



HAL
open science

“ Etre viril dans la chanson française contemporaine ”

Stéphane Chaudier

► To cite this version:

Stéphane Chaudier. “ Etre viril dans la chanson française contemporaine ”. Stéphane Chaudier (dir.). Chabadabada : des hommes et des femmes dans la chanson française. Représentations et enjeux, N° 3, PUP, p. 291-308, 2018, Coll. ”Chants Sons”. hal-01974937

HAL Id: hal-01974937

<https://hal.science/hal-01974937>

Submitted on 9 Jan 2019

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.

Stéphane Chaudier

Publication : « Être viril dans la chanson française contemporaine », *Chabadabada : des hommes et des femmes dans la chanson française. Représentations et enjeux*, Aix-Marseille, Presses de Provence, collection « Chants Sons », 2018, p. 291-308.

Auteur : Stéphane Chaudier, professeur, université de Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : chanson française, virilité, genre, hétéronormativité, homosexualité

Résumé :

Faut-il sauver le petit soldat virilité ? Conçu comme le tressage inextricable de la force physique, du courage moral, de l'aptitude à raisonner donc à commander et de la puissance d'engendrer, ce « concept » préthéorique n'a pas bonne presse dans le monde intellectuel, tant il est suspecté, et à raison, d'être la pierre angulaire qui légitime la domination masculine. Se mettant à l'école de la chanson « intelligente », cette étude se propose de distinguer le virilisme, idéologie néfaste, et la virilité, comme rapport facultatif à soi et à son agir. La chanson contemporaine critique les impostures du virilisme et souligne l'inconfort qu'il suscite y compris chez les hommes ; loin d'être l'apanage du *vir*, la virilité pourrait définir les contours d'une éthique raisonnablement héroïque, dont l'allant serait propre à séduire les femmes qui, comme chacun sait, sont des hommes comme les autres.

Être viril dans la chanson française contemporaine

Faut-il sauver le soldat virilité ? Faut-il restaurer ce « concept » qui n'a pas bonne presse dans le monde intellectuel, tant il est suspecté, et à raison, d'être la pierre angulaire qui légitime la domination masculine ? C'est en effet au nom d'une virilité conçue comme le tressage inextricable de la force physique, du courage moral, de l'aptitude à raisonner donc à commander et de la puissance d'engendrer, c'est au nom de ce mythe que les femmes et les individus non virils (les enfants et les hommes réputés efféminés) ont été catégorisés comme des sujets inférieurs, devant obéir au mâle dominant ou se conformer à ce modèle souvent écrasant. Il faut être clair : le syntagme *être viril* qui ouvre notre titre ne doit pas s'entendre comme un prédicat naïvement axiologique (*il faut, il vaut mieux, il est bien d'être viril*) qui s'autoriserait, pour se légitimer, de la chanson... Ce genre populaire, c'est-à-dire qui cherche et parvient à plaire au plus grand nombre par une poétique parfois complexe de l'intelligibilité immédiate, se refusant au surplomb intellectualiste ou esthétique, n'est-il pas suspect de reconduire massivement les stéréotypes virilistes ? On pourrait le croire. Nous verrons que ce n'est pas le cas. Disons-le nettement : dans notre étude, la question du genre (du *gender*) et celle des genres (poétiques) se croisent et se recoupent ; il faut donc démêler l'écheveau.

Deux enjeux majeurs structurent notre petit essai sur les représentations de la virilité dans la chanson française contemporaine. Le premier est d'ordre notionnel et idéologique : nous plaçons pour la nécessité de distinguer, par honnêteté intellectuelle, le virilisme, qui est une éthique prescriptive, coercitive, de la domination, et la virilité. La chanson, pensons-nous, pousse à argumenter en faveur d'une telle distinction, même s'il est vrai qu'elle reste problématique. Dans cette optique, posons à titre d'hypothèse que la virilité décrit un rapport facultatif à soi et à son agir. Les représentations qu'offre la chanson prouvent que dans des sociétés démocratiques, soucieuses d'égalité, la virilité, aujourd'hui, ne s'impose plus aux sujets masculins comme la modalité exclusive de leur identité masculine, si tant qu'une telle

