



**HAL**  
open science

## Lily Passion, ou la dramaturgie d'une folie vocale

Bernard Jeannot-Guerin

► **To cite this version:**

Bernard Jeannot-Guerin. Lily Passion, ou la dramaturgie d'une folie vocale. Presses Universitaires de Provence. Barbara en scène(s): une femme, une oeuvre en performance, 2022, Chants Sons. hal-04348398

**HAL Id: hal-04348398**

**<https://univ-angers.hal.science/hal-04348398>**

Submitted on 16 Dec 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

## *Lily Passion*<sup>i</sup>, ou la dramaturgie d'une folie vocale

Bernard Jeannot-Guérin, CIRPaLL, EA 7457  
Université d'Angers

Barbara est toujours vivante, et à l'instar d'un Fantôme de l'Opéra, elle continue de venir hanter l'espace de la chanson française. Mathieu Amalric, dans *Barbara*<sup>ii</sup>, joue sur l'ambiguïté d'un biopic aux accents d'autofiction, révélant dans les interstices du jeu de Jeanne Balibar une présence en creux des problématiques identitaires et scéniques de la chanteuse. La voix de Barbara résonne encore dans l'espace défraîchi des Bouffes du Nord à Paris, quand Depardieu choisit de faire un récital hommage<sup>iii</sup> : le monstre sacré du cinéma devient dès lors un « passeur<sup>iv</sup> » de l'*Ethos* lyrique de son amie disparue. Et cela n'a pu échapper à personne, mais quelques semaines avant ce moment d'émotion scénique tangible, l'enregistrement studio de *Lily Passion* a été retrouvé dans les archives de la maison de production Universal. Enfouies depuis 32 ans, les bandes miraculées sont ressorties du néant. Effet médiatique, erreur de classement ou mise en sommeil involontaire ?... Difficile à dire. Quoi qu'il en soit, en ce vingtième anniversaire de sa disparition, la Dame en Noir n'a jamais si bien porté son nom : cette entité fantomatique est partout, ses accents fragiles continuent de nous enchanter, et sa voix posthume semble revenir d'outre-tombe.

Ce n'est cependant pas n'importe quel album qui revient d'entre les morts, puisque *Lily Passion* est un album où rode la mort. Barbara y interprète Lily, une chanteuse passionnée par son art à un point si pathologique qu'elle en est éprouvée. Lily ne peut vivre sans pratiquer son art, mais entrer en scène relève d'une véritable expérience, au sens étymologique. La psalmodie de l'interprète dénote une chanteuse<sup>v</sup> fébrile, qui parfois souffle, se trompe de ligne mélodique, reprend son chant péniblement pour se lancer ensuite dans de véritables arias... Le spectacle débute d'ailleurs de manière déceptive par un refus de chanter immédiat : « arrêtez la musique » lance Lily qui semble être en pleine répétition, tandis que pour nous le spectacle éponyme a débuté. Il s'agit donc d'un spectacle porté sur le mode de la souffrance – le titre en est significatif - mais également de la brisure. L'effet de mise en abyme génère à la fois une confusion référentielle (est-ce Lily ? Est-ce Barbara ? Est-ce même Monique Serf qui s'interroge sur son art et sa performance?) et parallèlement, un procédé de distanciation qui décentre l'artiste comme son public.

*Lily Passion*, c'est également un spectacle funèbre puisque la mort en est le sujet : pendant que Lily chante, un meurtrier commet l'irréparable sur les mélodies de celle qu'il admire et qui l'entête. David, joué par Gérard Depardieu, est ainsi la figure stéréotypée du slacheur-séducteur : il tue quand elle chante (« Je chante il tue ; il tue je chante<sup>vi</sup> ») ; il suit Lily à la trace comme une bête guettant sa proie ; il semble être une des « forces<sup>vii</sup> » obscures évoquées par la voix off de

[Tapez ici]

BERNARD JEANNOT-GUERIN

l'introduction du spectacle. Hantée par la conscience de ce criminel, mais éprouvée également par son rôle à tenir qui la dévore, Lily décide de quitter les théâtres et d'arrêter de chanter : le clavier du piano se referme dans un claquement violent, l'artiste tue son propre personnage scénique, et sort des théâtres qui l'abritaient et la protégeaient, s'offrant par là même à David dont la rencontre se vivra sur le mode de la passion amoureuse et mortifère.

*Lily Passion*, c'est donc une œuvre « bizarre » (pour reprendre d'ailleurs le titre d'une chansons du spectacle<sup>viii</sup>) quant à sa dimension générique. Il s'agit en effet d'un spectacle hybride, à la fois comédie musicale sans l'être totalement ; monologue intérieur élégiaque ; album concept porté sur scène ; talk-over ; conte musical ; voire autobiographie fictive de Barbara selon certains critiques. C'est l'indécidabilité et la bigarrure qui font œuvre dans ce spectacle joué seulement une trentaine de fois. Sur un plan esthétique, *Lily Passion* est une œuvre marquée par la bizarrerie des arrangements et de l'instrumentation : les changements de rythmes et de tons sont nombreux ; Barbara campe une chanteuse qui oscille sans cesse entre cris, déclamations, et confidences... Enfin, sur un plan génétique l'œuvre a été créée avec peine, à la force de l'épanorthose si l'on peut dire : en 1982 après le spectacle de Pantin, les premiers mots de *Lily Passion* viennent à Barbara. L'écriture avance difficilement. La plume glisse de Barbara à Plamondon ; plusieurs personnages créés dans l'histoire d'origine disparaîtront au fil du temps ; les metteurs en scène se succèdent (Planchon, Chéreau, et finalement Pierre Strosser) ; initialement prévue au TNP de Lyon en 1985, la première fut repoussée d'un an.

