacement de ne pas encore y avoir accès. Plus encore, c'est cet agacement même qui renforce l'envie de connaître l'aboutissement. L'intérêt de lecture est donc stimulé par l'attente de la suite. Dans ce développement, je démontrerai trois constatations à propos de l'apparition du *suspense* dans les textes de Barbara : le *suspense de courte durée*, le *suspense lexical*, et le *suspense interrogatif*.

Premièrement, j'identifie plusieurs situations dans lesquelles le *suspense* n'est tenu que jusqu'au refrain ou à la fin de la première strophe du poème. Je le nomme : *suspense de courte durée*. Cette *tension* momentanée permet de créer une sorte de « teaser » attrayant pour inviter la lectrice à lire la suite, pour lui donner goût à la lecture. Barbara la laisse perplexe un instant pour pouvoir la retrouver de plus belle juste derrière, tissant un lien plus fort, un lien de confiance. Dans le poème « Madame », le *suspense* de l'intrigue est révélé au début de la deuxième strophe. Si la première strophe du texte est pauvre en informations concrètes, le contexte est posé, néanmoins. La locutrice répond à une lettre qu'elle a reçue d'une certaine « Madame » dont le contenu semble douloureux à lire :

> *Je reçois à l'instant où je rentre chez moi*
> *Votre missive bleue, Madame.*
> *Vingt fois je la relis et mes yeux n'y croient pas,*
> *Pourtant, c'est écrit là, Madame,*
> *Et de votre douleur je me sens pénétrée*
> *Mais je ne pourrais rien, Madame,*
> *Vous savez aujourd'hui que de l'avoir perdu,*
> *C'est lourd à supporter, Madame.* (v.1-8)

[14] BARONI Raphaël, *Les rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, pp. 41 et 75.

La lectrice connaît la cause certes, mais le développement de l'intrigue reste encore incertain : quelle relation entretiennent les deux femmes ? De qui parlent-elles ? Quel est l'objet de cette fameuse lettre ? Elle brûle d'envie d'en savoir davantage sur la situation : l'intérêt de lecture est stimulé. À la deuxième strophe, bien qu'il reste une zone d'ombre sur le déroulement exact des évènements passés qui suscitera de la *curiosité* chez la lectrice, de plus amples informations nous sont données dès la deuxième strophe : les deux femmes sont liées par un homme, l'une étant sa mère, l'autre son amante. Il semblerait que la mère ait privé son fils d'entretenir sa relation avec son amante. Maintenant, celui-ci est mort. Tel est le principal contenu de la lettre :

> *Vous demandez pardon de n'avoir pas compris*
> *Ce qu'était notre amour, Madame,*
> *Vous n'aviez que ce fils, vous aviez peur pour lui*
> *Et vous l'avez gardé, Madame,*
> *Ne me demandez pas ce qu'a été ma vie*
> *Quand vous me l'avez pris, Madame,*
> *Je me suis toujours tue, ce n'est pas aujourd'hui*
> *Que je vous le dirai, Madame.* (v.9-16)

Le *suspense* est créé ici par la réticence de la locutrice à divulguer l'objet de la lettre, à écrire précisément la raison de sa peine, mais aussi à quel point elle était douloureuse. J'observe une sorte de mise en abyme de cette réticence : en utilisant la prétérition, la locutrice dit qu'elle n'expliquera pas à sa destinataire ce qu'a été sa vie loin de son amour, pourtant elle laisse comprendre que celle-ci a été un enfer. En effet, je parle de mise en abyme ici, car la locutrice exprime sa réticence, dans une structure réticente.

On pourrait également déceler une situation presque identique en termes de création de *suspense* dans le poème « Le Mal de vivre ». Dans la première strophe, le mal dont il est question est dissimulé par le pronom démonstratif neutre « ça ». Si l'utilisation de cette forme peu conventionnelle dans l'écriture poétique révèle à la lectrice que l'objet du texte suscite une forme de dégoût ou de mépris, il n'en dit pas assez pour comprendre réellement de quoi il s'agit :

> *Ça ne prévient pas, ça arrive*
> *Ça vient de loin*
> *Ça s'est traîné de rive en rive*
> *La gueule en coin*
> *Et puis un matin, au réveil*
> *C'est presque rien*
> *Mais c'est là, ça vous ensommeille*
> *Au creux des reins.* [première strophe]

Ainsi, il faut, comme dans l'exemple précédent, attendre la strophe suivante – ici le refrain – pour faire tomber le *suspense*. Le pronom démonstratif neutre trouve ainsi son référent défini, soit « le mal de vivre » :

> *Le mal de vivre*
> *Le mal de vivre*

*Qu'il faut bien vivre*
*Vaille que vivre.* [refrain]

Ce *suspense*, certes bref, est du moins suffisant pour susciter de l'attente chez la lectrice. C'est une amorce qui permet ensuite de la convaincre à rester attentive pour la suite du poème.

Si dans l'œuvre de Barbara, le *suspense* est principalement un *suspense de courte durée*, « La Solitude » échappe à cette généralité. En effet, dans ce poème, le *suspense* n'est levé qu'à la toute fin. À contrario du *suspense de courte durée*, on pourrait le qualifier de *suspense de longue durée*. Le dernier vers du poème réserve une surprise à la lectrice, mais il résout également la *tension* suspensive alimentée tout au long du texte :

*Je l'ai trouvée devant ma porte*
*Un soir que je rentrais chez moi*
*Partout elle me fait escorte*
*Elle est revenue, la voilà,*
*La renifleuse des amours mortes*
*Elle m'a suivie pas à pas,*
*La garce, que le diable l'emporte*
*Elle est revenue elle est là.* (v.1-8)

*La solitude, la solitude…* (v.48)

Le fait d'employer des désignations périphrastiques telles que « la renifleuse des amours mortes », ou encore des métaphores telles que « la garce » pour parler de l'objet du poème peut susciter le désir, chez la lectrice, de connaître l'identité exacte de celui-ci.

Deuxièmement, le *suspense* peut être construit par une parole adressée de manière directe à la lectrice, par une parole accrocheuse qui ne lui en dirait pas assez pour lui révéler l'intrigue, mais passablement pour la convaincre de rester attentive à la suite. Il s'agit du *suspense lexical*. Pour mieux comprendre, prenons l'exemple d'« Attendez que ma joie revienne ». Dans ce poème, le premier vers, le premier mot même du poème, est un impératif de deuxième personne du pluriel : « Attendez ». L'impératif, comme il le sera plus clairement explicité dans la thèse suivante, est un mode verbal qui sert à exprimer un ordre, un souhait ou un conseil. Ici, il s'applique sous la forme d'une injonction adressée à la lectrice. Dès lors qu'il est énoncé, il peut susciter du *suspense* : « attendre quoi ? ». Ce n'est évidemment qu'une première amorce, puisque le *suspense* n'est tenu qu'une milliseconde :

*Attendez que ma joie revienne* (v.1)

Cependant, ce début de poème est un tremplin pour la suite. Tout le long, la lectrice attend patiemment le moment où la locutrice aura oublié son amour passé et retrouvera son bonheur. Une attente pourtant vaine, puisque la conclusion du poème ne satisfait pas les expectations espérées :

*Pardonne-moi, c'est lui que j'aime*
*Le passé ne veut pas mourir.* (v.41-42)

Le choix du verbe « attendre » est d'autant plus manifeste dans cet exemple puisque l'attente est bel et bien au cœur de la notion de *suspense*. En effet, l'autrice utilise l'injonction même d'attendre, le champ lexical de l'attente pour en susciter davantage et créer un intérêt de lecture grandissant chez la lectrice. L'attente impose la *tension*. Le choix du lexique participe donc à la création de *suspense* dans le texte.

Dans le poème « Tu sais », contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce ne sont pas les premiers mots du texte qui engagent la lectrice dans le *suspense*. En effet, « Tu sais » (v.1) n'est pas une sollicitation engageante, mais est une fonction phatique. Cette dernière n'est pourtant pas sans intérêt : elle sert à attirer l'attention, à maintenir une interaction entre la locutrice et la destinataire, sans pour autant transmettre un message précis. Dans ce poème, la fonction phatique capte l'attention de la lectrice pour pouvoir ensuite introduire la *tension*. Le *suspense* arrive avec la conjonction « si » (v.1), qui exprime une condition :

> *Tu sais, si ce n'était pas toi*
> *Si ce n'était pas toi*
> *Au bout de ce voyage*
> *Tu sais, si ce n'était pas toi* (v.1-4)

Ainsi, ici c'est la condition suivie d'une négation qui crée le *suspense* : « Si ce n'était pas toi, alors qu'est-ce que ce serait ? Alors que se produirait-il ?». Certes, ce n'est pas une forme de *suspense* intense, mais il peut être tout de même reconnu comme tel si l'on décide de s'y intéresser. C'est à nouveau le lexique, ici, qui sert d'appui à l'arrivée du *suspense*. L'attention de la lectrice est convoquée dans la mesure où celle-ci est tentée de connaître les alternatives possibles que pose la condition.

Troisièmement, le *suspense* peut être amené par les questionnements, pour autant que ceux-ci concernent un motif futur. Le contraire impliquerait plutôt de la *curiosité*. Il s'agit donc ici du *suspense interrogatif*. Dans le poème « Dis, quand reviendras-tu ?», les refrains détachés et invariants qui ponctuent régulièrement le texte sont construits sur une base interrogative. L'absence de ponctuation exprime peut-être une volonté de modernité dans l'écriture, ou d'allègement de la forme. Toujours est-il que l'intention d'interroger la destinataire persiste :

> *Dis, quand reviendras-tu*
> *Dis, au moins le sais-tu*
> *Que tout le temps qui passe*
> *Ne se rattrape guère*
> *Que tout le temps perdu*
> *Ne se rattrape plus.* [refrain]

Le fait que la locutrice ne soit pas elle-même au courant de la suite éveille d'autant plus le désir de connaître la réponse à ses questionnements. L'attente est ici vécue, à la fois par la locutrice à l'intérieur de l'intrigue, qui attend le retour de son amour, et à la fois par la lectrice, désireuse de connaître la suite. Cette attente partagée profite à la création d'un lien entre le poème et la lectrice.

J'observe un procédé similaire dans le poème « L'Amoureuse ». Le refrain détaché engendre une série de questionnements au sujet de l'état d'une jeune fille tourmentée :

> *Fut-elle innocence,*
> *Fut-elle démence,*
> *Qui donc le saura jamais,*
> *Qui donc le saura jamais ?* [refrain]

Ces interrogations semblent pourtant dépourvues de réponses, comme le disent les deux derniers vers du refrain. La récurrence de ce vers et l'accent sur le mot « jamais » provoquent le désir de connaître la raison de cette ignorance face à la personnalité de la jeune fille. La lectrice, frustrée de l'absence de réponses immédiates à ce refrain, sera forcée d'attendre le dénouement du poème : personne ne saura jamais ce que fut la jeune fille puisqu'elle meurt à la fin de l'intrigue. Ce cas de surprise évoqué précédemment permet de résoudre également le motif de ces questionnements, et donc de faire tomber le *suspense* qui planait au-dessus.

Ainsi, je constate à travers ces exemples que la lectrice n'a pas besoin d'être tenue en haleine jusqu'à la dernière ligne du poème pour qu'il y ait création de *suspense*. En effet, le *suspense de courte durée* est suffisant pour attirer l'attention de la lectrice et la convaincre à lire le développement de l'intrigue. Il s'agit d'un tremplin pour la suite. Cette remarque concerne également le *suspense lexical*, qui ne dure parfois qu'une seconde puisqu'il s'agit d'une parole accrocheuse au début du poème, mais dont la convocation directe à la lectrice suffit pour la captiver. Le *suspense interrogatif*, suscite des questionnements dont la locutrice n'est souvent elle-même pas en capacité d'y répondre. Cette ignorance partagée quant à un motif futur du récit permet de lier la lectrice au poème. Pour conclure, le *suspense* crée de l'attente, et cette attente suscite un intérêt de lecture grandissant.

### 1.3. La *curiosité*

Toujours selon la théorie de Raphël Baroni, je m'intéresse à la troisième et dernière catégorie de la *tension narrative* : la *curiosité*. Le narratologue se penche sur la définition de la *curiosité* établie par le théoricien russe Todorov. Celui-ci la compare, et l'oppose au *suspense* :

> « On se rend compte ici qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut être appelée la *curiosité* ; sa marche va de l'effet à la cause : à partir d'un certain effet (un cadavre et certains indices) il faut trouver sa cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime). La deuxième forme est le *suspense* et on va ici de la cause à l'effet : on nous montre d'abord les causes, les données initiales (des gangsters qui préparent de mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, accrochages). (Todorov 1971 : 60)[15] »

La *curiosité* de la lectrice est attisée lorsqu'il manque une partie des informations utiles à la compréhension d'un évènement ciblé du récit ou du récit dans son ensemble. La lectrice cherche à reconstruire la situation présentée sous ses yeux de manière plus claire et ressent

[15] *Ibid.*, p. 41.

donc l'envie d'avoir accès aux éléments antécédents. Il y a la volonté d'avoir accès à l'amont de la situation. Indiscrétion mal placée ou intérêt futile, la *curiosité* fait partie de notre quotidien. L'humain est curieux, l'humain a besoin d'explications rationnelles, de situations qui font sens, qui coïncident entre elles, qui s'harmonisent. Ainsi, il n'est pas difficile de susciter la *curiosité* et d'entretenir rapidement un lien de connivence avec les lectrices. Dans « Parce que (je t'aime) », l'autrice suscite de la *curiosité* chez ses lectrices par une longue anaphore de subordonnants suspendus : « parce que ». Dans cette première strophe, l'effet est signalé, mais sa cause ne l'est pas. La lectrice ne peut s'empêcher de penser : « parce que quoi ? ». Elle est curieuse de connaître la raison de ces nombreuses justifications :

*C'est parce que ton épaule*
*A mon épaule,*
*Ta bouche à mes cheveux*
*Et ta main sur mon cou,*
*C'est parce que dans mes reins*
*Quand ton souffle me frôle,*
*C'est parce que tes mains*
*C'est parce que joue à joue,*
*C'est parce qu'au matin*
*C'est parce qu'à la nuit*
*Quand tu dis « viens », je viens*
*Tu souris, je souris.*
*C'est parce qu'ici ou là*
*Dans un autre pays*
*Pourvu que tu y sois*
*C'est toujours mon pays.* (v.1-16)

C'est au refrain que la cause apparaît et que la *curiosité* de la lectrice est apaisée :

*C'est parce que je t'aime*
*Que je préfère m'en aller*
*Car il faut savoir se quitter*
*Avant que ne meure le temps d'aimer.* (v.17-20)

Ainsi, dans ce poème, l'autrice semble vouloir dire « je te fais attendre un peu, mais je reviens vers toi et te confie la raison de mes « parce que ». Dès lors, un lien de confiance se crée, ou du moins se resserre.