chose existe ; elle n'est qu'une option possible parmi d'autres tout aussi légitimes ; on peut donc défendre l'intérêt et la valeur de la virilité sans estimer qu'elle doit primer sur tous les autres choix éthiques possibles, quand bien même l'idéal viril resterait majoritairement attractif, ce qui reste à prouver. D'autre part, la virilité peut être conçue comme un concept trans-genre, comme une éthique que les femmes, aussi bien que les hommes, peuvent s'approprier, quand elles ou ils estiment que les circonstances s'y prêtent, et que leur intérêt les y poussent. Quant au virilisme, cette notion est à notre sens, profondément nocive : nous verrons, exemples à l'appui, que la chanson populittéraire peut contribuer et contribue parfois efficacement à la déconstruire ; ce faisant, la chanson promeut à sa manière l'égalité entre les sexes et, de manière moins nette, le refus de l'homophobie ; car il faut bien reconnaître que dans un genre aussi populaire que la chanson, les sexualités masculines décrites et reçues comme minoritaires, donc socialement risquées, ne sont pas particulièrement mises en valeur.

Le second enjeu de ce travail est d'ordre méthodologique. La chanson, genre relevant en grande partie de l'industrie du divertissement, prétend aussi penser en termes simples, accessibles à tous, notre contemporanéité. *Penser*, en l'occurrence, signifie trois choses : d'une part, la chanson décrit ou prétend décrire ce qui se passe en adoptant le point de vue ou les préoccupations de l'individu ordinaire, homme ou femme ; cette prétention descriptive rend compte de la forme des textes et explique en partie leur succès ; mais cette description rencontre celles des sciences sociales. Le conflit épistémologique entre la saisie intuitive de la chanson et la démarche rationnelle de l'historien, du sociologue ou de tout autre recherche portant sur le genre, est à la fois inévitable et fécond. Nous verrons que le meilleur moyen d'évaluer la chanson et sa pertinence descriptive est de l'appréhender comme un mixte, forcément impur, entre stéréotypes plus ou moins mis à distance, et une phénoménologie intuitive, désireuse de faire entendre ce qui se vit, au ras du quotidien, et qui est tout sauf simple. D'autre part, dans le régime de la chanson, *penser* signifie aussi proposer à l'auditoire des modèles de comportements, et donc des valeurs ; de ce point de vue, la chanson relève de plein droit des arts de l'argumentation, à laquelle elle emprunte ses procédés et aux limites desquels elle participe. Enfin, la chanson est aussi et peut-être surtout un art critique, qui montre les impasses ou les difficultés inhérentes à telle ou telle option éthique concernant le genre. La chanson populittéraire est capable et désireuse de problématiser les thèmes dont elle traite, et cette problématisation passe par le style adopté par des chanteurs et chanteuses qui se nomment eux-mêmes des artistes.

Il convient d'apporter deux ultimes précisions. La première porte sur le corpus choisi. Une enquête sociologique sur la représentation du genre en chanson impliquerait un très vaste corpus ; statistiques à l'appui, elle permettrait peut-être de répondre à cette intrigante question : la chanson populaire reste-t-elle inféodée à une vision du genre qui discrédite l'idéal égalitaire entre les sexes et refuse d'envisager les alternatives à une hétérosexualité viriliste ? Mettons les choses au pire : la chanson populaire serait réactionnaire et idiote. Dans ce cas-là, elle ne présenterait aucun intérêt pour tous les chercheurs qui s'intéressent non à l'idéologie mais au style, c'est-à-dire à la capacité des signes de promouvoir, par l'agencement novateur de formes sensibles, une pensée critique, souhaitant interroger les évidences sociales au nom de ce que des sujets vivent, sentent, désirent. Notre corpus limité fait la part belle à cette belle part de la chanson, celle qui, parfois, se risque à penser-crée en dehors des chemins battus. Nous verrons émerger dans nos chansons des configurations éthiques, des figures sensibles montrant l'intérêt et la difficulté qu'il y a à se présenter comme viril ou comme non viril dans des situations quotidiennes agencées par les chansons comme autant de cas destinés à illustrer les défis de la virilité contemporaine.