Lily étant le titre éponyme du spectacle, une véritable correspondance entre l'*Ethos* du personnage et l'œuvre dans laquelle il apparaît est à rechercher. Il est indéniable de constater que l'œuvre est portée sur le mode de la folie interprétative, par l'arythmie et la dissonance. Lily chante, mais s'arrête ; reprend, souffle, met un terme à sa carrière, récite, se tait, chante à nouveau... Pourquoi tant de disharmonie et d'arythmie ? Ce spectacle est le lieu d'une véritable expérience vocale et musicale. C'est un spectacle laboratoire en quelque sorte, qui invente son chant. La voix témoigne donc d'un problème pathologique, de l'expression d'un corps qui souffre, et dont l'interprétation confine à la folie. Cependant, ce propos suggère un autre problème bien plus dialectique : quand Lily veut mettre un terme à sa carrière et qu'elle arrête de chanter, pour nous, spectateurs, le spectacle continue, et nous parvenons encore à entendre un chant. Par conséquent, c'est un problème de vraisemblance musicale qui survient. Quel est le statut des titres qu'elle interprète quand elle est censée ne plus chanter ? Quel est également le statut des titres que nous entendons quand elle se donne en spectacle dans ce spectacle ?

La chanteuse se dédouble. Dans le spectacle, Lily s'interroge : « C'est moi et ce n'est pas moi ?<sup>ix</sup> ». Qui est donc cette voix qui s'invente, qui se torture, et qui continue à chanter précisément [Tapez ici]

BERNARD JEANNOT-GUERIN

au moment où elle ne le veut plus ?

Force est de constater que cette œuvre est initiatique, et qu'elle contribue dans sa dramaturgie vocale, dans sa bigarrure esthétique, à un accouchement de l'interprète Barbara. Même si l'on a bien souvent voulu voir en ce spectacle une autobiographie fictive de l'artiste, peut-être faudrait-il risquer la proposition d'une anti-autobiographie, touchant presque au processus de l'autofiction, sans y appartenir vraiment : Barbara n'est pas immédiatement Lily, même si Lily se nourrit des angoisses de Barbara. Imaginons plutôt que Barbara soit à l'horizon de cette voix qui s'essaye, qui se cherche et qui tente de se donner un corps.

De la même manière que s'est posée la question de savoir à qui appartenait cette voix que l'on continuait à entendre malgré un refus de chanter, se posera la question de savoir qui est Lily, si ce n'est pas d'emblée Barbara ? On essaiera de définir Lily Passion, le personnage, comme relevant de l'entité d'une chanteuse, tueuse, et fantomatique

Pour répondre à cette double problématique identitaire, seule l'exploration linéaire de la progression dramaturgique de ce spectacle convient : ça n'est que dans la bizarrerie dramatique que se résout progressivement le problème de la cohérence des identités scéniques face auxquelles on se retrouve.

*Lily Passion* dans la bigarrure qui est la sienne, est avant tout une œuvre marquée par la dualité : « c'est moi et ce n'est pas moi <sup>x</sup> » déclare la chanteuse. Dès le début du spectacle, Lily ressent l'étrangeté qui est la sienne, et devient étrangère : étrangère aux théâtres dans lesquels elle exerce (« j'en peux plus, il faut que je parte <sup>xi</sup> »), mis également étrangère au monde qui l'entoure. Dans le titre « Bizarre », la chanteuse ressent qu'« il fait bizarre sur la ville ». L'adjectif, ressenti comme un hypallage de la psyché de Lily, et la présence du pronom impersonnel témoignent d'une sorte de regard baudelairien qui rend étrange le monde du dehors, voire même qui le dépersonnalise. Lily est par dessus tout étrangère à elle-même : dans le titre « Lily Passion », la chanteuse entreprend un refrain qui l'entête : « J'entends la foule qui crie mon nom : « Lily Passion ! Lily Passion », son nom est rapporté par un discours hybride, c'est-à-dire par une parole qui appartient à une autre sphère linguistique que la sienne : Lily s'autodésigne par la voix de son public. On est ici face à un cas de polyphonie assez incroyable puisque la voix de la chanteuse s'autodésigne par la voix des autres, tout en faisant entendre la voix de la chanteuse Lily, qui interprète un titre éponyme. L'*Ethos* du locuteur, porté par ce problème de voix, se complexifie et se fragmente déjà.