Une atmosphère mystérieuse, quelque peu folâtre, ou dénuée de sens attise la *curiosité*. En effet, s'il n'est pas toujours question de vouloir connaître l'amont du récit, la cause, on peut également envisager la *curiosité* sous son angle plus vaste : le désir d'accéder à des clés de lecture manquantes à la bonne compréhension du texte. Dans « Le Sommeil », l'atmosphère vaporeuse et irréelle du poème donne envie d'en connaître davantage. Le rêve est quelque chose de mystérieux, il est peuplé d'émotions subtiles, d'apparitions étranges :

*Des fleurs géantes,*
*Du sable d'ambre*
*Il neige des plumes*

*D'oiseaux de lune*
*Un désert blanc,*
*Un continent,*
*Et puis si loin,*
*Si loin, la mer*

*Du sommeil à mon sommeil*
*Je guette tout un long jour*
*Le rêve*
*Je rêve,*
*Je rêve…* (v.26-38)

Ici, la lectrice n'a accès qu'à des bribes d'un récit chimérique, elle pourrait donc être curieuse d'en savoir plus, d'entrer plus profondément dans cette ambiance voluptueuse, dans l'étrangeté du rêve. C'est l'aspect énigmatique du poème qui suscite la *curiosité* de la lectrice et attire son attention.

Le poème « Du bout des lèvres » est également dépourvu de signification concrète. Il semblerait qu'il s'agisse d'une discussion entre deux amoureux, une discussion à voix basse, dérobée dans l'ombre du soir, une déclaration d'amour à peine audible. Cette ambiance énigmatique et dissimulée provoque l'incompréhension à la lecture. Pourquoi les personnages agissent-ils ainsi ? Serait-ce là simplement une façon de décrire la délicatesse des émois amoureux, ou bien se cache-t-il une raison plus franche à cette discrétion sentimentale ? Nul ne saurait l'expliciter clairement :

*Dites-le-moi du bout des lèvres*
*Moi, je l'entends du bout du cœur*
*Moins fort, calmez donc cette fièvre*
*Oui, j'écoute* (v.1-4)

*Venez donc me parler d'amour*
*À voix basse, dans ce contre-jour*
*Et faites-moi, je vous en prie,*
*Silence* (v.25-28)

C'est dans ce cadre que la *curiosité* de la lectrice apparaît : on peut avoir l'impression qu'il existe toujours une explication raisonnable aux phénomènes qui nous entourent. Ici, en revanche, il n'y en a pas réellement, cette attente est déçue. Ainsi, comme dans le poème « Le Sommeil », c'est l'atmosphère décalée qui captive la lectrice.

Plus encore, j'observe une concordance entre les deux poèmes analysés précédemment, soit « Le Sommeil » et « Du bout des lèvres ». Il s'agit du lexique utilisé. Tout d'abord, on retrouve le mot « rêve » à plusieurs reprises dans les poèmes (six fois dans « Du bout des lèvres » et quatre fois dans « Le Sommeil ») :

[…] *Et je peux continuer mon **rêve,***
*Mon **rêve*** (« Du bout des lèvres » v.11-12)

> […] *Vos cris me dérangent, je **rêve**,*
> *Je **rêve*** (« Du bout des lèvres » v.23-24)
>
> […] *Et nous pourrons vivre mon rêve,*
> *Mon **rêve*** (« Du bout des lèvres » v.35-36)
>
> […] *Le **rêve** et ses merveilles* (« Le Sommeil » v.5)
>
> […] *Le **rêve***
> *Je **rêve**,*
> *Je **rêve**…* (« Le Sommeil » v.36-38)

La fréquence des occurrences confirme l'hypothèse du rêve comme un élément mystérieux et difficilement accessible. Le rêve attise la *curiosité*. On distingue également le mot « silence », formulé explicitement une fois dans « Du bout des lèvres », mais dont l'intention revient tout au long du poème, et six fois dans « Le Sommeil » :

> *[…] Et faites-moi, je vous en prie,*
> ***Silence*** (« Du bout des lèvres » v.27-28)
>
> *[…] Plus loin, plus loin*
> *Vers le **silence**, **silence**, **silence*** (« Le Sommeil » v.19-20 et 24-25)

Selon la définition du dictionnaire *Micro-Robert*, le *silence* signifie : I. « Fait de ne pas parler ; attitude d'une personne qui reste sans parler […] », II. « Le fait de ne pas exprimer, de pas divulguer (ce qu'on veut cacher) […] », III. « Absence de bruit, d'agitation […] »[16]. Ainsi, si l'on considère ces trois définitions, on peut admettre que le silence peut provoquer de la *curiosité* de lecture. En effet, le fait de rester muet face à une situation ou à quelqu'une dépeint une attitude énigmatique. De plus, ce silence peut être cachottier, il peut dissimuler des informations. Paradoxalement, le silence attire l'attention et provoque donc de la *curiosité*.

La *curiosité* telle que Baroni et Todorov[17] tentent de l'expliquer est suscitée par la recherche de la cause, connaissant les effets de l'intrigue. La lectrice cherche à découvrir l'amont de la situation. C'est le cas dans le poème « Parce que (je t'aime) ». Ainsi, dans sa définition globale, la *curiosité* apparaît lorsque le texte n'apporte pas toutes les informations utiles à la bonne compréhension du récit. Tenant compte de cette remarque, j'ai pu démontrer que des textes comme « Le Sommeil » et « Du bout des lèvres » pouvaient susciter de la *curiosité* chez la lectrice sans pour autant avoir de véritables causes et effets. Une atmosphère énigmatique ou dénuée de sens attise également la *curiosité*.

---

[16] « Silence », in REY Alain (dir.), *Le Micro-Robert poche : dictionnaire de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1988, p.1188.
[17] Cf. référence 13.

### 1.4. Cas mixte : le refrain

Suite aux observations précédentes concernant les trois grands affects de la *tension narrative* (*surprise, suspense, curiosité*), je propose une analyse des refrains des poèmes de Barbara, que je considère comme des cas mixtes. Selon la définition du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (*CNRTL*), le refrain est une « répétition d'un ou plusieurs mots, d'un ou plusieurs vers à la fin de chaque couplet d'une chanson, d'un poème.[18] » Dans l'œuvre de Barbara, la structure des refrains n'est pas toujours identique. En effet, lorsque la répétition est inchangée, il s'agit d'un refrain invariant. Au contraire, lorsque l'on observe des modifications au niveau du lexique ou de la structure, il s'agit d'un refrain variant. Plus encore, variations ou non, le refrain peut être détaché des strophes, ou intégré au début ou à la fin de celles-ci. Dans cette étude, je chercherai à démontrer que, selon leur structure, les refrains peuvent créer de la *surprise*, engendrer du *suspense* ou susciter de la *curiosité*.

Le refrain détaché et invariant est la forme la plus fréquente dans la chanson française. Ce n'est toutefois pas le cas chez Barbara, puisque seuls deux poèmes du corpus présentent cette structure formelle. Le refrain invariant est un frein à l'évolution du récit. En effet, comme l'explique Joël July, « […] le problème est qu'il donne l'impression que le texte et son intrigue ne peuvent évoluer. Il limite l'histoire à un instantané, une description qui se fixe dans le temps ou la répétition.[19] » Dans le poème « Dis, quand reviendras-tu ? », la locutrice se plaint de l'absence de son amour. Dans les strophes, les saisons se succèdent, le temps passe, sans que la personne aimée revienne. Dans le refrain, on observe une sorte de récurrence. Le propos est toujours le même : les saisons défilent, mais la locutrice s'enquiert toujours du retour de son amour. Elle est comme bloquée dans une temporalité pourtant mouvante dans les strophes. À chaque fois que le refrain parait, la locutrice se retrouve à nouveau figée dans un instantané :

> *Dis, quand reviendras-tu*
> *Dis, au moins le sais-tu*
> *Que tout le temps qui passe*
> *Ne se rattrape guère*
> *Que tout le temps perdu*
> *Ne se rattrape plus.* [refrain]

Dans le poème « l'Amoureuse », j'observe le même phénomène. Le refrain est une répétition fixée dans le temps, intangible :

> *Fut-elle innocence,*
> *Fut-elle démence,*
> *Qui donc le saura jamais,*
> *Qui donc le saura jamais ?* [refrain]

---

[18] « Refrain », in *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)* [en ligne]. Disponible à l'adresse : https://www.cnrtl.fr/definition/refrain (consulté le 15 octobre 2021).
[19] JULY Joël, Les mots de Barbara, *op. cit.*, p. 138.

Ainsi, au premier abord, le refrain détaché et invariant ne permet pas, à proprement dit, de créer de la *tension narrative*. Cependant, il convient de soulever une exception à cette remarque. En effet, dans la partie précédente se réfèrant au *suspense*, j'avais démontré que les poèmes « Dis, quand reviendras-tu ? » et « Du bout des lèvres » comportaient un *suspense interrogatif*. Je conclus que Barbara, même dans une structure fixe, réussit à transmettre un élément de *tension*, réussit à susciter un intérêt de lecture chez ses lectrices.

Les refrains variants, tantôt intégrés, tantôt détachés, sont plus nombreux dans l'œuvre de Barbara, et c'est dans leur variation même que l'on peut retrouver des affects de la *tension narrative*. Que le refrain change presque intégralement, ou qu'il n'y ait qu'un mot ou deux qui diffèrent, le but est le même : faire avancer l'histoire dans le temps, apporter de nouveaux éléments, surprendre ou même susciter du *suspense*. Dans le refrain détaché de « J'ai tué l'amour », le changement est discret et prend place à la toute fin du poème. Cette variation n'est pas un détail insignifiant, car on remarque que le sens du vers est modifié :

> *J'ai tué l'amour*
> *Parce que j'avais peur*
> *Peur que lui ne me tue*
> *À grands coups de bonheur*
> *J'ai tué l'amour*
> *J'ai tué mes rêves*
> *Tant pis si j'en crève* [premier et deuxième refrain]
>
> *J'ai tué l'amour*
> *Parce que j'avais peur*
> *Peur que lui ne me tue*
> *À grands coups de bonheur*
> *J'ai tué l'amour*
> *J'ai tué mes rêves*
> *Aujourd'hui, j'en crève* [dernier refrain]

Comme, je l'ai démontré dans le développement de la surprise, cette variation du refrain engendre bien de la *tension narrative* : elle bouscule l'univers de repères de la lectrice, elle la surprend.

Dans « J'entends sonner les clairons », la variation du refrain est également minime. Sa structure n'est pourtant pas identique à celle de « J'ai tué l'amour ». En effet, deux éléments convergent entre les poèmes : le refrain de « J'entends sonner les clairons » est intégré aux strophes, et la modification s'opère dès le deuxième refrain et n'évolue pas au troisième. Dans le premier refrain, c'est la locutrice qui entend les clairons, comme si c'était elle qui entendait la fin de son histoire d'amour :

> *J'entends sonner les clairons*
> *C'est le chant des amours mortes*
> *J'entends battre les tambours*
> *C'est le glas pour nos amours*. […] [premier refrain]

Dans les refrains suivants, elle invite son amour à s'en rendre compte par lui-même, lui donnant clairement à entendre la rupture :

> *Entends sonner les clairons*
> *C'est le chant des amours mortes*
> *Entends battre les tambours*
> *C'est le glas pour nos amours.* […] [deuxième et troisième refrain]

Cette évolution du refrain, certes peu visible, participe néanmoins à un rapprochement de la locutrice à la lectrice, l'impératif étant un mode verbal très impliquant. De plus, en changeant de ton, la locutrice transmet un message différent : elle oblige l'autre à voir la réalité, à voir que la rupture frôle dangereusement le couple, ou qu'elle les a peut-être même déjà touchés. Ici, il ne s'agit pas vraiment d'une situation qui engage la *tension* ; toutefois, elle donne à voir une variation pronominale, et communique un message.

Le changement est parfois plus marqué, et chaque refrain propose quelques différences avec le précédent. C'est dans cette structure que l'on remarque vraiment l'élan de narration qui régit le texte. Les deux exemples ci-dessous sont construits de manière similaire, proposant un refrain détaché. Cependant, il n'est pas exclu de rencontrer ce même cas de figure avec des refrains intégrés. Ainsi, dans « Parce que (je t'aime) », ce sont les deux premiers vers de chaque refrain qui changent, tandis que les deux suivants ne varient pas. On remarque cependant que les mots à la rime sont identiques. C'est le début des vers qui présente les variations :

> *C'est parce que je t'aime*
> *Que je préfère m'en aller*
> *Car il faut savoir se quitter*
> *Avant que ne meure le temps d'aimer.* [premier refrain]
>
> *Oh laisse-moi, je t'aime*
> *Mais je préfère m'en aller*
> *Car il faut savoir se quitter*
> *Avant que ne meure le temps d'aimer.* [deuxième refrain]

Le dernier refrain montre encore quelques nouveautés, puisqu'il contient deux vers de plus, deux vers qui font une sorte de répétition, d'insistance marquant la conclusion poème :

> *Ça, je ne veux pas, je t'aime*
> *Je ne veux pas nous déchirer.*
> *C'est mieux crois-moi de nous quitter*
> *Avant que ne meure le temps d'aimer.*
> *C'est mieux, bien mieux, de nous quitter*
> *Avant que ne meure le temps d'aimer.* [dernier refrain]

Au niveau sémantique, on observe que le premier refrain introduit la rupture en douceur : l'amour comme cause de la séparation permet à la locutrice de s'effacer derrière une justification paradoxale. Au deuxième refrain, l'annonce a été déclarée, la locutrice peut se permettre un peu de leste au niveau du tact et, cette fois-ci, impose sur un ton plus sévère,

son départ imminent. Enfin, au troisième, elle se sert d'un exemple concret pour appuyer une dernière fois son propos. On pourrait presque voir un schéma argumentatif derrière ces trois refrains : il s'agit ici d'une gradation. Cette figure de style joue un rôle décisif dans la construction du texte.