La seconde précision porte sur les dominantes idéologiques qui se dégagent de notre corpus. Les chansons que nous avons retenues (en nous fiant à notre goût) témoignent qu'elles accompagnent la modernité politique ; elles acceptent de jouer sans angélisme le jeu

démocratique de l'égalité entre les sexes. Cet idéal est présenté de manière assez réaliste comme exigeant, nécessaire, mais souvent décourageant, tant il est difficile de l'incarner au quotidien. Deux autres traits idéologiques sont saillants. D'une part, nos chansons mettent en scène des sujets qui, le plus souvent, tiennent à la différenciation des sexes, non seulement parce qu'ils y seraient contraints par un dressage social efficace, mais aussi et surtout parce qu'ils trouvent des bénéfices aussi bien éthiques, psychologiques qu'érotiques. Le fait que cette différenciation doive et puisse être rendue compatible avec l'idéal de l'égalité est perçu comme une source d'inquiétudes et de perplexités sans nombre. Enfin, la chanson montre que beaucoup de sujets masculins ne sont pas obsédés par les contraintes de la virilité, mais ne sont pas prêts non plus à renoncer à se définir et à se présenter comme virils, même si cette posture n'est viable qu'à la condition d'être souple, intermittente, circonstancielle, apte à cohabiter avec d'autres comportements qui soit la contestent soit l'enrichissent.

De ces premières observations découle le plan choisi. Nous montrerons d'abord que la chanson et les études de genre gagnent à se rencontrer, pour peu que ces dernières consentent à la distinction entre virilité et virilisme. Dans un second temps, notre corpus sera étudié pour lui-même, car il valide la fin de la bonne conscience virile ; puis nous ferons chatoyer le nuancier des virilités inquiètes : dans la chanson, il apparaît que ce sont pour l'essentiel l'émotion amoureuse, le sentiment et sa problématisation par le discours psychologique, qui mettent en crise et permettent de redéfinir (ou d'abandonner) l'idéal viril.

La chanson à l'épreuve des études de genre

Que reste-t-il de la virilité quand on s'essaie à la penser indépendamment de la domination masculine ? Peut-être rien, ou presque rien : quelques poses plus ou moins avantageuses, plus ou moins sujettes à la mauvaise foi, relevant d'un art plus ou moins ironique de se mettre en scène... Redéployons quelques-uns des acquis les plus solides des études de genre. Puisqu'il existe des individus qui aspirent et réussissent, grâce à la technoscience médicale, à changer de sexe, et des individus qui, sans changer de sexe, désirent s'appropriier les codes et les emblèmes socialement réservés à l'un ou l'autre sexe, il est légitime, par empirisme, de distinguer le sexe comme donnée biologique et le genre comme construction sociale. La virilité illustre le bien-fondé d'un tel découplage des identités : aujourd'hui, au prix de quelques risques, tous les hommes ne sont pas tenus d'être virils ou toujours virils ; et certaines femmes peuvent choisir d'être viriles. Les études de genre nous ont convaincu que la virilité, comme construction sociale, est une norme que des institutions légitiment, produisent, inculquent ; qu'elle est une position dans les relations de genre, et qu'à cette position s'attachent certains privilèges que la raison et l'équité obligent à considérer comme totalement infondés. Nous savons que la virilité peut-être déstabilisée – mise à l'épreuve – par certaines expériences qui font saillir les contradictions internes à cette construction sociale. Nous pressentons aussi que le mot *virilité* ne suffit pas, et de loin, à rendre compte de la palette des éthiques masculines. Enfin, il est patent que la virilité définie comme combat contre les femmes ou bien comme peur de ressembler à l'image dégradante que les hommes ont pu se faire des femmes, est évidemment une tare psychologique et sociale : la virilité se laisse alors interpréter sans peine comme un désir puéril de toute-puissance, comme un refus de la finitude physique et morale, comme un fantasme d'auto-suffisance que périmé le caractère éminemment relationnel et complexe des sociétés et des interactions contemporaines.

Tout cela semble et devrait être tellement évident... qu'il ne vaut sans doute pas la peine de demander à la chanson de confirmer ces analyses. Il est intéressant toutefois de montrer qu'il y a des convergences entre les critiques contemporaines du genre et la chanson,

qui prétend rendre compte du sens commun et de l'expérience partagée. Ainsi, dans *La Peau dure*, de Daho¹, le clip montre sans ambiguïté que le chanteur, homme mûr, s'adresse à un jeune homme anonyme, pour témoigner de la brutalité de l'éducation à la virilité :

Bien sûr,
Je connais tes plaies, tes blessures
Au cyanure
Tes souvenirs ont la peau dure
Fêlure
A chacun son chemin, chacun ses déchirures
Mais je les ressens comme toi

Fracture
Poussé seul sur un tas d'ordures
Torture
Redouter d'être une imposture
Froidure
Qui nous gerce le cœur
Et rouille les jointures
Oui je les ressens

Quand les larmes de l'enfance
Toute la vie sont murmures
Où sont l'épaule et les mots qui te rassurent
Oui les armes de l'enfance
Te font le cuir et l'armure [...]