Lily pose d'emblée le problème du double à travers l'idée d'un corps qui souffre, d'une folie qu'elle éprouve, tout en assumant une forme de refus. Ce *taedium vitae* scénique confine à une épreuve scénique : le personnage est obligé de chanter malgré tout pour satisfaire son public, et Lily se transcende, se dédouble tout en ne sachant plus vraiment qui elle est. En somme, elle se perd

[Tapez ici] BERNARD JEANNOT-GUERIN

dans un espèce d'étourdissement que la chanson éponyme – à nouveau - va énoncer et mimer : tout d'abord, l'entrée en scène est une épreuve, une expérience analogique à celle de l'artiste ou de la proie qui rentre dans « la fosse aux lions<sup>xii</sup> » : « J'ai peur mais j'avance<sup>xiii</sup> » lance Lily à de multiples reprises, dans le refrain et de manière de plus en plus fréquente en fin de titre. Cette ritournelle est non seulement chantée dans un effet de crescendo / decrescendo, comme s'il s'agissait d'un aller-et-retour extatique, et de surcroît, les deux propositions se renversent (« J'avance mais j'ai peur<sup>xiv</sup> »), dans un halètement de plus en plus important : Lily apparaît dans un enivrement et un oubli de soi extrêmes. Dans cette frénésie interprétative, la chanteuse Lily se soûle du chant qu'elle est forcée de déclamer. Poussée à s'offrir à son public, son corps s'éprouve, se transcende, se dédouble jusqu'à n'en pouvoir plus.

Lily, c'est donc ce personnage duel qui éprouve une véritable dichotomie entre sa personne et sa posture de chanteuse. En somme, entre la chanteuse et la chanteuse naît un conflit que la dramaturgie met en place. Pour faire s'accorder l'entité de la chanteuse à la posture de chanteuse, Lily a besoin de s'halluciner, de s'inventer, de se travailler. C'est dans la succession de trois titres que l'on observe cette mise en œuvre de l'imagination : tout d'abord, un récitatif (« Dans le silence des théâtres... »), puis une sorte d'aria (« Ô mes théâtres »), et enfin le titre phare du spectacle (« Lily Passion »). Le genre de chacun de ces titres n'est pas anodin : de la parole récitée, l'on passe à un air projeté qui envahit l'espace sonore avec les instruments, pour s'achever sur un titre matérialisé. La voix parlée semble donc se déréaliser à mesure qu'elle se prolonge dans un texte chanté. Si l'on observe ensuite les propos de chacun de ses titres, c'est bien d'une mise en acte de l'imagination à laquelle la chanteuse se livre. En effet, cette dernière commence sur la proposition suivante : « Dans les silences des théâtres, on perçoit mieux les autres ». La visée programmatique de cette phrase est on ne peut plus claire : à l'instar du peintre qui laissera apparaître les couleurs sur le blanc de sa toile, le silence évoqué (et l'absence de musique et de chant à ce moment précis) appelle une voix et donc un corps, celui des « autres » que représente le public. Les déictiques sont dès lors nombreux (« Je vois tout ça, je les entends, je les attends, je les écoute venir<sup>xv</sup> »). La chanteuse chimérise donc ce public et procède à une véritable *Inventio* sur elle-même :

*« C'est une autre qui rentre en scène, une autre qui chante, et les sons qui sortent de ma gorge je ne les connais pas, des sons qu'on a planté là des sons qui me font mal et qui m'étouffe (...) je les vomis pour pouvoir respirer, pour vivre<sup>xvi</sup> ».*

La chanteuse ne s'appartient déjà plus, mais dans un acte distancié de soi à soi, elle réussit néanmoins à analyser cette emprise (« c'est une force qui me pousse et qui m'anime »). Cette « peur », cette « fatalité » qui l'accaparent malgré elle, semblent provenir d'un néant, puis du public

qu'elle entend et qu'elle attend - qu'elle invente peut être - et qui l'accouche littéralement.

La voix s'emballe, les nappes de synthétiseurs se font de plus en plus pressantes. Et c'est à ce moment que le titre « Ô mes théâtres » survient, précisément après l'« envie de vomir » qu'avouait le récitatif. Ce titre est constitué d'une litanie de métaphores, littéralement dégueulées au moment de l'interprétation, comme si le chant sortait de la bouche de la chanteuse :

*« Ô mes théâtres,  
Ô mes silences,  
Mes paradis et mes enfers,  
Mes ténèbres et ma transparence,  
Ô mes étés,  
Ô mes hivers,  
Ô mes velours,  
Ô mes amours,  
Ô mes vaisseaux,  
Ô mes oiseaux,  
Vous avez tous le ciel immense  
D'un même et multiple pays<sup>xvii</sup>. »*

L'emploi du « Ô » interjectif n'est pas anodin : il engage un mouvement de bouche et de corps de la chanteuse devenue interprète, tout en laissant poindre l'expressivité lyrique d'un hommage. La voix qui déclame invente donc la posture scénique de Lily, qui n'est dès lors plus uniquement chanteuse, mais qui se poétise en chanteuse, sans être tout-à-fait Barbara ; la voix exprime un chant sensible, mais un chant possible parce qu'il semble relever d'une force inconnue qui a pris corps ; la voix parlée alors se dédouble et la voix chantée se fait valoir comme un prolongement de la voix parlée, tout en la fictionnalisant par l'entrée en musique<sup>xviii</sup>. En somme, c'est à ce moment que l'on assiste à la naissance d'une « posture de l'imposture<sup>xix</sup> », c'est-à-dire à une invention scénique, qui correspond à ce qu'est littéralement une chanteuse.

Le titre « Lily Passion » prend place à l'issue de « Ô mes Théâtres ». Il constitue alors un véritable un morceau de bravoure, au sens propre comme au sens figuré : sur le plan dramaturgique, d'abord, il est le point de départ du début de spectacle dans le spectacle. En tant que titre éponyme, « Lily Passion » est vu comme un morceau à interpréter, ce que l'arrangement musical confirme d'ailleurs (l'introduction de la chanson ressemble à une ouverture de music-hall). Lily affronte à ce moment ce public qui l'attendait et pour l'artiste, c'est une épreuve. Morceau de bravoure il y a également puisque le chant se fait bien malgré elle. Les forces l'ont saisie et éprouvent son corps. L'interprétation de la chanson se joue sur un effet d'aperture énorme comme celle d'une voix dévoratrice. Lily crie et la voix s'essouffle ; elle cherche sa respiration, et confère à l'hyperbole.