Le poème « Le Mal de vivre » propose une structure similaire à celle de « Parce que (je t'aime) ». Les trois premiers refrains sont presque identiques - on observe une variation crescendo. En effet, si du premier au deuxième refrain, seul le troisième vers se débarrasse du petit adverbe « bien » et ajoute le pronom personnel « nous », le troisième refrain s'octroie plus de liberté : il remplace l'article défini « le » des deux premiers vers, une fois par l'article indéfini « du », puis par le déterminant possessif « leur ». Le troisième vers est également modifié. Ces changements sont dus à la strophe précédente. La volonté de créer un raccord, ou une continuité entre la strophe et le refrain qui la suit manifeste une réflexion avisée sur la structure narrative du poème. Dans l'œuvre de Barbara, il semblerait que ces détails ne sont pas laissés de côté ; plus encore ce sont eux qui confèrent au poème toute sa grandeur et son intelligence :

> *Le mal de vivre*
> *Le mal de vivre*
> *Qu'il faut bien vivre*
> *Vaille que vivre.* [premier refrain]
>
> *Le mal de vivre*
> *Le mal de vivre*
> *Qu'il nous faut vivre*
> *Vaille que vivre.* [deuxième refrain]
>
> *Du mal de vivre*
> *Leur mal de vivre*
> *Qu'ils devaient vivre*
> *Vaille que vivre.* [troisième refrain]

Le dernier refrain, quant à lui, change de manière plus affirmée, produisant l'effet de surprise étudié au début de ce chapitre :

> *La joie de vivre*
> *La joie de vivre*
> *Oh viens la vivre*
> *Ta joie de vivre.* [dernier refrain]

Pour conclure, lorsque le poème a un refrain, celui-ci est, presque dans tous les cas, variant. En effet, Barbara utilise ce procédé pour donner une dimension évolutive au texte. Parfois, cette structure participe uniquement à modifier une intention interlocutive, comme dans « J'entends sonner les clairons », et parfois on retrouve des éléments provoquant de la tension narrative, comme dans « Le Mal de vivre » par exemple. J'observe également que même dans des structures immuables, invariantes, Barbara arrive à introduire un élément de tension. Cette dernière remarque est donc la preuve que tout est mis en œuvre par l'autrice pour attirer l'attention de la lectrice.

Au terme de cette recherche autour de la construction narrative, les résultats obtenus sont convaincants, coïncident avec les objectifs formulés au début de ce volet, et me permettent de souligner l'importance et l'utilité des outils narratologiques proposés par Raphël Baroni. J'ai pu voir en la notion de *surprise* une manifestation tant implicite qu'explicite, sans pour autant que ces différences n'interfèrent avec la principale caractéristique de cet affect : le bouleversement des repères initiaux de la lectrice. En étudiant les mécanismes de création de *suspense* dans certains textes, j'ai pu me rendre compte qu'il n'était pas nécessaire de le tenir jusqu'au dernier vers du poème pour qu'il soit considéré comme tel, et qu'il n'était en réalité souvent tenu que quelques instants. Enfin, bien qu'elle se soit avérée moins présente dans les poèmes, la *curiosité* de la lectrice est piquée dans plusieurs textes. M'éloignant quelque peu de la description qu'en faisait le narratologue suisse, j'ai constaté qu'elle pouvait apparaître lorsque l'univers poétique déployait des tonalités oniriques ou énigmatiques. Quant à eux, les cas mixtes confirment l'intention narratologique qui se cache derrière la plupart des poèmes de Barbara. Ainsi, force est de constater que, malgré leurs caractéristiques propres, les trois affects qui constituent la *tension narrative* participent à resserrer le lien entre l'autrice et la lectrice : en les utilisant, Barbara réussit à capter l'attention du lectorat, et construit avec lui une relation de confiance. Si Barbara n'avait certes pas connaissance de la théorie de Baroni, puisque celle-ci a été formulée après sa mort, elle a su néanmoins manier avec intelligence et intuition des procédés linguistiques suscitant efficacement de l'intérêt de lecture.

## 2. L'intégration de la lectrice

Cette deuxième thèse portera sur la dimension dialogique des textes de Barbara ; l'accent y sera mis sur la manière dont s'opère énonciativement *l'intégration* de la lectrice dans le discours. Il s'agira, en premier lieu, de définir le rôle et la place qu'occupent les pronoms personnels dans le texte, soit de s'intéresser à leur structure et leur organisation. D'après ces observations, il sera ensuite possible de mettre en évidence quelques exemples afin de réévaluer l'identité des pronoms dans certains poèmes, mais aussi de faire valoir des cas de dispositifs instables. Enfin, j'élargirai la discussion en proposant une réflexion autour de l'envergure du pronom de première personne du singulier, le « Je », dont la référence oscille chez Barbara entre singularité et universalité. Les observations tirées de cette étude visent à montrer les procédés textuels capables d'inclure la lectrice dans le texte en l'incitant à s'identifier aux subjectivités multiples qui habitent l'univers poétique de Barbara.

### 2.1. Structure dialogique des poèmes

En grammaire, il existe trois grandes personnes grammaticales : le pronom de première personne, le pronom de deuxième personne et le pronom de troisième personne. Le pronom de première personne représente la locutrice du poème, qu'il soit singulier ou pluriel, il inscrit celle-ci dans le discours en tant qu'émettrice du message. Au singulier, le pronom renvoie à une personne unique, qu'il s'agisse de Barbara elle-même (référent identifiable, autobiographique) ou d'une identité plus ouverte (valeur universelle). Au pluriel, le pronom désigne un groupe d'individu : il a une fonction unificatrice.

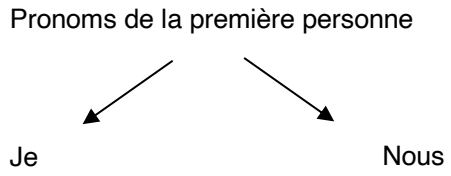


*Figure 2 : Les pronoms de la première personne*

Le pronom de deuxième personne se détriple en trois pronoms spécifiques : deux pronoms à destinataire unique, l'un plus familier, le « Tu » et l'autre plus distant et courtois, le « Vous » de politesse. La troisième destinataire multiple est le « Vous » du pluriel, collectif.

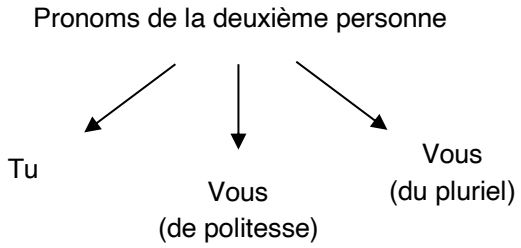


*Figure 3 : Les pronoms de la deuxième personne*

Le pronom de troisième personne se décline à la fois en une forme plurielle et une forme singulière, mais également en féminin et masculin. En effet, à contrario des autres pronoms personnels, il révèle le genre. Le pronom de troisième personne est plus distant de la narratrice, il est celui ou celle dont on conte le récit, mais qui n'y participe pas activement. Le pronom de troisième personne peut également être un pronom personnel indéfini (On). Contrairement aux autres pronoms, ce dernier n'indique pas le genre, et peut être singulier ou pluriel selon le contexte textuel dans lequel il apparait.

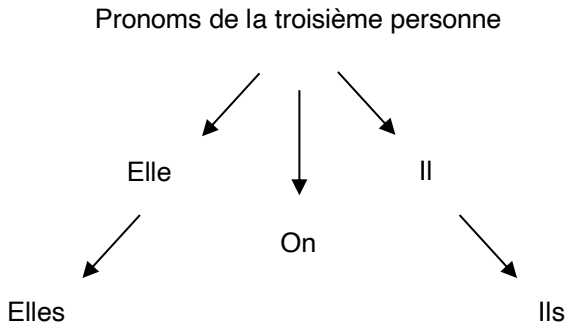


*Figure 4 : Les pronoms de la troisième personne*

Dans les poèmes de Barbara, les pronoms s'organisent souvent de la même manière. J'observe deux organisations pronominales récurrentes : l'organisation binomiale et l'organisation trinomiale.

L'organisation binomiale, comme son nom l'indique, se compose de deux des trois grandes personnes grammaticales : la première et la deuxième. La corrélation de ces deux familles de pronoms personnels permet d'instaurer une relation dialogique. En effet, la communication est très présente dans l'œuvre de Barbara et sert à inclure les lectrices dans l'œuvre. Le pronom de deuxième personne, qu'il soit singulier ou pluriel prend le rôle de destinataire du poème : c'est à lui que le pronom de première personne s'adresse. Sa présence est indispensable pour qu'il y ait une relation dialogique dans le texte.

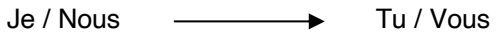


*Figure 5 : Organisation binomiale des pronoms*

L'organisation trinomiale (ou triangle pronominal), quant à elle, englobe les trois personnes grammaticales. Les observations concernant la cohésion entre la première et la deuxième personne restent valables ici. En effet, dans une organisation trinomiale, la structure dialogique est également présente. Elle peut être plus discrète, mais elle fait tout de même partie du poème. Ce n'est que le rajout de la troisième personne qui vient affecter le dispositif interlocutif. Moins favorable à la communication et à l'identification directe, le pronom de troisième personne amène plutôt une dimension narrative au texte.

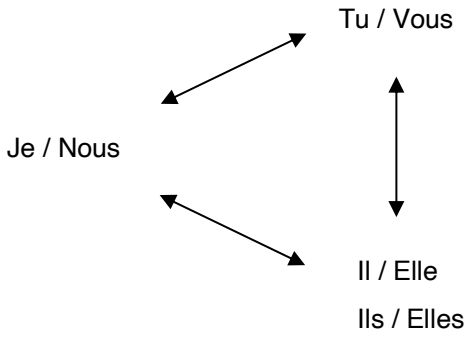


*Figure 6 : Organisation trinomiale des pronoms*

Cette explication grammaticale du dispositif des pronoms permet de clarifier le régime général des textes de Barbara : tout est dialogique. Selon la théorie de Jacques Bres, il existe, en linguistique, des termes plus précis pour parler de l'idée de « dialogue ». Le linguiste distingue deux notions concurrentes : *dialogal* et *dialogique*. Le dialogal renvoie à une structure où il y a réellement une alternance de la parole, où l'échange est signifié. Le dialogique quant à lui, est ouvert sur la possibilité, mais ne l'active pas nécessairement. L'échange est ouvert, mais il n'est pas forcément activé à travers un dialogue. Bres dit :

> « – *dialogal*, pour prendre en charge tout ce qui a trait au dialogue en tant qu'alternance de tours de parole, disons le *dialogue externe* pour parler comme Bakhtine (cf. *infra* 2.2.); *dialogal* est opposé à *monologal* ;
> – *dialogique*, pour prendre en charge la problématique de l'orientation de l'énoncé vers d'autres énoncés, disons pour faire vite le *dialogue interne*; *dialogique* est opposé à *monologique*.[20] »

Une des spécificités propres à Barbara est l'abondance du dialogisme dans ses textes : la relation dialogique est partout. Il y a en permanence des destinataires dans les poèmes. C'est ce que nous montre Joël July dans son tableau récapitulatif (voir page suivante) sur la catégorisation des différentes destinataires de l'œuvre de l'autrice[21], et c'est ce qui nous guidera tout au long de cette thèse.

[20] BRES Jacques, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie.... », in BRES Jacques *et al.*, *Dialogisme, polyphonie: approches linguistiques*. Louvain-la-Neuve : De Boeck, 2005, pp. 47-62.
[21] JULY Joël, *Les mots de Barbara*, *op. cit.*, p.199-202.

*Tableau 1 : Catégorisation des différentes destinataires*[22]

| Destinataires | Titres | Exemples[23] |
|---|---|---|
| DESTINATAIRE VOUVOYÉ = PUBLIC | {« Le mal de vivre »}<br>« Le sommeil » | *Mais, c'est là, ça vous ensommeille*<br>*Ah, laissez, laissez-moi dormir* |
| DESTINATAIRE COLLECTIF PRÉCIS | « Mes hommes » | *Vous devant et moi derrière* |
| DESTINATAIRE UNIQUE VOUVOYÉ | « Attendez que ma joie revienne »<br>« Madame » | *Laissez-moi, ouvrez cette porte*<br>*Vous eussiez préféré, je vous retrouve là* |
| DESTINATAIRE INDÉFINI TUTOYÉ = AMANT | « Le temps du lilas »<br>« Tu ne te souviendras pas »<br>« Dis, quand reviendras-tu »<br>« J'entends sonner les clairons »<br>« Gare de Lyon »<br>« Paris 15 août »<br>« Toi »<br>« Parce que »<br>« Tu sais »<br>« Du bout des lèvres » | *Ne reste pas là, va-t'en le cueillir*<br>*Reviens, nous pourrons la fermer*<br>*Si tu ne comprends pas qu'il te faut revenir*<br>*Oui, j'ai fini de t'aimer*<br>*J'te donne rendez-vous*<br>*Tes enfants ont besoin de vacances*<br>*Tu me fais des nuits et des jours*<br>*Quand tu dis « viens », je viens*<br>*Car toi, chaque fois que je te retrouve*<br>*Oh, dites-le-moi doucement* |
| DESTINATAIRE IDENTIFIÉ TUTOYÉ | « La solitude » | *Dans ta triste robe de moire* |
| AUTRE SITUATION | « J'ai tué l'amour »<br>« Pierre »<br>{« L'amoureuse »} | *Qu'à mettre ma main dans la sienne*<br>*Tiens, il faut que je lui dise*<br>*On se le rappelle* |

Ainsi, peu importe que l'organisation pronominale soit binomiale ou trinomiale, le constat qui importe ici est la constance de la structure dialogique dans les textes de l'autrice. La relation est toujours dialogique, parfois dialogale, mais elle n'est jamais monologique. Ce constat clé permet de prouver l'existence d'un lien autrice-lectrice. Dès l'instant où il y a une structure dialogique, il y a donc une intégration de la lectrice qui se met en place.

## 2.2. Réévaluation de l'identité des pronoms dans certains poèmes

La structure des poèmes étant définie, il s'agit à présent de proposer l'analyse de certains poèmes afin de démontrer l'omniprésence de la structure dialogique, et parfois la présence de la structure dialogale dans l'œuvre de Barbara. Il m'importe de réévaluer, ou du moins d'apporter une nuance à l'interprétation du tableau de Joël July afin d'ouvrir davantage la discussion à propos du rôle des pronoms dans le texte. Ce sont des études de cas qui tendent à démontrer la même observation à chaque fois : tous les textes de Barbara sont dialogiques.