Le syntagme *la peau dure* s'interprète à la fois comme une synecdoque où une partie du corps vaut pour toute la personne, et comme une métaphore fondée sur la polysémie de l'adjectif *dur* : la dureté physique est l'emblème analogique (et peut-être la cause et la condition) de l'endurance morale. Attribut de la virilité, *la peau dure* est donc à la fois ce qui fait souffrir, car elle peut paralyser l'expression naturelle de l'émotion, et ce qu'il faut acquérir, y compris quand on est un jeune homme différent, sensible ou gay, et que l'on veut s'endurcir et résister aux moqueries, aux quolibets venus de l'autre rive de la masculinité, celle de l'hétéronormativité, de la misogynie ou de l'homophobie. Cette ambivalence de la *peau dure* explique pourquoi le chanteur veut rassurer son destinataire, sans doute un jeune homme qui doute de sa virilité, qui redoute « d'être une imposture ». C'est pourquoi le connecteur *bien sûr* qui ouvre la chanson feint de donner un caractère d'évidence et de normalité à la posture compréhensive, bienveillante, qu'adopte le chanteur : *bien sûr*, dit-il en substance, c'est mon rôle d'aîné de créer en toi un peu d'*assurance*, de sécurité et certitude, par mes conseils. Or si chaque expérience de l'apprentissage à la virilité est unique, il n'en reste pas moins que l'équation entre les deux clichés métaphoriques du *chemin* et des *déchirures* a une portée universelle : « À chacun son chemin, chacun ses déchirures » ; d'où le *mais*, opérateur d'une confiance fondée sur la sympathie : « Mais je les ressens comme toi ». La chanson n'évite pas, on l'a dit, le lieu commun : ainsi la paronomase archi-traditionnelle autorise-t-elle à dire (et à croire) que les *larmes de l'enfance* sont aussi les *armes de l'enfance*. Tout un programme ! La chanson réconcilie ainsi deux postures antagonistes : la virilité de l'homme qui se fait *la peau dure* pour jouer son rôle d'homme s'accompagne d'un indispensable complément émotionnel et affectif à portée éducative : « Oui je les ressens », « je les ressens comme toi », ces blessures que l'idéal viril a tracées dans la chair du jeune homme. On comprend tout l'intérêt de la *phénoménologie* chansonnière : elle met des mots sur la

¹ Etienne Daho, *La Peau dure*, album *Les Chansons de l'innocence retrouvée*, 2013, Universal Music, Polydor.

confusion du vécu, cet état affectif ambigu où la virilité est à la fois un idéal et une souffrance, une aventure et une aliénation.

Deuil de la virilité ? La chanson rappelle, de façon sans doute salubre et dégrisante, que grandir et mûrir, c'est consentir à la souffrance ; certes les adultes peuvent rendre ces blessures tolérables et bénéfiques ; mais peuvent-ils les éradiquer ? Et le faut-il ? Que ces grandes et insolubles questions existentielles soient impliquées par une simple chanson dit exactement comment procède un art populittéraire : il pose un problème sans l'imposer ; il le propose par le biais d'un compromis entre figures novatrices et clichés rassurants. Changeons de cap. Cette question de l'apprentissage de la virilité est envisagée de manière joyeuse et ludiquement érotisée par Clarika, dans *Les Garçons dans les vestiaires*². Les vestiaires, on le sait, sont des lieux privilégiés où les mâles, petits ou grands, apprennent les stéréotypes de la masculinité : à un corps sportif, le garçon ou l'homme viril doit ajouter, parce que « c'est là *le genre* », comme dirait Flaubert, un discours arrogant et méprisant à l'égard des « meufs » et des « tapettes ». Mais une femme investit ce territoire : cette chanson sans prétention montre ainsi comment ce genre populaire et poétique à la fois accompagne l'immense travail social d'émancipation des mœurs et témoigne, par sa créativité même, de la créativité sociale des acteurs sociaux aux prises avec les contraintes du genre. Donnons un dernier exemple, emprunté à un tout autre registre. Dans *Ma jolie* d'Abd al Malik³, la représentation de la virilité témoigne de la prise de conscience, par les sujets masculins eux-mêmes, des impostures du virilisme :

Il a plu des lames de rasoirs sur mon cœur quand tu es partie
L'espoir chevillé à mon âme je refuse de lâcher prise
Oh Regarde moi ma jolie Oh viens dans mes bras ma jolie
Oh Regarde moi ma jolie Oh ne me fais pas ça ma jolie [...]