Est-ce encore Lily qui chante ? La question se pose en effet car dans la mesure de cette chanson éponyme, la chanteuse est non seulement chanteuse d'elle-même, mais aussi musique, texte, titre, et spectacle intégral : le nom de scène Lily Passion se distancie par conséquent de lui-même, et se présente dans sa pure matérialité sonore et textuelle. Qui est Lily ? Une chanteuse ? Une chanteuse ? Un air et un texte ? Un spectacle ? La chanson « Lily Passion » doit ainsi être lue dans la littéralité et la littérarité : qui est Lily, sinon un phénomène ou l'*Ethos* rentre en conflit avec le Pathos ; ou l'*Elocutio* côtoie l'*Inventio* d'une identité plurielle ; ou la polyphonie du « Je » règne dans la plus grande des confusions ?

Cette interrogation, Lily se la pose et comprend à ce moment de l'œuvre qu'elle néglige sa personne au profit d'un rôle à tenir. Ce doute identitaire lui fait ainsi prendre conscience de son impossibilité à aimer un homme :

*« J'ai passé plus de nuits à chanter que de nuits dans les bras d'un homme.*

*J'ai passé plus de temps avec ma peur dans les coulisses des théâtres,*

*Que de vivre<sup>xx</sup> »*

« Il faut que je parte », décide Lily. En arrêtant de chanter et en quittant les théâtres, l'artiste va régler un problème d'ordre dialectique : tout l'enjeu dramaturgique désormais en cette volonté de se mettre face à elle-même afin de retrouver sa part humaine. Cette recherche d'une humanité plus profonde ne peut passer que par la rencontre de l'*Autre*<sup>xxi</sup>, c'est-à-dire d'un homme qui pourra la révéler en tant que femme. Mais si sortir du théâtre offre cette possibilité de devenir une personne, en lieu de personnage scénique, il y a là un double danger de mort : en effet, les théâtres protègent dans le sens où ils sont l'espace du masque. Sortir des théâtres, c'est se retrouver à nu et vulnérable dans la ville « bizarre » où Lily déambule. En outre, dans ce milieu interlope fait d'ombres fugitives<sup>xxii</sup>, cet Autre qui va la révéler dans son humanité, c'est un meurtrier.

David, l'assassin, va émerger pendant les déambulations de Lily dans une ville où les ombres et les travestis se croisent. D'une passion scénique qui la portait à la déraison, Lily s'emploie désormais à vivre une passion amoureuse où la recherche frénétique, pathologique et désespérée de David sera le mode d'existence. En fait, David va arriver quand il n'y a plus rien : c'est celui qui « habite la pâleur de [ses] nuits<sup>xxiii</sup> » c'est à dire que c'est celui qui remplit le vide de l'artiste. David en somme c'est un fantasme à la fois séduisant et mortifère, une figure obsédante qu'elle portait en elle, mais qu'elle n'avait pas encore osé révéler. A cet égard, notons que le spectacle commence de manière imminente sur deux chansons qui sont consacrées à ce personnage fantasmatique. Ces deux titres s'élaborent sur deux modes distincts : un mode de la tension (« Il Tue ») où le rythme est haletant ; et un mode de l'allégeance (« Cet Assassin m'obsède ») où le registre est davantage lyrique: Lily sensibilise cette figure qui l'obsède par sa voix « théâtrale », à la fois dans l'énoncé

comme dans l'énonciation. La chanson « Il Tue » mérite qu'on s'y attarde : l'usage du pronom déictique « il » est répété de manière frénétique. David n'existe donc que par l'énonciation de la chanteuse. Ce « Il » qui cherche un corps scénique est comblé par une série de prédicats qui dépeignent le stéréotype même du tueur en fuite, qui guette et fond sur sa proie à n'importe quel moment. David est dépeint et mimé par l'énonciation chantée comme un personnage de la tension dramatique : c'est la voix qui éprouve – au sens organique et corporel – la tension et la fugacité de l'assassin. C'est elle également qui par l'expression (au sens étymologique) du corps donne l'essence de David. Elle ressent pathologiquement la prégnance du tueur et en rend compte. David semble être un produit du verbe, de la voix, de l'imagination de Lily. Il est à bel et bien une obsession qui va s'incarner. L'usage du synthétiseur d'ailleurs, et non du piano, donne une perspective fictionnelle au propos.