Le tableau de Joël July a le mérite d'être clair. Cependant, deux éléments de cette classification me semblent discutables : il s'agit des poèmes « Le Sommeil » et « Le Mal de

[22] Tiré de : JULY Joël, *Les mots de Barbara*, *op. cit.*, p.199-202.
[23] N. B. J'ajoute des titres aux colonnes du tableau par soucis de clarté.

vivre ». Joël July considère le public de Barbara comme destinataire. Cette entité socialement construite désigne une foule venue assister au concert de l'autrice. Or, limiter la destinataire à cette entité est sélectif et propose une structure dialogique trop fermée. Dans ces poèmes, je ne trouve rien qui atteste clairement que le pronom de deuxième du pluriel renvoie au public de Barbara :

> *Oh, regardez, il neige* (« Le Sommeil » v.8)
>
> *Mais c'est là, ça vous ensommeille* (« Le Mal de vivre » v.7)

Comme j'ai tenté de l'expliquer précédemment, le pronom de deuxième personne du pluriel peut aussi bien être un « Vous » pluriel collectif, qu'un « Vous » singulier de politesse. Ainsi, dans ce cas, aucun élément textuel ne précise son appartenance : il peut s'agir d'une ou de plusieurs destinataires, d'auditrices ou de lectrices. À mon sens, cette nuance mérite attention, puisqu'elle permet de mesurer précisément les modes d'inclusion possibles de la lecture dans le texte. En effet, l'absence de précision concernant le nombre (singulier/pluriel) de la destinataire, ainsi que son identité, permet une plus grande marge d'identification du lectorat au poème : la lectrice peut se sentir plus intégrée si elle a l'impression que l'on s'adresse uniquement à elle, de manière singulière, comme elle peut également trouver rassurant et incluant d'appartenir à un groupe. Libre à elle de s'identifier à ce qui lui convient le mieux. Cette liberté d'identification permet d'ouvrir davantage la relation dialogique mise en place.

Le poème « Madame » est une conversation épistolaire entre une mère et une amante, toutes deux endeuillées par celui qu'elles aimaient profondément. Ce texte inclut les trois personnes grammaticales. Les constructions trinomiales ont habituellement tendance à distancer le pronom de troisième personne (Il/Elle) des deux autres personnes (Je/Nous + Tu/Vous). Ce phénomène est courant puisque l'interlocution (ou la relation dialogique) a lieu entre les première et deuxième personnes. Au contraire, dans ce poème, le pronom de troisième personne, ici « Il », n'est pas mis à l'écart puisqu'il sert d'appui à la conversation. Bien que mystérieux et discret, il occupe une place importante dans l'intrigue, puisqu'il en est l'objet même :

> *Vous eussiez préféré, je vous retrouve là,*
> *Qu'il fût mort en héros, Madame,*
> *Oui c'eût été peut-être plus noble, je le crois,*
> *Que de mourir d'amour, Madame,*
> *Mais qu'il soit mort ici ou qu'il mourût là-bas,*
> *Auriez-vous versé moins de larmes ?*
> *Il en a décidé, lui seul avait le droit*
> *Il faut vous résigner, Madame.* (v.17-24)

Ce troisième protagoniste masculin est certes lointain, mais il est tout de même intégré au poème. Il est en permanence mobilisé comme matière du lien entre la locutrice et la destinataire. J'observe donc, dans ce texte, un bon exemple d'intégration textuelle de la troisième personne.

Plus qu'une relation dialogique, ce poème offre une structure dialogale. En effet, bien que la voix de la destinataire soit clairement explicite, elle transparaît à travers celle de la locutrice, et renvoie ainsi à une alternance de parole signifiée. La locutrice prend en charge les paroles de la destinataire (discours rapporté en style indirect libre) :

> *Vous demandez pardon de n'avoir pas compris*
> *Ce qu'était notre amour, Madame,*
> *Vous n'aviez que ce fils, vous aviez peur pour lui*
> *Et vous l'avez gardé, Madame* (v.9-12)

Ainsi, dans le poème « Madame », je considère d'une part un élément notoire sur l'intégration des trois personnes grammaticales dans un discours. La forme épistolaire étant, entre autres, un bon point d'appui pour lier les protagonistes entre elles. D'autre part, je démontre, au-delà de la structure dialogique présente partout, une structure dialogale qui renforce davantage l'envergure interlocutive des textes de Barbara.

Le pronom de troisième personne désigne parfois un élément inanimé, inhumain, et se réfère le plus souvent à un sentiment personnifié ou à un état émotionnel érigé en symbole. Ici, il n'y a pas de doute sur l'identité du pronom de troisième personne : il est clairement défini. C'est le cas dans « La Solitude », dont la description dysphorique s'humanise ou s'animalise selon les tournures employées par l'autrice :

> *Je l'ai trouvée devant ma porte*
> *Un soir que je rentrais chez moi*
> *Partout elle me fait escorte*
> *Elle est revenue, la voilà,*
> *La renifleuse des amours mortes*
> *Elle m'a suivie pas à pas,*
> *La garce, que le diable l'emporte*
> *Elle est revenue elle est là.* (v.1-8)

Le fait d'avoir affaire à la personnification d'un état émotionnel pousse la lectrice à le reconnaître et le percevoir comme un affect universel qui, dès lors, la concerne également : l'identification s'en trouve facilitée.

Un procédé identique est à l'œuvre dans « Le Mal de vivre ». L'attitude à tendance dépressive, voire suicidaire de la locutrice est telle qu'elle mérite d'être considérée comme un personnage à part entière :

> *Ça ne prévient pas, ça arrive*
> *Ça vient de loin*
> *Ça s'est traîné de rive en rive*
> *La gueule en coin* (v.1-4)

Le fait d'employer un pronom démonstratif neutre plutôt que le pronom personnel traditionnel (Il/Elle) est un procédé de mise à distance du pronom. Le mal de vivre n'en reste pas moins l'objet du poème. Cependant, si dans « Madame », la volonté de l'autrice était d'intégrer le pronom de troisième personne dans le texte et de lui offrir une position égalitaire avec les

autres pronoms (Je + Tu), dans « Le Mal de vivre », l'effet recherché est inverse : l'autrice tente de distancier le plus possible le pronom de troisième personne. Ce phénomène peut s'expliquer par la volonté de montrer du dégoût envers ce mal-être profond. C'est sans doute une manière de dépeindre la difficulté de percevoir et de décrire ce sentiment. Plus encore, on pourrait retrouver cette idée d'éloignement par le pronom, comme un clin d'œil de l'autrice, dans les mots employés au deuxième vers du poème :

> *Ça vient de loin* (v.2)

Ainsi, ce début de poème converge vers une tendance séparatrice plus qu'unificatrice. Toutefois, l'emploi de la deuxième personne du pluriel (Vous) au vers 7 vient réconcilier les pronoms et introduire la relation dialogique, jusqu'à présent inexistante :

> *Mais c'est là, ça vous ensommeille*
> *Au creux des reins.* (v.6-8)

Ce poème, qui semblait monologique au premier abord, rejoint malgré lui la force dominante de l'œuvre de Barbara : la structure dialogique. Dès lors, j'observe une ouverture propice à l'intégration d'autrui. Ce sentiment est partagé, compris, universalisé.

Enfin, je constate deux exceptions aux structures binomiales et trinomiales présentées dans les paragraphes précédents. Ce sont deux poèmes qui ne s'apparentent pas aux modèles établis. Premièrement, il s'agit de « J'ai tué l'amour ». Ce poème est le seul du corpus à ne pas avoir de destinataire, et par conséquent pas de structure dialogique apparente. La locutrice personnifie l'amour et présente les tourments qu'il lui cause : l'amour véhicule à la fois un intense bonheur, mais également une douleur insupportable. Aucun indice textuel ne semble pourtant démontrer qu'elle s'adresse à quelqu'une ou quelque chose :

> *J'ai tué l'amour*
> *Parce que j'avais peur*
> *Peur que lui ne me tue*
> *À grands coups de bonheur*
> *J'ai tué l'amour*
> *J'ai tué mes rêves*
> *Tant pis si j'en crève* (v.9-15)

Il reste toutefois une faille à cette structure monologique. En effet, au vers 32, l'autrice utilise le pronom possessif « Notre », déclinaison de la première personne du pluriel (Nous). Le pronom possessif exprime la propriété, la possession. Plus encore, le pronom possessif « Notre » dépeint une appartenance commune entre deux ou plusieurs individus. C'est une preuve objective, une confirmation d'un lien existant entre les personnes. Dans l'œuvre de Barbara, je constate sans surprise que ce pronom possessif est principalement employé dans les poèmes d'amour. En effet, la relation amoureuse se définit par le lien fondé entre deux personnes qui partagent un sentiment d'amour l'une pour l'autre. Le partage est une notion clé dans le couple, et donc dans la fonction du pronom possessif. Dans ce contexte, « Notre » est le représentant de la liaison amoureuse, quelle qu'elle soit, passée, actuelle, ou projetée. Ainsi, dans le poème « J'ai tué l'amour », l'apparition du pronom « Notre » active la relation

dialogique. Cependant, en lisant le vers 32 en entier, on retrouve la notion de rupture par l'emploi du verbe « briser ». La locutrice, esclave de l'amour, esclave de sa relation, ne peut faire autrement que la rompre pour s'en libérer. Je constate donc que la relation dialogique intervient ici uniquement pour être brisée :

> *Quand je pense que pour ma liberté*
> *J'ai brisé, cassé notre chaîne* (v.31-32)

Cet exemple est très fort en termes de jeu sémantique et linguistique. Pour être *libre* d'offrir un univers exclusivement monologique, l'autrice se doit tout de même de faire référence au dialogique. Cette brèche linguistique permet de mettre en lumière l'idée de rupture. En effet, la référence à la relation dialogique, quoiqu'utilisée pour être niée, tend à montrer une forme d'émancipation par rapport au lien amoureux, une forme d'autonomisation. Ce qui est puissant dans une rupture, ce n'est pas tant de devenir « Toi » et « Moi », mais bien de vouloir nier le « Nous ». Ce rejet de la forme dialogique serait donc une façon ici de « tuer l'amour ».

La deuxième exception concerne le poème « L'Amoureuse ». Ce texte est le seul de la liste à ne pas afficher de pronom de première personne (Je/Nous). La deuxième et la troisième personne sont bien présentes quant à elles. Un détail pourrait cependant remettre en doute l'absence de la première personne dans le poème : l'apparition du pronom personnel indéfini neutre « On » dans un discours direct aux vers 41 et 49 :

> *On a crié « c'est assez*
> *De vouloir t'écarteler*
> *À donner, à prendre,*
> *À vouloir donner ton sang,*
> *À te brûler tant et tant,*
> *Tu deviendras cendre »*
> *Elle ne répondait rien,*
> *Elle espérait quand soudain,*
> *On se le rappelle* (v.41-49)

Dans sa thèse, Joël July fait le choix de considérer ce pronom personnel indéfini comme un parent du pronom de première personne du pluriel (Nous). Selon July, ce poème comprend donc une structure dialogique (puisque « Nous » implique « Toi » et « Moi ») :

> « De toutes les chansons de Barbara, il ne resterait plus donc que « L'amoureuse » pour maintenir tout du long le récit omniscient, sans intrusion d'auteur. Pourtant, là encore, la troisième strophe laisse échapper à deux reprises le pronom « on » :
>
> > « On a crié' C'est assez
> > De vouloir t'écarteler' […]
> > Elle ne répondait rien,
> > Elle espérait quand soudain,
> > On se le rappelle […] » (vers 41à 49).
>
> Dans les deux cas, le pronom « on » est moins indéfini que personnel. Il représente confusément l'entourage de cette amoureuse, témoin de sa destruction psychique,

> capable de se remémorer les faits et énonciateur d'une parole bienveillante mais ferme à son encontre. La narratrice est donc incluse dans ce groupe d'amis.[24] »

Joël July souligne donc la présence d'un « Je » dissimulé qui nous permet d'affirmer la présence de la première personne dans le texte et de reconstituer la structure trinomiale. Ainsi, je constate, tout comme dans la première exception, que celle-ci n'en est pas réellement une, puisqu'elle présente une structure pronominale similaire aux autres poèmes du corpus.

En conclusion, à travers ces poèmes, j'ai pu déceler les procédés permettant l'intégration de la lectrice dans le texte. J'aboutis aux constats suivantes : premièrement, lorsque la destinataire n'est pas définie, la relation dialogique permet à la lectrice de s'y identifier plus facilement. Deuxièmement, le pronom de troisième personne n'est pas forcément distant des deux autres formes pronominales ; en effet, lorsqu'il est l'objet du poème, il fait partie intégrante du monde raconté. Troisièmement, la structure, au-delà d'être dialogique, peut devenir dialogale lorsque l'échange est signifié dans le texte. Enfin, lorsque le pronom de troisième personne – comme un état émotionnel – est personnifié, l'identification s'en trouve facilitée. La lectrice peut plus facilement le reconnaître et le considérer comme un sentiment universel. De plus, je reconnais que les deux apparentes exceptions s'avèrent ne pas en être. En conclusion, je constate bel et bien l'omniprésence de la relation dialogique dans l'œuvre de Barbara.

### 2.3. Cas de dispositifs instables et déplacement pronominal

J'observe un phénomène récurrent dans l'œuvre de Barbara : celui de changer de pronom, dans le courant du poème, pour définir la destinataire. Ce déplacement pronominal permet de donner une autre dimension à la relation qu'entretiennent la locutrice et la destinataire, en la rendant plus familière, ou au contraire plus distante. Cette transition sert également à dynamiser la progression du texte. Le déplacement pronominal offre des jeux dans le dialogisme. En effet, la structure dialogique est bien présente, mais les positions pronominales sont variables, non fixes, évolutives. Je démontrerai quatre cas instables dans leurs formes : deux dont les variations de nombre se font au sein d'une même catégorie pronominale (Tu → Vous ou Vous → Tu), deux autres dont les variations de nombre se font entre des catégories pronominales différentes (Il/Elle → Tu ou Ils/Elles → Vous).

Dans le poème « Attendez que ma joie revienne », je constate, comme le dirait Joël July, une certaine *familiarité progressive*[25], qui s'opère par un changement pronominal du vouvoiement vers le tutoiement. Le poème raconte le tourment d'une personne qui, n'arrivant pas à se détacher de son amour passé, ne peut se rendre heureuse avec l'amant qu'elle côtoie. Dans ce contexte, la locutrice s'adresse directement à lui. Cette évolution de la forme pronominale met textuellement en scène les tentatives de la locutrice pour se rapprocher de son amant. La forme singulière, offrant plus de proximité dans l'élocution, serait peut-être un moyen ici de se familiariser avec son amour présent :

---

[24] JULY Joël, *Les mots de Barbara*, *op. cit.*, pp. 194-195
[25] *Ibid.*

*Attendez que ma joie revienne*
*Et que se meure le souvenir*
*De cet amour de tant de peine*
*Qui n'en finit pas de mourir*
*Avant de me dire je t'aime*
*Avant que je puisse vous le dire*
*Attendez que ma joie revienne*
*Qu'au matin je puisse sourire.* (v.1-8)

En plus d'être distante dans la forme, cette première strophe débute par un verbe conjugué à l'impératif. Au premier abord, l'emploi de cette forme verbale apparait comme un outil de distanciation plutôt que d'intégration envers autrui. Il ne laisse pas ou peu de place à une alternative : le ton employé est sec et autoritaire. Il ordonne à la personne d'attendre. Pourtant, en regardant de plus près, ce n'est pas le mode de l'impératif lui-même qui crée cette froideur, cette distance, mais bien la personne verbale employée (Vous). En effet, l'impératif est le mode verbal le plus efficace pour susciter l'intégration : il intègre de manière directe la lectrice. Cette activation immédiate est due à la morphologie du mode. L'impératif fait l'économie du pronom : il associe, dans une seule forme verbale, l'énonciatrice de l'ordre et sa destinataire. Les pronoms sont inclus dans la morphologie du verbe, ils ne sont pas dissociés. En d'autres termes, il y a une sorte de fusion des deux personnes grammaticales. L'impératif renforce donc le lien entre la première et la deuxième personne (Je + Tu). Ainsi, ce ton impérieux et distant dans la première strophe est en réalité déjà très intégrant. La structure dialogique s'installe donc instantanément dans le poème. Le chemin vers une relation encore plus intime se fera par le changement de la forme pronominale (Vous → Tu) :

*Si tu veux que ma joie revienne*
*Qu'au matin je puisse sourire*
*Vers ce pays où meurt la peine*
*Je t'en prie, laisse-moi partir.*
*Il faut de mes amours anciennes*
*Que périsse le souvenir*
*Pour que libérée de ma chaîne*
*Vers toi je puisse revenir.* (v.25-32)

En effet, la deuxième personne du singulier est amenée avec la conjonction « si » qui implique l'idée de condition. Dans cette strophe, la locutrice s'est en quelque sorte adoucie dans ses propos, et offre, bien que la conclusion reste la même, une tournure plus diplomate à l'adresse de la destinataire. Bien qu'il soit très intégrant, le mode de l'impératif est plus rigide et directif, puisqu'il donne un ordre, une injonction.