On se parlera des heures quitte à en oublier mes potes
Qui diront d'un air moqueur : Cette fille-là t'a mis les menottes
Oh Regarde moi ma jolie Oh je n'ai que toi ma jolie
Oh Regarde moi ma jolie Oh ne me fais pas ça ma jolie [...]

Sa jolie est assise chez sa sœur
Ses valises à l'entrée du salon et elle pleure
De grosses lunettes noires lui cachent les yeux
Elle porte un T-Shirt blanc et ses bras comme le ciel sont parsemés de bleu
Sa sœur lui dit que si elle ne le fait pas
C'est elle qui le fera porter plainte contre lui cette fois
L'une enrage et l'autre a peur

La violence masculine, on le sait, est encore un tabou. 10 % environ des femmes connaissent le sort d'être battues ou maltraitées par leur compagnon, quel que soit son statut. Dans une société patriarcale, dont personne ou presque ne veut plus le retour, la violence de l'homme envers la femme est généralement considérée comme légitime ; les coups sont interprétés comme la manifestation d'une autorité virile qui doit faire respecter un ordre, une hiérarchie, jugés préférables à tous les ferments d'anarchie que l'égalité des sexes est supposée engendrer. Ce type de comportement est unanimement réprouvé mais cela ne signifie nullement qu'il ait disparu. Très habilement, le chanteur fait entendre la voix virilement lyrique d'un sujet réduit par les circonstances à supplier sa compagne : la paronomase *lames / larmes*, dans « il a plu des lames de rasoirs » renouvelle le cliché de *la pluie de larmes* (« Il pleure en

2 Clarika, *Les Garçons dans les vestiaires*, album *La Fille, tu sais*, 2001, Emma productions (Clarika / Jean-Jacques Nyssen).

3 Abd al Malik, *Ma jolie*, album *Château rouge*, 2010, Barclay.

mon cœur / Comme il pleut sur la ville ») en faisant référence, par le mot *rasoir*, au sexe de l'énonciateur. Ce dernier réactive, pour le détourner, le stéréotype viril des « potes » (la solidarité amicale) et des « menottes » (pour désigner le joug féminin censé peser dans l'amour). L'homme qui bat sa compagne n'est donc pas un monstre : il est parfois intelligent et sensible ou, du moins, il peut jouer sur ce registre-là. La chanson ne laisse pas entendre qu'il manipule cyniquement sa compagne quand il dit cette phrase rétrospectivement monstrueuse : *Ne me fais pas ça ma jolie*. Nous avons choisi de croire à la sincérité de cet homme et à son chagrin, car la chanson n'en est que plus forte : car un « mec » peut avoir des émotions tout en étant inexcusablement violent ; il peut à la fois tenter de se racheter tout en omettant l'essentiel ; il dissimule justement ce que la chanson, à la fin, révèle, par le retournement brutal du stéréotype sentimental : *ma jolie* devient *sa jolie*, et le chanteur divorce d'avec la voix qu'il faisait entendre jusque-là avec conviction. Comment mieux dire la complexité de la situation ? La proximité troublante du sentimentalisme et de la violence ? La conjonction de la puissance à persuader une femme déboussolée, qui persiste à aimer son bourreau, et de l'impuissance à se maîtriser, à la respecter, au bénéfice d'une image de soi d'un virilisme abominable, qu'il veut pourtant préserver à tout prix ? Objectivement militante, l'instance qui rapporte les propos de l'homme violent dénonce sobrement l'imposture du discours victimaire du « cogneur » ; mais il montre aussi que tout homme n'est pas destiné, par la biologie ou l'hétérosexisme, à être violent. Le coup symbolique que la chanson assène à l'auditoire, par la construction discursive qui narrativise son propos, est l'équivalent sublimé des coups que la femme a reçus : nous prenons la situation « en pleine gueule », mais avec une économie de moyens remarquable, un refus de l'épithète pathétique et du jugement moralisateur et indigné, celui qu'adopte, par exemple, Yves Jamait dans *Je passais par hasard*⁴.