Dès cette rencontre, les *Démons de l'analogie* surgissent entre le meurtrier et la chanteuse<sup>xxiv</sup>. Dans la chanson « Qui sait », la voix de David signale que c'est elle qui a fait de lui un tueur : « voleuse de vie », lui crie-t-il. C'est un comble ! Gardons néanmoins cette expression en tête. En tout état de cause, la folie de l'assassin est analogique à la folie de Lily. Dans « Tango Indigo », les deux voix s'entremêlent, et Lily se comprend comme étant le double de ce meurtrier à la recherche de la paix intérieure tant il est hanté par sa musique. Les deux pathologies se rencontrent, se reconnaissent, et s'avouent inséparables en se nourrissant l'une de l'autre : « je lis que son âme est malade<sup>xxv</sup> » chante Lily au moment où la voix hoquette et touche à la voix de tête jusqu'à l'étranglement. Mais n'est-ce pas précisément celle de Lily qui souffre ? Nous l'avons dit, peut-être que David est le produit d'une hallucination dans ce monde halluciné dans lequel Lily évolue. David serait l'expression de la pulsion à la fois sensuelle et meurtrière de la chanteuse. D'ailleurs, David pourrait tout compte fait être considéré comme la face d'elle-même qui ne chante plus, puisque c'est un personnage qui dans le spectacle ne fait que réciter.

Sortir du théâtre c'est donc faire une expérience taumachique pour reprendre les termes chers à Michel Leiris<sup>xxvi</sup> : c'est se mettre en danger de rencontrer cet autre qui nous révèle à nous-mêmes dans l'humanité de la passion amoureuse et de la voix. Lily, ce faisant, vit en quelque sorte la perversion d'une posture artistique : elle chante hors du lieu consacré, tout en cherchant sa vérité et son humanité. En ne chantant plus, elle vit par conséquent une inversion d'elle-même. Quand elle retrouve son double et s'éprouve à son contact, le corps souffre et la voix halète. La chanteuse en devient la victime, se faisant par conséquent son propre bourreau.

Dans cette partie du spectacle, qui relève de ce que les américains appelleraient le backstage musical<sup>xxvii</sup>, le problème identitaire de Lily se renforce : il s'agit d'une chanteuse, mais qu'on suit dans un contexte de coulisse et hors des théâtres, c'est à dire précisément là où la chanteuse n'est

[Tapez ici]



plus ni une identité, ni un corps, ni une posture scéniques... mais un *Ethos*, ou une fonction artistiques.

Dès lors, une question se pose : quelle est cette voix chantée dès lors que la chanteuse quitte les théâtres et rencontre David, si Lily ne veut plus chanter ? Et surtout, puisque Lily est métaphoriquement une tueuse de chanteuse, que reste t-il de cette figure scénique d'antan ? C'est l'énoncé de David qui en suggère la réponse. En effet, dans « Je Viens » David la décrit comme un fantôme : « Tu es toute pâle », lance-t'il. Tout en évoquant sa « brisure de voix », il la qualifie de « murmureuse ». La prégnance du pronom impersonnel dont nous avons fait mention concernant la chanson « Bizarre » témoignait justement d'une dépersonnalisation au profit d'une voix qui ère. Lily a en quelque sorte abandonné son corps de chanteuse qu'elle a éprouvé, qu'elle a rendu exsangue. « Dans une autre vie je chantais » déclare t-elle à David. La voix désormais devient l'expression d'une âme errante, d'un souvenir de chanteuse, d'une voix sans air et sans corps en somme. Cette « drôle de voix », c'est un *Ethos* vocal fantomatique : « *C'est mon corps et ce n'est pas mon corps, c'est ma voix et ce n'est pas ma voix (...)* On m'a planté des sons », remarquait Lily lors de son interrogation liminaire.

Tout l'enjeu du spectacle sera de montrer comme cet *Ethos* errant, qui a abandonné le corps éprouvé de la chanteuse, mais qui continue à chanter malgré tout, va être en recherche d'un autre corps figuratif, à incarner. Cette recherche tâtonne et les ruptures de rythme et d'harmonies musicales sont nombreuses à partir du moment où la confrontation avec David s'effectue : Lily sait-elle encore chanter, ne se cherche telle pas un son, un rythme, une harmonie... ?

L'*Ethos* vocal va retrouver de la consistance en mettant en place une sorte de mythographie personnelle :

- Premièrement avec une série de métaphores et de motifs de faune et de flore. Citons sans être exhaustif les motifs du héron et des saisons, mais également le thème textuel et musical de l'île aux mimosas... Ces éléments qui se déclinent dans les échanges entre David et Lily font du discours passionnel une sorte d'apologue.
- Ensuite, il convient de mettre en exergue le titre « Tango Indigo », par lequel Lily reconstruit son propre récit, comme si elle avait besoin de rechercher un corps, une figure. « Je suis tango » s'exclame-t-elle, et il est intéressant de constater que c'est par l'expression d'une danse sensuelle que Lily se définit. A travers ce récit personnel, et dans la mesure où la danse devient un élément identitaire, c'est tout son corps qui se cherche.
- Enfin, c'est avec des motifs figuratifs barbaresques que Lily se définira. La fragilité vocale, les accidents, le rocking-chair, les plumes et la robe noirs apparaissent comme autant de

[Tapez ici]

BERNARD JEANNOT-GUERIN

motifs qui construisent une imagologie de chanteuse Barbara. L'*Ethos* vocal s'invente alors une posture au-delà de la scène consacrée à Lily. Le titre « Mémoire » est à cet égard un soliloque placé dans le dernier tiers du spectacle. Lily semble s'inventer en situation d'interview imaginaire. Nous n'entendons pas les questions, mais à travers les réponses, le discours de Lily les suggère. A travers cette forme discursive et dialogale imaginaire, une litanie d'objets fétiches de la star est déclinée (« le piano », « les lunettes »...) proposant d'élaborer en creux un portrait mythographique barbaresque.