Ainsi, dans ce poème, la relation dialogique est clairement présente : d'une part, grâce à l'emploi du mode de l'impératif, et d'autre part grâce à la présence, bien que variable dans ses positions (singulier/pluriel), de la deuxième personne.

En revanche, j'observe l'effet inverse dans « Paris 15 août » : une *familiarité régressive* par le basculement du tutoiement vers le vouvoiement. Cet abandon de la forme singulière marque sans doute l'agacement de l'amante à l'égard de la situation. En effet, celle-ci voudrait que son amour revienne en France. Elle souhaiterait, par égoïsme naturel dira-t-on, l'avoir tout à elle :

> *Je le sais bien,*
> *Tu n'y peux rien,*
> *Tes enfants ont besoin de vacances,*
> *Et chaque mois d'août, ça recommence* (v.7-10)
>
> *En attendant*
> *En attendant*
> *Soyez heureux près de vos enfants*
> *Et n'ayez pour moi aucun tourment.* (v.31-34)

Ainsi, il y a une sorte de distance qui se crée entre les deux amoureux. Une distance géographique certes, mais également relationnelle, par la manifestation des pronoms dans le texte. Dans ce poème, l'intégration de la lectrice est plus difficile à discerner en raison de la distanciation pronominale (Tu → Vous). Cependant, la présence de la relation dialogique est suffisante pour considérer que la lectrice soit intégrée au poème. Chez Barbara, le but est toujours d'intégrer ses lectrices dans ces textes.

Dans les exemples précédents, j'avais affaire à des variations de nombre au sein d'une même catégorie pronominale ; dans les deux prochains, il s'agit à présent d'explorer le changement pronominal de la troisième personne vers la deuxième personne (Il/Elle ou Ils/Elles → Tu/Vous). Contrairement à la deuxième personne qui se veut plus proche de la destinataire par sa fonction interpellatrice, la troisième personne est une forme plus rigide à l'identification et donc plus distante. Tenons compte de ces affirmations, on peut donc considérer que la transition s'apparente à une familiarité progressive. J'observe également que le niveau de familiarité du poème varie selon les formes employées. En effet, la relation entre la locutrice et la destinataire est plus familière encore si c'est la forme singulière qui régit le poème. C'est le cas dans « La Solitude ». La locutrice raconte à la lectrice sa rencontre avec la Solitude, et le calvaire que celle lui fait vivre – que celle-ci « nous » fait vivre. La Solitude s'universalise, c'est un état partagé de toutes que la locutrice évoque dans le poème :

> *Je l'ai trouvée devant ma porte*
> *Un soir que je rentrais chez moi*
> *Partout elle me fait escorte*
> *Elle est revenue, la voilà* (v.1-4)

Si, dans les deux premières strophes, la Solitude était déjà personnifiée, la locutrice va encore plus loin, en s'adressant à elle de manière directe, dans la troisième strophe :

> *Dans ta triste robe de moire,*
> *Avec tes cheveux mal peignés*
> *T'as la mine du désespoir,*
> *Tu n'es pas belle à regarder* (v.17-20)

C'est à ce stade qu'apparaît la transition pronominale : lorsque la Solitude est interpellée s'opère le basculement de la troisième personne du singulier vers la deuxième personne du singulier (Elle → Tu). La Solitude devient partenaire de l'échange. Il y a un embrayage interlocutif : le texte passe d'une structure monologique à une structure dialogique. Grâce à ce changement de la forme pronominale, l'énonciatrice crée un rapprochement avec sa destinataire : elle tutoie littéralement la Solitude. C'est donc un cas de familiarité progressive. Cet exemple ne s'arrête pas là. En effet, après avoir activé la relation dialogique, la Solitude reprend son ancienne forme pronominale (Elle) lorsqu'on ne s'adresse plus à elle :

> *Elle a dit : ouvre-moi ta porte* (v.33)

Cependant au milieu du vers, les places se cèdent dans le discours, les positions s'inversent : la Solitude s'adresse dès lors à la locutrice, elle prend la place de sujet dans le texte. La Solitude, qui était passée à la deuxième personne du singulier (Tu) en activant la relation dialogique, devient maintenant première personne du singulier (Je) : le « Tu » dit « Je ». À ce stade du poème, la relation dialogique se change en une relation dialogale. L'échange entre les deux personnages est clairement signifié :

> *Je t'avais suivie pas à pas,*
> *Je sais que tes amours sont mortes*
> *Je suis revenue, me voilà*
> *Ils t'ont récité leurs poèmes*
> *Tes beaux messieurs, tes beaux enfants,*
> *Tes faux Rimbaud, tes faux Verlaine*
> *Eh bien c'est fini, maintenant.* (v.34-39)

La position de la destinataire s'est donc inversée :

> *Dans ta triste robe de moire,*
> *Avec tes cheveux mal peignés* (v.17-18 : la destinataire est la Solitude)
>
> *Elle a dit : ouvre-moi ta porte*
> *Je t'avais suivie pas à pas* (v.33-34 : la destinataire est la locutrice)

Ainsi, cette valse pronominale n'en finit pas d'étonner la lectrice qui se retrouve perdue dans une conversation dans laquelle elle occupe tour à tour chaque position. Si elle avait des intentions précises d'identification, celles-ci sont à présent chamboulées. À qui faut-il s'en remettre ? À la Solitude, à la locutrice ? Cependant, bien que le déplacement pronominal et le changement de destinataire puissent perturber les repères d'identification de la lectrice, ils participent à l'intégration de celle-ci. En effet, le renouvellement de structures au cours du poème – passer du monologique au dialogique, puis du dialogique au dialogal – renforce l'intégration de la lectrice. La construction d'un échange progressiste dans le texte resserre fortement le lien autrice-lectrice.

Enfin, je propose un quatrième et dernier exemple qui présente la même structure que le précédent, mais avec la forme plurielle. Le poème « Mes hommes » traite d'un rapport homme-femme régi par la domination, la soumission, mais également l'affection et la conformité. Une

locutrice quelconque évoque la relation qu'elle entretient avec « ses hommes ». Tout au long du poème, c'est le pronom de troisième personne du pluriel qui renvoie aux hommes en question :

> *Ils marchent le regard fier,*
> *Mes hommes*
> *Moi devant et eux derrière,*
> *Mes hommes* (v.1-4)

Ces hommes ne nous sont pas très familiers. La façon dont l'autrice les introduit dans le texte est plus de l'ordre d'une définition de surface, d'un stéréotype. Il n'est pas difficile pour la lectrice de s'imaginer la scène représentée dans ces premiers vers. L'action est simple, les personnages sont vagues, seule leur disposition dans l'espace est désignée. Cette amorce est donc brève et claire, mais pas intime. Ce n'est qu'à la toute dernière strophe que la transition se produit (Ils → Vous). Cette adresse directe aux abords de la fin du poème démontre, comme un clin d'œil discret, que la locutrice entretient un lien plus fort avec ces hommes qu'un simple rapport de domination :

> […] *Continuez, le regard fier,*
> *Je serai là comme hier*
> *Vous devant et moi derrière,*
> *Mes hommes.* (v.108-111)

La locutrice est dans un rapport de domination, donc d'asymétrie, tant qu'elle garde les hommes à distance, tant que la relation est monologique. Lorsque le dialogique est absent, il y a un rapport d'inégalité entre les hommes et la locutrice. La locutrice est supérieure :

> *Moi devant et eux derrière* (v.3)

Dès l'instant où la relation dialogique apparaît, avec l'arrivée de la deuxième personne du pluriel (Vous), ce rapport inégalitaire disparait. La locutrice n'est plus dans une position de supériorité parce qu'à présent, elle comprend les hommes : elle entretient un lien plus fort avec eux. Elle perd sa supériorité au moment où elle perd la structure monologique. Elle peut donc mettre « ses hommes » devant elle sans conflit de positions :

> *Vous devant et moi derrière* (v.110)

Les places sont renégociées. L'arrivée du dialogique, couplé à la familiarité progressive qui a lieu au niveau du déplacement pronominal, permettent à la locutrice de céder au rapport de force et à l'autorité poignante qu'elle démontrait au début du poème : la locutrice renonce à dominer ceux qu'elle érige désormais en partenaires de route, instance à laquelle elle s'adresse désormais à la deuxième personne. La position de destinataire s'en trouve valorisée.

Ainsi, de ces quatre exemples, j'en retiens que la position instable des pronoms personnels ne dérange en rien la relation dialogique existante. En effet, dans ces quatre poèmes j'ai pu déceler des éléments favorisant l'intégration de la lectrice au texte. En résumé, premièrement,

en faisant l'économie des pronoms, le mode de l'impératif est davantage propice à l'intégration immédiate de la lectrice. Deuxièmement, la présence de la deuxième personne, et donc de la relation dialogique, permet toujours l'intégration de la lectrice, même lorsque la variation des pronoms provoque une situation de familiarité régressive, même lorsque les repères d'identification de la lectrice sont chamboulés par le renouvellement de structures dans le poème (de monologique à dialogique, puis de dialogique à dialogal). Plus encore, l'arrivée du dialogique dans une structure jusque-là monologique peut remanier les positions à l'intérieur du poème et rendre le rapport entre les protagonistes plus égalitaire. Ainsi, les positions pronominales non fixes n'entravent pas la structure dialogique, et proposent même d'autres éléments favorables à ce que la lectrice s'identifie au texte.

### 2.4. Le « Je » entre singularité et universalité

Joël July envisage le pronom de première personne du singulier comme une locutrice porteuse de l'expression d'une intimité, comme une locutrice définie et particulière[26]. En effet, il s'agirait de Barbara elle-même, de ses récits, des confidences sur sa vie. Cette forme exclut donc d'emblée toute projection possible. La lectrice peut se comparer au pronom de première personne du singulier, mais ne se sent pas intégrée : elle est témoin. Selon moi, il est toutefois possible d'élargir l'aire de signification de ce pronom. Ce « Je » pourrait sortir de la signification autobiographique que lui attribue Joël July, et devenir universellement appropriable : une locutrice quelconque et universelle.

Au premier abord, en parcourant les poèmes du corpus, il est en effet plus simple de reconnaître à ce « Je » un caractère de singularité. En effet, à l'exception de quatre d'entre eux, tous les poèmes du corpus présentent au moins un adjectif conjugué au féminin dans le texte. Si, dans mon travail de maturité, l'emploi du féminin n'est autre qu'un féminin générique, et donc universel, il n'en est pas de même dans l'œuvre de Barbara. C'est pour cette raison que je m'attarde sur ce détail. En effet, dans les poèmes de l'autrice, c'est le masculin qui occupe la forme générique dans la langue. Cependant, bien que l'on retrouve du féminin dans les textes de Barbara, je considère que la locutrice reste quelconque et universelle. À mon sens, c'est l'intention du récit et de l'autrice elle-même qui présuppose l'identité de la locutrice. Toujours en accord avec ma thèse principale qui considère l'omniprésence de la relation dialogique dans l'œuvre de Barbara, étudier l'universalité du pronom de première personne du singulier (Je), c'est inclure son pendant pluriel (Nous). De ce fait, le « Nous » inclut l'autre, inclut une destinataire. Le « Nous », c'est « Toi » et « Moi ». Ainsi, étudier le « Je » des poèmes de l'autrice, comme une locutrice quelconque et universelle est une évidence, si l'on se réfère aux conclusions antérieures : les pronoms s'articulent toujours à plusieurs, la relation est toujours dialogique, l'intégration de la lectrice lui permet de s'identifier aux textes. En premier lieu, je présenterai ici deux observations pour exemplifier mon idée : la féminisation de la locutrice par un adjectif, et la féminisation de la locutrice par un groupe nominal. En second lieu, je m'attarderai sur les cinq poèmes présentant une lecture pronominale entièrement neutre et universelle.

[26] *Ibid.*, pp. 193-210.