Tout en la targuant de « tricheuse, menteuse », David lui intime l'ordre de chanter. « Je voudrais chanter<sup>xxviii</sup> » dit elle, mais aucun son ne sort de sa bouche. En effet, l'*Ethos* vocal a besoin d'un corps pour s'exécuter. La requête est désespérée : « Ouvrez les lumières, ouvrez les rideaux, je voudrais chanter ! ». Ce corps recherché, qui va lui permettre de chanter à nouveau, c'est un corps de chanteuse qui lui revient comme un souvenir (« mémoire d'un autre temps d'une autre vie, tu me reviens »). Cette mémoire, elle le dit, elle l'a au bout de ses doigts : elle se remet à jouer au piano. Dans la chanson « Qui sait », l'on retrouve le rythme et l'harmonie du titre « Lily Passion » ainsi que des motifs déjà utilisés dans les chansons liminaires. C'est une reprise de forces en quelque sorte qui se joue puisque la voix retrouve un texte, un rythme, une harmonie, un modèle, et son corps de femme :

*« Qui est qui parmi tous ces travestis ? Finissons cette comédie vous avez gagné votre pari, je suis la femme, suivez moi, je suis Femme<sup>xxix</sup> »*

L'expression « Je suis Femme » et l'absence d'article que l'on repère ici témoignent d'un corps incarné dans sa plénitude. L'*Ethos* vocal se trouve une identité, la chanteuse rejoint une chanteuse, le temps de la description et de la narration rejoint le temps de l'énonciation.

En fait, « Les forces ont repris leur pouvoir » pour paraphraser une phrase du titre « Campadile ». Le public refait son apparition, on l'entend à nouveau acclamer « Lily Passion », comme si la voix avait retrouvé un corps spectaculaire. C'est ainsi grâce à l'expérience amoureuse avec David que ces retrouvailles avec le corps sont possibles. En somme, David a accouché la femme et il presse Lily de cet ordre qui n'est plus anodin : « Je veux voir le visage de ta voix !<sup>xxx</sup> ». C'est lui qui la force à chanter pour un public revenu (« Chante pour eux »). La voix se met en acte, s'offre au public, elle cherche son avènement en tant que chanteuse et tout cela a un impact scénographique fort puisque la pente de la scène est inclinée à 5 %.

L'hypothèse finale que nous aimerions proposer est alors la suivante : Barbara ne serait-elle pas à l'horizon de la recherche de cet *Ethos* vocal ? Et pour souligner cette hypothèse, il y a en effet un titre - qui vient presque clôturer le spectacle - dont il convient de travailler l'intérêt

dramaturgique. Ce titre est connu en 1986 au moment de la création de *Lily Passion* puisqu'il a été créé en 1967. Il n'appartient donc pas à la dramaturgie initiale de l'œuvre, mais semble être un ovnis dans cet univers musical qui n'a désormais plus rien à voir, ni en termes d'arrangements, ni en termes d'interprétations, avec les premières chansons de Barbara. On le constate donc, plus encore qu'un hapax chanté pourrait-on parler d'un point d'acmé du spectacle dès lors que Lily interprète un fragment de « Ma Plus belle histoire d'amour ». Choisir d'incorporer à *Lily Passion* un fragment de « Ma Plus belle histoire d'amour », c'est semble t-il proposer une espèce de citation autonymique au public, c'est-à-dire un morceau chanté connu pour appartenir au répertoire de Barbara, et envisagé dans sa pure matérialité de chanson. Quelle en serait par conséquent la fonction ? A l'instar d'un syllepse de sens, cette citation chantée est polysémique et varie en degrés d'interprétations au moment de son emploi :

- Il y a tout d'abord un enjeu dramatique : Lily quitte David pour retrouver sa « plus belle histoire d'amour », c'est-à-dire son public qu'elle a avait abandonné au début du spectacle. La passion scénique avait été remplacée par l'aventure amoureuse, mais Lily retrouve ses amours premières.
- Il y a par conséquent un enjeu dramaturgique : quand Lily retrouve son public, la voix retrouve évidemment le corps et la posture de la chanteuse. N'oublions pas que le fragment intervient après que la clameur « Lily Passion ! » a réinvesti la chanteuse dans une posture scénique. Ainsi, peut-être que l'idylle passionnelle avec David n'a été qu'une parenthèse imaginaire, fantasmatique dans le spectacle...
- Il y a évidemment un enjeu esthétique : c'est le titre célèbre de Barbara qui se chante. A la suite de tous les indices d'une mythographie personnelle dont nous avons fait état, c'est donc ici le point d'acmé d'une force barbaresque qui refait surface.
- Enfin, il y a un enjeu biographique et artistique : au-delà du passage de la chanteuse à la chanteuse, cet *Ethos* vocal qui s'incarne concerne évidemment l'avènement de l'interprète Barbara, qui chante un de ses titres phares, reconnu par le public de 1986. Les adresses à ce public sont dès lors des adresses phatiques *hic et nunc* :

« *Qu'importe ce qu'on peut en dire,  
Je tenais à vous le dire  
Ce soir je vous remercie de vous.<sup>xxi</sup> »*

Comme par une formule d'hommage, qui est aussi une formule finale, Barbara tire sa révérence et réussit peut-être à s'imposer comme une interprète retrouvée.