Certes, dans plusieurs poèmes, la locutrice est féminisée à une seule ou deux reprises dans le texte par un adjectif conjugué au féminin ; toutefois, si l'on accordait ce même adjectif au masculin, le poème n'aurait pas moins de sens, et son propos n'en serait pas modifié au-delà de la variation grammaticale. Ce petit test de l'interchangeabilité des genres grammaticaux serait alors suffisant pour affirmer le caractère universel du pronom de première personne du singulier. Dans le onzième vers du poème « Tu sais », l'adjectif « lourde » peut être accordé au masculin générique sans que cela ne modifie la signification initiale de la phrase. L'état de lourdeur, de fatigue du corps, dans lequel se trouve la personne ne dépend pas de identité de genre :

> *Tu sais, je suis si lourde [lourd]* (« Tu sais » v.11)

Dans le poème « Le Mal de vivre », si l'on remplace l'adjectif « seule » accordé au féminin par le même adjectif accordé au masculin générique, le sens est le même. Le Mal de vivre est universel. Tout le monde – femme ou homme – peut ressentir cette solitude, ce désespoir, ce silence, ce vide du corps et de l'esprit :

> *Alors seule [seul] dans le silence* (« Le Mal de vivre » v.37)

De même, dans « Tu ne te souviendras pas », la tendresse qui émane des deux êtres amoureux ne révèle en rien leur identité. Deux corps qui s'attirent, qui s'entrainent l'un contre l'autre, voilà tout. Ainsi, si l'on change « entrainée » par « entrainé », la signification reste également intacte :

> *Contre toi tu m'as entrainée [entrainé]* (« Tu ne te souviendras pas » v.16)

Outre ces trois exemples, en voici d'autres sur l'interchangeabilité des genres grammaticaux qui fonctionnent exactement de la même manière :

> *Il m'a plantée [planté] là, sans me laisser d'adresse* (« Le Temps du lilas « v.5)
>
> *J'étais à toi tout entière [entier]*
> *J'étais déjà prisonnière [prisonnier]* (« J'entends sonner les clairons » v.11-12)
>
> *Emportée [emporté], je navigue* (« Le Sommeil » v.11)
>
> *Pour que libérée [libéré] de ma chaîne* (« Attendez que ma joie revienne » v.31)
>
> *Et de votre douleur je me sens pénétrée [pénétré]* (« Madame » v.5)
>
> *Et tu m'as griffée [griffé] en douceur* (« Toi » v.16)
>
> *Demain, je pars seule [seul]* (« Paris 15 aout » v.35)
>
> *Je t'avais suivie [suivi] pas à pas* (« La Solitude » v.34)

Dans les onze poèmes ci-dessus, je constate donc qu'une transition de l'adjectif féminin vers l'adjectif masculin ne bouleverse en aucun cas le sens de la phrase, ni le sens de l'intrigue, ni

même le poème dans son ensemble : le propos ne change pas. On peut en conclure que le genre de l'adjectif (niveau de la grammaire) n'engage pas une vision strictement genrée du monde et des rapports humains. La grammaire est ici uniquement un indice superficiel.

En revanche, lorsque la locutrice est féminisée par un groupe nominal, la discussion peut être plus nuancée et soulever quelques difficultés sémantiques. Les poèmes qui ont cette caractéristique sont d'ailleurs bien moins nombreux : j'en dénombre trois. La féminisation de la locutrice s'opère de la même façon à chaque fois, de manière très explicite par l'apparition du nom « fille » ou « femme » en position d'attribut du sujet. Dans « J'ai tué l'amour », le groupe nominal « fille perdue » est une expression qui se réfère à une personne pratiquant la prostitution. Ce groupe nominal est genré *en langue*, et non par le choix du mot. En effet, à l'époque de Barbara, le mot « prostituée » ne se disait pas au masculin. Il n'y avait pas de forme disponible dans la langue, d'équivalent masculin pour exprimer le rapport à la prostitution, qui ne concerne en réalité pas uniquement les femmes. Ainsi, elle était donc contrainte d'utiliser un nom féminin pour expliciter son idée :

> *J'ai l'air comme ça d'une moins que rien*
> *Qu'a pris la vie du bon côté*
> *D'une fille perdue qui va son chemin* (v.1-3)

Tenant compte de cette remarque, il est donc possible de considérer ce groupe nominal dans une dimension universelle.

J'observe un cas de figure assez semblable dans le poème « Mes hommes », où le groupe nominal « fille des brumes » pourrait s'apparenter plutôt à une tournure choisie pour l'assonance plus que pour sa représentation genrée :

> *Moi qui suis fille des brumes*
> *En somme*
> *De la nuit et de lune,*
> *Tout comme* (v.17-20)

En effet, le poème est principalement construit sur la base de rimes alternées. On peut donc supposer que l'autrice, voulant apporter l'idée d'un personnage ténébreux, mystérieux, a pris le parti de trouver une substitution pour faire rimer les vers entre eux.

Enfin, dans le poème « Dis, quand reviendras-tu ? », le groupe nominal « femme de marin » est une expression désignant une « femme fidèle ». Dans ce vers, en outre, l'utilisation de la négation est très importante puisqu'elle permet de nier l'idée de fidélité que l'on retrouve dans l'expression. On peut considérer cette tournure comme une litote puisqu'il y a la volonté de dire moins pour suggérer plus :

> *Je ne suis pas de celles qui meurent de chagrin*
> *Je n'ai pas la vertu des femmes de marins.* (v.35-36)

Ici, le propos veut dire « je suis infidèle », voire « je suis volage ». Dans ce cas, c'est la signification du propos caché qui est importante, bien plus que le genre utilisé. C'est aussi absurde de retenir l'idée de marin que l'idée de femme.

Ainsi, au premier abord, ces groupes nominaux semblent bien plus forts dans leur représentation genrée et l'on pourrait penser qu'ils s'apparentent clairement à l'autrice elle-même. On peut survoler le texte de Barbara et ne pas faire attention à la conjugaison d'un adjectif dans le texte, mais on peut difficilement passer au-dessus d'un mot comme « fille » ou « femme » sans attribuer de genre à la locutrice. Cependant, comme le montrent les exemples ci-dessus, l'autrice utilise ces groupes nominaux pour évoquer une idée davantage qu'un genre sexuel. Ce sont des désignations qu'elle reprend parce qu'elles renvoient à des stéréotypes. Ceux-ci sont féminisés dans la langue, ce qui n'implique pas qu'ils soient sémantiquement féminins pour autant : il peut y avoir des équivalents masculins. Barbara n'a donc, dans ses textes, pas l'intention d'insister sur son identité féminine. Cette réserve énonciative permet à la lectrice de s'identifier au texte en toute circonstance.

Si la plupart des poèmes de ce corpus présentent quelques marques du féminin, quatre d'entre eux offrent une lecture pronominale entièrement neutre et universelle quant au pronom de première personne. Il s'agit de « Pierre », « Du bout des lèvres », « Gare de Lyon », « Parce que (je t'aime) ». Ces poèmes sont une preuve plus évidente encore de l'universalité de la locutrice dans l'œuvre de Barbara. Tous présentent des procédés communs, telles que l'utilisation de formulations souvent lapidaires, presque elliptiques, l'absence presque totale d'adjectifs personnels, l'esquive des participes passés dans la conjugaison des verbes, et l'emploi de tournures impersonnelles. J'exemplifierai ces quatre caractéristiques, les unes après les autres, à l'aide des poèmes évoqués ci-dessus.

Premièrement, dans les quatre poèmes qui offrent une lecture pronominale entièrement universelle, j'observe, au niveau de la structure, que les vers du poème sont courts, les formulations elliptiques, que le rythme est rapide, même saccadé parfois :

*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* (« Pierre » v.1-8)

*Dites-le-moi du bout des lèvres*
*Moi, je l'entends du bout du cœur*
*Moins fort, calmez donc cette fièvre*
*Oui, j'écoute* (« Du bout des lèvres » v.1-4)

*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* (« Gare de Lyon » v.1-8)

*C'est parce que ton épaule*
*À mon épaule,*
*Ta bouche à mes cheveux*
*Et ta main sur mon cou,*
*C'est parce que dans mes reins*
*Quand ton souffle me frôle,*
*C'est parce que tes mains*
*C'est parce que joue à joue* (« Parce que (je t'aime) » v.1-8)

J'en conclus que cette structure poétique dépouillée est sans doute propice à un texte non genré. En effet, lorsque le texte n'est pas étoffé de longues descriptions, il y a moins de probabilités pour qu'un élément textuel genré puisse se glisser dans le texte : moins il y a de mots, moins il y a d'éventualités qu'ils soient orientés au féminin ou au masculin.

Deuxièmement, je relève très peu, voire aucun adjectif relatif à la locutrice. De fait, les seuls adjectifs qui composent les poèmes sont utilisés pour décrire des éléments du décor, de l'environnement extérieur :

*Sur les jardins alanguis* (« Pierre » v.3)

*Sur la campagne endormie* (« Pierre » v.20)

*Doux comme le chant des abeilles* (« Du bout des lèvres » v.14)

*Là-bas, le voilier qui balance*
*Qu'elle est jolie sa voile blanche* (« Du bout des lèvres » v.18-19 et 30-31)

*La Seine est plus grise* (« Gare de Lyon » v.5)

*Sous la grande horloge* (« Gare de Lyon » v.19)

*Les minutes, les heures, les secondes passées.*
(« Parce que (je t'aime) » v.22)

*Je l'emporte moi-même, pour qu'il reste vivant.*
(« Parce que (je t'aime) » v.30)

Troisièmement, les verbes des poèmes sont principalement conjugués au mode de l'impératif et aux temps du présent et du futur. Surtout, aucun verbe n'a de forme composée ; l'absence de participe passé diminue donc encore les chances d'expression genrée (car accordée) :

*Dès que Pierre rentrera*
*Tiens, 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 » v.11-17)

*Je vous le dis du bout des lèvres*
*Vous m'agacez du bout du cœur*
*Vos cris me dérangent, je rêve,*
*Je rêve*
*Venez donc me parler d'amour*
*À voix basse, dans ce contre-jour*
*Et faites-moi, je vous en prie,*
*Silence* (« Du bout des lèvres » v.21-28)

*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* (« Gare de Lyon » v.49-56)

*[…] C'est parce qu'au matin*
*C'est parce qu'à la nuit*
*Quand tu dis « viens », je viens*
*Tu souris, je souris.*
*C'est parce qu'ici ou là*
*Dans un autre pays*
*Pourvu que tu y sois*
*C'est toujours mon pays.* (« Parce que (je t'aime) » v.9-16)

Finalement, je constate la présence de tournures impersonnelles. L'utilisation neutre du pronom de troisième personne « il » ne signale aucun genre (malgré sa morphologie masculine), ce qui renforce le caractère universel du poème. Cette quatrième caractéristique n'est pas observable dans le poème « Du bout des lèvres », mais elle reste un argument d'universalité pour les autres poèmes :

*Il pleut*
*Il pleut*
*[…]*
*Il pleut* (« Pierre » v.1-6)

*Tiens, il faut que je lui dise* (« Pierre » v.12)

*Il faut qu'il rentre du bois*
*Car il commence à faire froid* (« Pierre » v.15-16)

*Y'a d'autres jardins*
*Pour parler d'amour,*
*Y'a la tour de Pise* (« Gare de Lyon » v.11-13)

*Car il faut savoir se quitter*
*Avant que ne meure le temps d'aimer.* (« Parce que (je t'aime) » v.19 et 33)

*C'est parce que je sais qu'il faut un presque rien*
(« Parce que (je t'aime) » v.23)

Ainsi, à la faveur de ces exemples, je constate que certains éléments du style des poèmes favorisent une lecture pronominale complètement neutre et universelle de l'identité de la locutrice. Ces observations ne sont qu'une attestation des conclusions précédentes, une preuve encore plus évidente de l'intention de l'autrice de façonner ses textes comme un espace d'accueil propice à l'identification de la lectrice.

Pour conclure, l'hypothèse de départ, soit celle de considérer le « Je » des poèmes de Barbara comme une locutrice non genrée, quelconque et universelle, est à présent démontrée clairement. En effet, qu'un texte contienne des traces de féminisation de la locutrice par des adjectifs et des groupes nominaux, ou qu'il soit entièrement neutre, le caractère d'universalité transparaît toujours. Barbara cherche bel et bien à ouvrir l'identité de la locutrice sur un large horizon, rendant plus facile l'identification de la lectrice à celle-ci.

Cette deuxième thèse à présent terminée, je me permets de revenir de manière conclusive sur ce qui a été démontré, exemplifié, analysé. En premier lieu, ayant déterminé les rôles et les positions respectives des pronoms personnels dans les textes de Barbara, étudié le tableau des destinataires de Joël July, et défini les notions de *dialogique* et *dialogal* selon la théorie de Jacques Bres, j'ai pu dresser un constat important, primordial pour la suite : la relation dialogique est omniprésente dans l'œuvre de Barbara. En second lieu, il a fallu démontrer et approfondir cette constatation à travers des exemples concrets. Les analyses m'ont permis de tirer des conclusions intéressantes : la structure des textes peut évoluer. En effet, la structure dialogique n'est pas forcément présente du début à la fin du poème. Elle peut arriver dans le courant du récit et interrompre la structure monologique, mais elle peut également faire place à une structure dialogale. Ainsi, la structure dialogique, et parfois dialogale, permet d'ouvrir l'identité des pronoms, autorise leur universalisation avec celle du propos. Cette volonté de l'autrice de rendre ses poèmes très accessibles, universels n'est pas une simple lubie : en procédant ainsi, elle laisse la porte ouverte à la lectrice, elle lui permet d'investir le récit, d'y prendre place, de s'identifier à la destinataire, à la locutrice, aux intervenantes. Barbara construit et déploie un réel mécanisme d'intégration de la lectrice dans le texte, qui renforce le lien qu'elle établit par ailleurs en captant son attention, comme nous l'avons démontré dans le premier volet de ce travail.

## Conclusion

Au terme de cette étude, je constate que le pari périlleux d'exclure les perspectives scéniques et musicales de l'œuvre de Barbara s'en trouve récompensé. Les deux volets de mon travail m'ont permis de mettre en évidence deux procédés employés pour créer un lien entre l'autrice et la lectrice. Quoique fondés sur des stratégies distinctes, ces procédés collaborent pour resserrer la relation autrice-lectrice. Dans la première thèse, j'ai pu démontrer l'importance de la structure narrative du texte pour capter l'attention de la lectrice. Les outils narratologiques de Raphaël Baroni (*surprise*, *suspense*, *curiosité*), m'ont été des points d'appui essentiels pour mener à bien mon étude. Quant à la deuxième thèse, j'ai pu prouver que la structure pronominale, et surtout la présence systématique de la relation dialogique dans les poèmes, permettait d'intégrer au mieux la lectrice dans le texte, de manière à activer par des moyens énonciatifs le processus d'identification. Ainsi, si certains poèmes ne présentent qu'un des deux procédés, la plupart sont construits sur un subtil alliage des deux. Cette simultanéité de l'utilisation des procédés tend à renforcer encore le lien entre l'autrice et la lectrice. C'est donc grâce à ces moyens *textuels* que Barbara a su, dès 1958, créer, entretenir et nourrir sa relation avec ses lectrices. Il s'agit d'un élément qui a participé activement à la reconnaissance et à l'admiration du public envers l'autrice.

Cependant, ces procédés sont-ils réellement utilisés de manière volontaire par Barbara, ou seraient-ils instinctifs ? Il est difficile de répondre à cette question. Il est peut-être même impossible au fond puisque l'on ne peut pas inférer une réponse tout à fait véridique sans être visiteuse ou habitante des pensées de l'autrice. Barbara s'est attribuée elle-même le surnom de « la Femme qui chante » et, par fausse modestie ou véritable autodévalorisation, elle s'est refusée, tout au long de sa carrière, la qualité de poète. Déjà en 1968, Jacques Tournier pointait ce démenti : « – Je ne suis pas du tout poète. Ce mot l'effraie. Elle s'en défend, devient presque véhémente.[27] » De même, dans un interview de France culture datant de 1970, elle s'exclamait : « Je ne suis pas créatrice, les femmes ne sont pas des créatrices, enfin pas moi en tout cas.[28] » Plus encore, dans ses mémoires interrompues, Barbara décrit l'inspiration d'écriture comme une apparition innée, comme un besoin essentiel :

> « Nous sommes en 1962. « A Résumat », je ressens le désir d'écrire ; le besoin d'écrire.
> Jusqu'à présent, je n'ai écrit que deux chansons, mais je sens qu'en moi les mots bougent et cognent. Ils veulent sortir, les mots ; ils s'agitent, s'entremêlent, se conjuguent pour dire ce que je n'arrive pas encore à expliquer. Ils vont filtrer, sourdre, jaillir de mes veines.
> Ils me font peur et me fascinent à la fois. Je ne comprends pas d'où ils viennent, ni l'état de fébrilité où je suis lorsqu'ils me viennent. [29] »

---

[27] TOURNIER Jacques, *Barbara ou les parenthèses*. Paris : Pierre Segher, 1968, pp. 24-25.

[28] LEPRINCE Chloé, « 1970, Barbara : "Les femmes ne sont pas des auteurs" », in *France Culture* [en ligne], 25 aout 2015. Disponible à l'adresse : https://www.franceculture.fr/musique/1970-barbara-les-femmes-ne-sont-pas-des-auteurs (consulté le 26 octobre 2021).

[29] BARBARA, SERF Monique, *Il était un piano noir… : mémoires interrompus*. Paris : Fayard,1998, p. 120.

À lire ces lignes, je serais tentée de penser que Barbara utilisait de manière instinctive les procédés stylistiques permettant de créer un lien avec ses lectrices. Peut-être ne se rendait-elle pas véritablement compte qu'elle touchait avec finesse à des procédés linguistiques rigoureux, qu'elle les maniait à la perfection. Quel que soit le fin mot de cette énigme, mon travail rend compte du talent exceptionnel de Barbara : réussir à créer un lien si étroit avec ses lectrices, uniquement par la force des mots, est une preuve incontestable de son génie, qui justifie son ascension si florissante vers la gloire.

Ce travail ne saurait prétendre à l'exhaustivité. Compte tenu des limites de mon cadre de recherche, j'ai pris le parti de me concentrer sur un corpus réduit des poèmes de Barbara. Une analyse complète de son œuvre aurait peut-être accru l'objectivité des résultats obtenus. Toutefois, au vu des conclusions satisfaisantes à mes yeux des deux volets de ma recherche, je considère mon échantillonnage comme représentatif d'une généralité et significatif en tant que tel. Dans le cadre d'une recherche plus approfondie, il aurait été intéressant de poursuivre la réflexion sur les procédés permettant la création d'un lien autrice-lectrice. D'autres pistes d'analyse auraient été largement exploitables, dont j'évoquerai, en guise d'ouverture, celles qui me tiennent le plus à cœur.

J'aurais pu adopter une perspective *rhétorique*. Technique de discours ancestrale, la rhétorique est un procédé linguistique défini par son triple but : plaire, instruire et émouvoir. Si, dans la Grèce antique, la rhétorique traditionnelle s'apparentait à la fois à l'art de la persuasion, mais aussi à l'art de l'éloquence et du bien dire, elle a vu sa définition se spécialiser peu à peu au cours des siècles. D'après Ruth Amossy, deux grandes instances de la rhétorique ont disparu : l'*inventio* (art de trouver une manière de convaincre dans le discours) et la *dispositio* (art d'organiser et d'exposer les arguments dans le discours) et il ne resta plus que l'*elocutio* (art de mettre en figure un discours, relative au style) comme définition de cette technique. La linguiste conclut : « Il n'en reste pas moins qu'au 20e siècle la rhétorique a été longtemps perçue (et continue parfois à l'être) comme un art de l'ornement qui relève de la stylistique et non du raisonnement à visée persuasive. Elle apparaît dans cette perspective comme le domaine par excellence du figural.[30] » Pourquoi ne pas analyser sous cet angle la rhétorique de Barbara, en interrogeant la puissance *séductrice* de son travail figural ?

Dans une autre direction, l'art de la *dissimulation* – dans lequel Barbara est passée maître – aurait sans doute mérité notre attention. Dans la littérature, l'usage de la négation est fréquent lorsqu'il y a la volonté d'attirer l'attention de la lectrice. En effet, pour faire simple et imagé, la négation consiste à livrer un message pour le retirer aussitôt. La négation crée chez la lectrice l'envie de connaître les éléments positifs « niés ». Ce procédé est plus attractif que l'affirmation, puisqu'il procure un sentiment d'insatisfaction ou de curiosité vis-à-vis des « non-dits » du texte. Son usage n'induit pas forcément la noirceur et le sinistre, mais c'est une réelle expérience de pensée pour la lectrice. La négation confère presque une posture de surplomb à l'autrice par rapport au lectorat, puisqu'elle détient une sorte de mystère des mots choisis. Dans le terme dissimulation, on entend aussi les figures d'atténuation ou d'omission telles que la litote, l'euphémisme ou encore l'ellipse. Il y a également les allusions, les suggestions, les

[30] AMOSSY Ruth, KOREN Roselyne, « Rhétorique et argumentation : approches croisées », in *Argumentation & analyse du discours*, n°2, janvier 2009, p. 7.

« dire sans dire », l'ironie. Une étude sur la négation dans les textes de Barbara aurait sans doute apporté un intéressant éclairage à la problématique de la création d'un lien autrice-lectrice.

Un mot de conclusion. Lorsque je parle des lectrices des poèmes, je parle aussi en mon nom, en celui de ma mère, de ma grand-mère. La fascination de cette dernière pour l'œuvre de Barbara s'est transmise aux générations suivantes, s'est renouvelée, s'est réinventée. Parvenue au terme de ce travail, je me rends ainsi compte que comprendre l'envergure de ce lien entre Barbara et ses lectrices, c'est aussi, quelque part, comprendre une des raisons qui a fait que ses poèmes n'ont cessé de brûler dans la mémoire de ma famille.

# Bibliographie

## Corpus primaire

Tous les poèmes proviennent du recueil suivant : BARBARA, *Ma plus belle histoire d'amour : l'œuvre intégrale*. Paris : L'Archipel, 2000, 400 p. Les numéros de pages indiqués ci-après correspondent donc à cette œuvre.

*J'ai tué l'amour*, 1958.
*Le Temps du lilas*, 1962.
*J'entends sonner les clairons*, 1963.
*Attendez que ma joie revienne*, 1963.
*A mourir pour mourir*, 1964.
*Gare de Lyon*, 1964.
*Paris 15 août*, 1964.
*Le Mal de vivre*, 1965.
*La Solitude*, 1965.
*Toi*, 1965.
*Madame*, 1967.
*Parce que (je t'aime)*, 1967.
*Le Sommeil*, 1968.
*Tu sais*, 1968.
*Mes hommes*, 1968.
*Du bout des lèvres*, 1968.
*L'Amoureuse*, 1968.

## Corpus secondaire

### Dictionnaires et encyclopédies

*Larousse* [en ligne]. Disponible à l'adresse : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais (consulté le 12 juin 2021).

*Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)* [en ligne]. Disponible à l'adresse : https://www.cnrtl.fr/definition/ (consulté le 15 octobre 2021).

REY Alain (dir.), *Le Micro-robert poche : dictionnaire de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1988, 1376 p.

### Ouvrages

AMOSSY Ruth, *La présentation de soi : ethos et identité verbale*, Paris : PUF, 2010, 235 p.

BARBARA, *Ma plus belle histoire d'amour : l'œuvre intégrale*, Paris : L'Archipel, 2000, 400 p.

BARBARA [SERF Monique], *Il était un piano noir… : mémoires interrompus*, Paris : Fayard,1998, 229 p.

BARONI Raphaël, *Les rouages de l'intrigue*, Genève : Slatkine, 2017, 216 p.

JULY Joël, *Les mots de Barbara*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2004, 299 p.

JULY Joël (dir.), *Barbara : l'intégrale*, Paris : L'Archipel, 2012, en part. : « L'univers poétique de Barbara » (chapitre 1, pp.19-26).

SERVAT Henry-Jean, *Barbara : la dame en noir*, Paris : Albin Michel, 1998, 98 p.

TOURNIER Jacques, *Barbara ou les parenthèses*, Paris : Pierre Segher, 1968, 172 p.

### Articles

AMOSSY Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », in *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, octobre 2009, pp.41-56.

AMOSSY Ruth, KOREN Roselyne, « Rhétorique et argumentation : approches croisées », in *Argumentation & analyse du discours*, n°2, janvier 2009, pp.6-29.

BARONI Raphaël, « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative », Conférence au CRAL : La narratologie aujourd'hui, 6 janvier 2004.

BRES Jacques, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie.... », in BRES Jacques et al., *Dialogisme, polyphonie: approches linguistiques*, Louvain-la-Neuve : De Boeck, 2005, pp.47-62.

BOKOBZA KAHAN Michèle, « Introduction », in *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, octobre 2009, pp.2-22.

BONOLI Lorenzo, « Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise,* Paris, Seuil, 2007 », *Cahiers de Narratologie*, n°14, mars 2008.

EQUOY HUTIN Séverine, « Compte-rendu de lecture de l'ouvrage de Ruth Amossy : "La présentation de soi. Ethos et identité verbale" 2010, Presses Universitaires de France, 235 pages. », 2011.

JENNY Laurent, « Les figures de rhétorique », in *Méthodes et problèmes* [en ligne], Genève : Département de français moderne – Université de Genève, Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne, 2003. Disponible à l'adresse : http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/frhetorique/ (consulté le 8 juillet 2021).

JULY Joël, « L'espace autobiographique de Barbara ou les signes *en chanson* de la seiche », in *Archives Texte et Musique (ATeM)*, n°1, 2017.

LEPRINCE Chloé, « 1970, Barbara : "Les femmes ne sont pas des auteurs" », in *France Culture* [en ligne], 25 aout 2015. Disponible à l'adresse : https://www.franceculture.fr/musique/1970-barbara-les-femmes-ne-sont-pas-des-auteurs (consulté le 26 octobre 2021).

MEIZOZ Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », in *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, octobre 2009, pp.87-97.

MEYER Sophie, « Barbara, la femme qui chante », in *Les archives de la RTS* [en ligne], 16 juin 2020. Disponible à l'adresse : https://www.rts.ch/archives/11384960-barbara-la-femme-qui-chante.html (mis à jour le 19 juin 2020, consulté le 22 février 2021).

### Emissions radiophoniques

« Barbara en 1970 sur sa carrière : "Les femmes ne sont pas des auteurs" », *Mémoires vives*, *France Culture* [émission radio], 25 aout 2015. Disponible à l'adresse : https://www.franceculture.fr/musique/1970-barbara-les-femmes-ne-sont-pas-des-auteurs (consulté le 26 octobre 2021).

GARRIGOU-LAGRANGE Matthieu, « Barbara ou l'art total », *La compagnie des œuvres*, *France Culture* [émission radio], 5-8 octobre 2020. Disponible à l'adresse : https://www.franceculture.fr/emissions/series/barbara-ou-lart-total (consulté le 11 mars 2021).

HEYMANN Juliette, « Il était un piano noir…d'après les mémoires interrompues de Barbara », *Le feuilleton*, *France Culture* [émission radio], 4-15 janvier 2021. Disponible à l'adresse : https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-le-feuilleton/il-etait-un-piano-noirdapres-les-memoires-interrompus-de-barbara (consulté le 7 avril 2021).

« 6/9 Barbara et le métier », *Barbara, en noir et blanc*, *RTS* [émission radio], 5 aout 2012. Disponible à l'adresse : https://www.rts.ch/audio-podcast/2021/audio/6-9-barbara-et-le-metier-25264351.html (consulté le 18 mars 2021).

### Documentaire vidéo

*Barabara en liberté* (DUMARAIS Sandrine, 2017), France, 52 minutes.

# Table des illustrations

Illustration 1 : Portrait de Barbara par Eloïse Llanca Bolivar, encre de chine, 2022. ..... 2

Figure 2 : Les pronoms de la première personne ..... 28
Figure 3 : Les pronoms de la deuxième personne ..... 28
Figure 4 : Les pronoms de la troisième personne ..... 29
Figure 5 : Organisation binomiale des pronoms ..... 29
Figure 6 : Organisation trinomiale des pronoms ..... 30

Tableau 1 : Catégorisation des différentes destinataires ..... 31

# Annexe

## Analyse de l'œuvre de Barbara par Joël July : état de la question et perspectives critiques

Afin d'écarter de ce travail les conclusions qui ont déjà été faites, il serait intéressant d'établir l'état de la question de la thèse de Joël July : *Les mots de Barbara*, publiée en 2004 à Aix-en-Provence[31]. Joël July a fait un travail très complet et minutieux sur le style d'écriture de la chanteuse et sur l'analyse technique de ses textes. Il introduit sa thèse en rectifiant le rapport entre la poésie et la chanson, les mettant sur un pied d'égalité : « Car poésie et chanson, nées ensemble, puisent aux mêmes sources, empruntent les mêmes codes, cherchent les mêmes effets. […] les mêmes registres […] privilégient les mêmes thèmes.[32] » Cependant, il précise une divergence importante entre les deux formes littéraires : la musique. La chanson est plus accessible, plus facilement reprise et appropriée, elle touche un auditoire plus large. Ainsi c'est qui a plu et charmé Barbara dès son plus jeune âge.

L'œuvre de Barbara fascinait et fascine encore aujourd'hui. Elle est reprise, protégée, admirée et utilisée partout : elle ne cesse de brûler. Joël July le constate. Son étude repose sur la volonté de prouver que, en vue de ce succès incontestable, Barbara pourrait se voir attitrer un nouveau surnom : « Après la Chanteuse de minuit, la Dame brune, la Femme qui chante, ne pourrait-on découvrir l'Onyx ou le Phénix de la poésie française ? À prouver.[33] »

### Barbara est-elle poète ?[34]

La première question que Joël July se pose est peut-être la plus importante ou du moins celle qui balaie la thèse tout du long, la question générale : « Barbara est-elle poète ?[35] »
À cela, l'auteur répond oui. Il choisit de « la considérer comme poète à part entière et n'envisager sa carrière que sous son angle littéraire, voire mieux stylistique.[36] » Barbara n'est pourtant pas du même avis, elle préfère le titre (bien réducteur) de « Femme qui chante », refuse de dissocier les paroles de la mélodie, complexe sur son manque de culture. Barbara est une « poète sans le savoir, ou du moins sans le comprendre[37] ». Pour prouver son étude, Joël July s'appuie sur un élément concret, sur une « reconnaissance officielle » des textes de Barbara en tant que poésie, puisqu'il nomme le placement, en 2001, de la chanson « Le mal de vivre » dans *l'Anthologie de la poésie du XVIIIe au XXe siècle.*

---

[31] JULY Joël, *Les mots de Barbara*. *op. cit.*
[32] *Ibid.* pp. 6-7.
[33] *Ibid.*, p. 9.
[34] Les sous-titres de ce travail sont empruntés à ceux employés par Joël July dans sa thèse.
[35] *Ibid.*, p.11.
[36] *Ibid.*, p. 14.
[37] *Ibid.*, p.19.