L'on comprend mieux dès lors pourquoi autant de ratés, de reprises et d'épanorthoses dans ce spectacle bigarré : Lily construit puis détruit, reconstruit et corrige son texte, l'arrête et le

reprend comme pour travailler une matière sonore en vue d'une nouvelle chanson. Toute la clef de lecture se situait déjà dans l'introduction du spectacle, où les échos d'une voix ressemblant étrangement à celle de l'artiste mettait en garde :

*« Nous ne nous appartenons pas.  
Nous ne décidons rien de notre vie.  
Nous sommes tous les otages de forces qui nous animent, qui nous dirigent, qui nous ordonnent.  
Nous devons obéir.  
Les forces sont là, là, là, partout.  
Elles nous guettent, elles nous suivent.  
Les forces nous aiment, elles nous protègent, elles nous subliment.  
Mais attention, : plus rien, silence<sup>xxxii</sup>! »*

Si l'on pouvait croire que ces forces obscures dont il fallait se méfier renvoyaient au meurtrier David, il s'agissait-là déjà d'une fausse piste figurative et chimérique. Nous préférons proposer la lecture suivante : ces forces, c'est un *Ethos* vocal qui se cherche un corps, d'où sa fragilité tout au long du spectacle ; mais c'est également un *Ethos* qui peut user des corps. D'ailleurs, après avoir tué la chanteuse Lily, l'*Ethos* vocal consume David comme une mante religieuse : il est tout à fait intéressant de signaler que le meurtrier, au contact de la « voix théâtrale », s'adoucit progressivement. David se sensibilise et devient lyrique : « *tu m'as rendu fragile, faudra pas me laisser<sup>xxxiii</sup>* », s'émeut-il face à cette voix qui semble l'avoir rendu exsangue, et qui disparaîtra à partir ce moment-là.

*Lily Passion* est un spectacle qui témoigne d'une préoccupation majeure que Barbara avait évoquée, et qui la hantait : « Tous les jours il faut refaire une âme<sup>xxxiv</sup> ». Lily, c'est cet *Ethos* vocal qui semble habiter Barbara au final d'un spectacle expérimental ; c'est un *Moi* de chanteuse qui a œuvré à l'épiphanie d'un corps scénique, et par conséquent, l'on peut dire que Barbara devient l'Interprète de *Lily Passion* et de *Lily Passion*. Ce devenir se fait au prix d'une expérience de vie « pour que j'écrive il faut que je vive » disait Barbara, et sans conteste, l'expérience pathétique que vit Lily sera une manière d'aller à la recherche des propres mots de Barbara. Une Barbara qui s'expérimente dans ce genre nouveau, qui se dénie même en se comparant à une prostituée ; une artiste qui se pervertit en se laissant envahir par cette chanteuse qui est à la fois elle et pas elle, par cette *Ethos* vocal fantomatique qui va presque violer son corps. *Lily Passion* relève donc d'un véritable acte taumachique dans laquelle les démons de l'analogie guettent la principale intéressée, à la « Recherche d'une plénitude vitale<sup>xxxv</sup> ».

On a souvent voulu lire dans *Lily Passion* des clefs d'interprétation autobiographiques. En vérité, c'est peut-être tout l'inverse d'un travail autobiographique qui se fait au sens strict puisque c'est à l'avènement d'une interprète, et non d'une personne, que l'on assiste. En lieu et place de chercher à savoir comment Barbara se retrouve derrière la chanteuse Lily, il conviendrait plutôt de chercher comment Lily est une entité vocale, éthique et métaphorique qui construit le corps et l'espace de Barbara<sup>xxxvi</sup>. La discographie de Barbara est d'ailleurs marquée par cette recherche : quand l'artiste sort l'album « Barbara chante Barbara », en 1964, il s'agit d'y voir une capacité à assumer sa propre posture de chanteuse après une série d'albums comme « Barbara chante Brel » en 1960, ou « Barbara chante Brassens » en 1961, qui ont été en quelque sorte des expérimentations artistiques se jouant sur l'espace textuel et musical d'autres chanteurs/chanteuses.

C'est donc à cet égard que *Lily Passion* est une dramaturgie de la folie. Barbara s'assigne ici avec violence et peut-être déraison, à rechercher sa voix et sa voie. Cette dramaturgie de la folie se joue sur le mode du *délire*, non seulement de l'imagination, mais de surcroît sur le mode du *De Lira Ire*, c'est-à-dire du décalage de la lyre pour aller vers l'épiphanie d'une nouvelle voix. *Lily Passion*, c'est autrement encore une œuvre du délire, puisque ce qu'il y aurait de plus déraisonnable pour un artiste, c'est peut-être de vouloir au sein même de son propre spectacle musical se distinguer de son masque scénique pour retrouver la part organique, pathologique et humaine de sa propre voix.

## BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAPHIE INDICATIVES

Rick Altmann, *La Comédie musicale hollywoodienne, les problèmes de genre au cinéma*, Armand Colin, Paris, 1992

Barbara, *Il Etait un piano noir, Mémoires interrompus*, Le livre de poche, Paris, 1999

Stéphane Hirschi, *Chanson, L'Art de fixer l'air du temps*, Les Belles Lettres, Presses Universitaires de Valenciennes, coll. Cantologie / 6, Paris, 2008

Joël July (dir.) (préf. Jacques Attali, Version revue et augmentée de : *Ma plus belle histoire d'amour, l'oeuvre intégrale*, L'Archipel, 2000), *Barbara l'intégrale*, Paris, L'Archipel, 2012

Michel Leiris, « De La Littérature considérée comme de la Tauromachie », in *L'Âge d'Homme*, Collection Folio (n° 435), Gallimard, Paris, 1973

« Lily Passion, L'Album qui revient de loin », podcast France Inter, 5 octobre 2017

<https://www.franceinter.fr/emissions/dans-la-playlist-de-france-inter/dans-la-playlist-de-france-inter-05-octobre-2017>

Valérie Lehoux, « En exclusivité : un inédit de Barbara, tiré de son album perdu “Lily Passion” ! », *Télérama*, publié le 31 août 2017

<http://www.telerama.fr/musique/en-exclusivite-un-inedit-de-barbara,-tire-de-son-album-perdu-lily-passion,n5177972.php>

---

<sup>i</sup> Deux enregistrements ont été étudiés. Le premier est l'enregistrement public au Zénith de Paris, en janvier 1986; le second est l'album posthume enregistré en studio *Lily passion*, 1986, édité en 2017 par Mercury-Universal

<sup>ii</sup> *Barbara*, de Mathieu Amalric, avec Jeanne Balibard dans le rôle titre, 2017.

<sup>iii</sup> Depardieu chante Barbara, album sorti le 10 février 2017, Because Music.

<sup>iv</sup> Article du Monde.fr, Valérie Lehoux, <http://www.telerama.fr/musique/depardieu,-toujours-plus-impressionnant-dans-son-hommage-a-barbara,n5351270.php>

<sup>v</sup> Selon la terminologie de Stéphane Hirschi, la chanteuse serait l'équivalent du narrateur personnage dans un récit, in *Chanson, L'Art de fixer l'air du temps*, Les Belles Lettres, Presses Universitaires de Valenciennes, coll. Cantologie / 6, Paris, 2008

<sup>vi</sup> « Il tue », in *Lily Passion*, 1986

<sup>vii</sup> « Ouverture / Berlin » op.cit

<sup>viii</sup> « Bizarre », op. cit

<sup>ix</sup> « Ô mes Théâtres ». Cette interrogation habite l'artiste. Dans un entretien donné à Jacques Chancel en 1987, Barbara se confie : « Vous chantez, c'est vous et c'est pas vous », in *Barbara L'Intégrale*, « Textes divers », ss la

---

direction de Joël July, ed. L'archipel, 2012

<sup>x</sup> *Ibid*

<sup>xi</sup> *Ibid*

<sup>xii</sup> « Lily Passion », op.cit

<sup>xiii</sup> *Ibid*

<sup>xiv</sup> *Ibid*

<sup>xv</sup> Les pronoms personnels déictiques font ici référence au public.

<sup>xvi</sup> In Récitatif de « Ô mes Théâtres »

<sup>xvii</sup> *Ibid*

<sup>xviii</sup> On assiste au passage d'un piano aux synthétiseurs

<sup>xix</sup> Stéphane Hirschi, op.cit

<sup>xx</sup> In « Ô mes Théâtre ». Il est intéressant de noter que cette question hante la chanteuse, et peut-être même l'artiste. L'ouvrage *Barbara L'Intégrale* consacre quelques pages finales à la présentation des ébauches de textes qui ont donné naissance au spectacle. Cette interrogation s'y décline dans les titres « Lily » et « J'apprendrai ».

<sup>xxi</sup> Et non plus « les autres » dont elle parlait. Cependant, il est notoire que Cet abandon de la scène, c'est encore une gageure pour elle, car à l'instar de ce rôle qui la hante, tout lui devient chimérique. Le « silence des théâtres » se remplit de ses paroles et elle va suggérer la présence d'entités qui lui semblent étrangères : Le spectateur, au fil des titres, assiste aux délires de l'imagination de Lily.

<sup>xxii</sup> « Des ombres lézards / Se faufilent / Et se glissent, agiles / Dans le brouillard / Indélébile », in *Bizarre*

<sup>xxiii</sup> In « Cet Assassin m'obsède »

<sup>xxiv</sup> Un certain nombre de références en témoigne: «Il roule un chemin parallèle sur le boulevard de minuit » (in « Cet Assassin m'obsède ») ; « Il tue quand elle chante / Il me suit partout » (*Ibid*) « Il tue je chante, je chante il tue » (in « Il Tue »)

<sup>xxv</sup> « Cet Assassin m'obsède »

<sup>xxvi</sup> Michel Leiris, « De La Littérature considérée comme de la Tauromachie », in *L'Âge d'Homme*, Collection Folio (n° 435), Gallimard, Paris, 1973

<sup>xxvii</sup> Rick Altmann, *La Comédie musicale hollywoodienne, les problèmes de genre au cinéma*, Armand Colin, Paris, 1992

<sup>xxviii</sup> In « Mémoire »

<sup>xxix</sup> In « Qui est qui ? »

<sup>xxx</sup> In « Mémoire »

<sup>xxxi</sup> In « Ma Plus belle histoire d'amour »

<sup>xxxii</sup> In « Ouverture »

<sup>xxxiii</sup> « David's Song », seule chanson interprétée par Depardieu, en est la preuve.

Barbara, entretien avec Catherine Charbon, novembre 1966

<sup>xxxv</sup> Michel Leiris, op.cit

<sup>xxxvi</sup> On sait d'ailleurs que *Lily Passion* a été écrit précisément parce que l'artiste voulait revivifier son travail artistique.