### Lecture rayonnante de « Nantes » & lecture aérienne d'« Au bois de Saint-Amand »

Joël July s'attèle tout d'abord à deux analyses approfondies des chansons « Nantes » et « Au bois de Saint-Amand » pour déceler les éléments qui se retrouveront dans les chapitres suivants. Après avoir épié les chansons sous toutes leurs coutures, il en vient aux conclusions suivantes : bien que « Nantes » relate certains faits réellement passés, elle ne donne qu'une illusion de la réalité. En effet, « toute œuvre d'écriture est un travail de reconstruction, de recréation[38] ». Le souvenir n'est donc pas intact. De plus, la chanson parle de la mort du père, mais ce n'est en fin de compte pas un poème de deuil. Barbara ne regrette pas la mort comme le ferait ce genre de poème, mais seulement les conditions de celle-ci. « Au bois de Saint-Amand » est un poème très bref qui raconte le passage de la fillette à la femme adulte et la perte d'insouciance par la représentation du temps devant un arbre. Joël July conclut que l'étude de la chanson peut être double, puisque l'on décèle à la fois l'atmosphère enfantine et heureuse et le côté nostalgique et fataliste de la mort qui approche : « Chaque fois que nous interprétons un peu trop tristement ou un peu trop gaiement l'un des aspects du texte, nous éprouvons un sentiment gênant, celui de nous tromper, de faire fausse route, de négliger l'évidence, de dénaturer voire de violer le poème.[39] » Le choix unique de l'un ou de l'autre est donc impossible.

### Une versification à soi

Le premier critère qui prouve que l'on peut considérer Barbara comme une poète est sa construction métrique et son évolution vers le verset qui, bien que particulière à elle-même, démontre une aptitude à écrire de la poésie. Si Barbara utilise parfois avec respect les conventions de métriques traditionnelles, elle démontre également de « formidables émancipations », crée sa propre versification, oublie les contraintes, invente des *e* muets fictifs, s'autorise une certaine liberté dans le compte syllabique, emploie la rime plus pour l'effet de musicalité et d'euphonie que pour sa rigueur académique, fait évoluer ses refrains en changeant les mots, utilise très souvent le parallélisme, « fondement incantatoire de son style » et abandonne peu à peu les conventions pour écrire des vers plus libres et plus courts. Cet abandon ne démontre pas un simple laisser-aller, c'est « au contraire le souci maniaque d'économiser les fioritures pour faire tendre ses textes vers l'expressivité et la richesse[40] ». Barbara privilégie donc toujours plus la « valeur acoustique » que la construction de la métrique dans ses textes.

### Une langue à soi

Il n'y a pas seulement la versification de Barbara qui évolue, il y a aussi la langue. Les mots se feront plus courts et elliptiques à la fin de sa carrière. De même que pour la versification,

---

[38] *Ibid.*, p. 61.
[39] *Ibid.*, p. 98.
[40] *Ibid.*, p. 162.

Barbara invente ses propres conventions de langage. Elle conçoit de nouvelles expressions, « spontanées et coutumières », souvent incorrectes, mais qui restent comprises et visent à l'expressivité. Comme Brel elle crée des néologismes (ensommeiller, il automne, vigiler…), elle construit des noms-composés (cités-trottoirs), ne note pas la ponctuation, élimine peu à peu les conjonctions de coordination. Ce style, qui devient de plus en plus elliptique, permet d'isoler, de mettre en avant ou de nuancer les sentiments et impressions. Avec ses néologismes et expressions inventés, Barbara cherche à représenter les mots de façon imagée. Barbara a trois exigences : « plaire, convaincre, émouvoir (isolément ou à la fois)[41] ». Le dynamisme verbal sert à les satisfaire : « Il s'agit d'un souffle particulier qui traverse ses textes, de l'oralité comme nous venons de le voir, mais aussi de l'engagement dans la parole. » Barbara utilise énormément les onomatopées et les « Oui », qui permettent de prolonger les textes, mais qui ne sont pour autant pas comptés dans les syllabes.

## Cachée derrière le Je

Hormis quelques chansons, toutes utilisent le *Je.* « Marque de fabrique » de Barbara, le *Je* lui sert d'outil d'authenticité. Barbara cherche à donner à ses textes une certaine vérité, une sincérité. Le *Je* est souvent à la fois intra et homodiégétique, il en impose, il est égotiste, il n'est pas un « locuteur quelconque et universel, un instance discursive artificielle, il est celui par qui le dialogue s'instaure et la confidence se fait, il est le héros de ces micro aventures que chaque texte décrit[42] ». Mais Barbara ne se contente pas seulement du *Je*, elle introduit un *Tu* qui lui permet d'établir un dialogue : « Chez Barbara, il y a quasiment toujours un locuteur et un destinataire.[43] » Le discours est donc très présent dans ses textes et cela incite une abondance de pronoms personnels. Barbara superpose, oppose les pronoms entre eux pour donner du rythme, pour créer des jeux de mots. Elle alterne le vouvoiement et le tutoiement pour créer « une familiarité progressive[44] ». Elle propose même parfois un dialogue avec des éléments inanimés. Le principal pour la chanteuse est que « la conversation [soit] préservée et que la parole, l'émotion, la confidence passent[45] ». Barbara utilise également un procédé peu fréquent dans le domaine de la chanson, celui du questionnement massif. Ainsi, cet usage abondant de dialogue est pour Barbara un gage de sincérité. Joël July y voit la conclusion suivante : « Il se pourrait fort que, grâce à cette « attitude de communication » qu'adopte la Dame brune, grâce à ce dialogue perpétuel, Barbara sorte de la « subjectivité universelle du lyrisme » pour atteindre un véritable « discours autobiographique ».[46] »

## Mystères de la recréation poétique

« La plupart des chansons de Barbara sont entièrement tournées vers le souvenir.[47] » Barbara cherche souvent dans sa mémoire pour retracer son passé, bien que celui-ci ne soit pas

[41] *Ibid.*, p. 182.
[42] *Ibid.*, p. 210.
[43] *Ibid.*, p. 199.
[44] *Ibid.*, p. 205.
[45] *Ibid.*, p. 210.
[46] *Idem.*
[47] *Ibid.*, p. 211.

toujours précis. Joël July raccroche cette démarche à la volonté autobiographique. Il observe deux tendances dans l'œuvre de la chanteuse : une où le souvenir revient intact et une où il peine plus et où le constat du « poids du temps et du vide intérieur » assène Barbara. La remémoration des souvenirs s'opère par les sens, par les émotions ou par la vue d'objets du passé. Ainsi Joël July constate chez Barbara une mémoire « partielle et sensitive ». Aussi, Barbara choisit parfois de ne point se souvenir par peur d'être confrontée à des éléments de son passé trop douloureux : les deuils auxquels elle a fait face. Malgré les éléments cités précédemment, il manque certaines caractéristiques pour dire de l'œuvre de Barbara, une œuvre autobiographique classique. De plus, la question : « Barbara dit-elle la vérité ? » amène des réponses divergentes entre les psychologues et les littéraires. À cela Joël July conclut après tout qu'« est autobiographique ce qui donne l'impression aux lecteurs que la volonté de l'auteur est en effet de dévoiler son intimité[48] ». On pourrait donc qualifier l'œuvre de Barbara d'« autobiographie partielle », car elle offre des textes à clés, à codes, elle brouille les repères chronologiques, elle cache, crypte, mais y laisse certaines traces de sa vie. Joël July soulève également une similarité entre Barbara et l'autrice Colette : « Chez Colette comme chez Barbara, la femme a une personnalité ambivalente qui allie paradoxalement « la liberté et la soumission, le goût de la clôture et la haine de l'enfermement » (*Les Mots des femmes*, 1995, p.237).[49] » Autre élément soulevé, Barbara a souvent opté pour des modifications plus ou moins importantes des paroles de ses chansons en raison du temps qui passe et « qui dérange la chronologie et l'authenticité des textes[50] ». Les variantes permettent aussi de garder un certain mystère, de donner du *suspense*.

## Des pièces au service du mythe

Barbara a su créer « une image mythique d'elle-même[51] ». Premièrement, en se fabriquant un personnage : entre mante religieuse, croqueuse d'hommes et solitaire. Le noir et la nuit sont les deux éléments clés de sa construction. Ils reviennent partout : de la couleur de son costume de scène, aux mots choisis dans ses textes, de l'ambiance des théâtres au cadre intimiste qu'ils instaurent. De plus, cet « élément nocturne » auquel elle s'apparente « va même guider sa description et sa distinction des sexes[52] ». Barbara s'oppose à l'autre sexe par la métaphore du soleil. Par sa posture de libertine et ses théories de similitudes entre la religieuse et la prostituée, Barbara a sûrement joué un rôle dans la libération des femmes. Ainsi Joël July clôt cette première réflexion en tentant de trouver réponse à la question autobiographique : « Pour résoudre la question de l'autobiographie, il faudrait dire que Barbara est moins fidèle à Monique Serf qu'à cette supra identité qu'elle conçoit très tôt et à laquelle elle donne progressivement un corps et un costume.[53] » Deuxièmement, Barbara utilise l'élément de la route pour évoquer le parcours de sa carrière, pour faire en une métaphore de la vie qui avance. Barbara est « une voyageuse infatigable » qui ne cesse de bouger, de partir en tournée, de s'éclipser. Ses textes exposent souvent la thématique du voyage. Ses

[48] *Ibid.*, p. 219.
[49] *Ibid.*, p. 223.
[50] *Ibid.*, p. 227.
[51] *Ibid.*, p. 233.
[52] *Ibid.*, p. 241.
[53] *Ibid.*, p. 226.

chansons s'associent entre-elles par ce thème pour « former une gigantesque toile d'araignée »[54]. Ainsi, Barbara marche seule vers un destin qui lui est propre : le public. Elle marche jusqu'*au bout de* sa carrière. *Au bout de, du bout de* et *sur le bout de,* sont des expressions qui attirent l'œil de Joël July puisqu'elles sont écrites 43 fois sur un ensemble de 24 chansons, et que ce nombre grandiloquent est la preuve de l'importance de la route pour Barbara. Troisièmement, Barbara compose son œuvre autour d'une thématique récurrente : *l'adolescent et la femme mûre*. Cinq poèmes traitent de la différence d'âge. Tous y relatent diverses périodes de la liaison et semblent former ensemble qu'« une seule et même relation que Barbara [décline] tout au long de sa carrière[55] ». Cet effet de continuité est dû à l'absence d'indications identitaires du « jeune homme ». Barbara associe l'homme au soleil, au jour ou encore au printemps et à l'été tandis qu'elle se range du côté de la nuit. En faisant des hommes son opposé, Barbara les rend inaccessibles. Enfin, Joël July soumet l'idée qu'à travers ce thème, on peut entrevoir les cicatrices du viol paternel : « Nous pourrions schématiser cette situation en disant que la douleur interne et muette se transforme sur le devant de la scène en un désir assumé, sans gravité. Le pathétique de la petite fille violée par son père accède au statut tragique par cette dérive des sentiments.[56] »

### La fidélité aux topoï

Le dernier chapitre de la thèse recense les éléments, les images stéréotypées et thématiques les plus fréquents dans l'œuvre de Barbara. Premièrement, il y a le thème des saisons et notamment de l'automne. Les saisons sont les métaphores de l'écoulement de la vie. Le printemps est la saison de l'enfance, des fêtes, des voyages heureux. L'automne est une « saison privilégiée » qui précède la dureté de l'hiver. C'est la saison des errances mélancoliques, des deuils, mais aussi de la sérénité. Ensuite vient le thème de Paris et la Seine. Ville natale de la chanteuse, Paris est évoquée à travers le nom d'un parc, d'un quartier, d'un square. La Seine a une grande importance pour la chanteuse puisque c'est devant elle qu'elle a chanté pendant 6 ans à « L'Écluse ». Puis il y a le thème de la fleur, de la rose, sa cueillette et son offrande. Barbara donne à voir un « décor très champêtre » dans ses chansons. Elle décrit des jardins idéaux, des images de forêt, des vergers, des prairies, des bois, des fleurs et surtout la rose. La rose est utilisée lors d'une action du personnage, elle est cueillie, elle est « une preuve d'amour et d'affection[57] ». Il y a aussi le thème du voilier, du rivage et du naufrage. Barbara utilise « un décor maritime » avec les mots plage, vague, algue, bateau, navire, cargo, voilier. Le monde la mer est employé pour parler des histoires d'amour, de lieux d'aventure terribles et fascinants ou encore comme métaphore de la vie de l'autrice. Le piano est également un élément important pour Barbara. Plus qu'un simple instrument, il devient un élément poétique. Le piano est essentiel au moment où la chanteuse est gagnée par la solitude, c'est un « élément solide et stable, qui peut-être la protège du viol[58] ». L'avant-dernier thème abordé est celui de Verlaine et Rimbaud. Bien que la présence abondante de ces deux uniques poètes dans l'œuvre de Barbara soit vue comme de l'inculture, il s'avère en

[54] *Ibid.*, p. 252.
[55] *Ibid.*, p. 256.
[56] *Ibid.*, p. 262.
[57] *Ibid.*, p. 268.
[58] *Ibid.*, p. 271.

réalité qu'elle fait des « allusions fines » à d'autres poètes, qu'elle code ses chansons « culturellement » : « Choisir de parler des poètes de manière si ostentatoire […], c'est aussi démentir l'idée qu'elle ne jugeait pas elle-même ses chansons comme des poèmes.[59] » Enfin, le dernier thème traite des parties du corps. Le cou, les reins et les creux du corps, qui représentent à la fois des zones érotiques, mais aussi des zones de souffrances. Les creux du corps sont satisfaisants à remplir, mais représentent également la vieillesse, la sensation de vide et de solitude. Le cou et les reins sont fragiles : « Ils deviennent les parties représentatives, synecdochiques de son corps.[60] »

## Conclusion : Barbara, l'inquiétude

Joël July termine sa thèse avec l'incertitude que Barbara soit reconnue par toutes en tant que poète. Il récapitule les points vus précédemment, critères ou preuves de la dimension poétique de l'œuvre de l'autrice, établit aussi les éléments qui s'opposent à cette affirmation et conclut son travail avec l'idée que finalement, ce qui fait avant tout de Barbara une poète incontournable, c'est le lien de confiance et de confidence qu'elle a su créer avec son public.

[59] *Ibid.*, p. 275.
[60] *Ibid.*, p. 286.