Concluons ce premier temps en essayant de dégager l'acquis. À l'évidence, nous faisons à la chanson un crédit que toutes les chansons, bien sûr, ne peuvent pas honorer. Nous la décrivons comme une école de complexité quand elle se montre capable de dénoncer le virilisme sans en faire porter la responsabilité sur une virilité dont certaines théories voudraient faire honte aux hommes et qu'il faudrait effacer de leur mémoire, en lui substituant le mot plus politiquement correct de *masculinité*. Ces questions de sémantique ne changent rien, à notre avis du moins. L'essentiel reste, chaque fois que c'est possible, de départager les bons et les mauvais usages de la virilité, d'exercer son jugement critique sans prétendre trancher une fois pour toutes ces questions délicates. À cette approche pragmatique qu'on pourra juger ou trop modeste ou très ambitieuse, la chanson comme genre offre un réservoir presque inépuisable de cas, plus ou moins exemplaires, mais dont l'exemplarité se discute.

La fin de la bonne conscience virile

Sait-on au moins de quoi on parle quand on emploie les mots de *virilité* ou de *viril* ? Dès qu'on lit les textes théoriques, et c'est là leur indéniable avantage autant que leur limite, on croit comprendre la notion. Dès qu'on examine un corpus, les frontières entre le viril et le non viril sont beaucoup plus perméables. Prenons le cas de cet art poétique en chanson qu'est

4 Yves Jamait, *Je passais par hasard*, album *Je passais par hasard*, 2008, Faisage Music. Sur le même thème, voir la très belle et trop peu connue chanson *Monsieur le juge* de l'ACI Le Larron (album *Amateur*, Milk Music, 2014) : comme Abd el Malik, Le Larron donne la parole au conjoint violent ; la chanson fait entendre sa rhétorique pitoyable, sa tentative d'autojustification qui mélange culpabilité, détresse, inconscience et cynisme. *Chien mouillé* de Renan Luce (album *Repenti*, Barclay, 2006) commence par le portrait d'une femme masculine, qui singe les comportements machistes et fait progressivement découvrir une réalité douloureuse : un homme battu, qui n'est pas le pleutre caricatural de la satire traditionnelle (le mari dominé par une femme qui porte la culotte) mais un homme qui subit une relation d'emprise.

J'écris faux, je chante de la main gauche, de Dorémus⁵. Les compléments du verbe, par leur sémantisme propre autant que par leur distribution, instituent une poétique de la maladresse qu'on imagine peu compatible avec la revendication virile. « Saloper » le travail, ce n'est assurément pas le fait d'un homme digne de ce nom. Et pourtant le chanteur recourt à une image très virile pour signifier son intention de protéger sa création de l'intrusion critique :

Ceux qui veulent se pencher par-dessus mon épaule
Vont se ramasser un coup de batte de base-ball

Où passe la virilité ? Ici absente, là revenante. Suffit-il d'une voix et d'un corps masculin pour que la chanson soit tout entière à verser du côté de la manifestation d'une virilité consciente d'elle-même et soucieuse de ses prérogatives ? Dira-t-on, par exemple, que la pudique déclaration d'amour qui se fait entendre dans *Mistral gagnant* de Renaud est une expression de la virilité⁶ ? Fait-il preuve de virilisme en suggérant que « sauter dans les flaques » avec sa fille sera un bon moyen de faire enrager son épouse ? Ou bien l'universalité des thèmes – la fuite du temps, la douceur nostalgique du souvenir, la simplicité bouleversante de la présence de l'enfant – ne fait-elle pas oublier les questions de genre, qu'elle relègue à l'arrière plan du contexte ? Quand Marc Lavoine reprend une chanson de Véronique Sanson, *Une nuit sur mon épaule*, il suffit d'un très léger toilettage grammatical pour adapter le texte au sexe du chanteur. Le même Marc Lavoine et Patricia Kaas ont tous les deux chanté le refrain ci-dessous⁷ sans qu'on puisse voir en ces paroles troublantes rien qui ne soit typiquement ni masculin ni féminin :

Reste sur moi
Que je respire avec toi
Reste sur moi
Que je respire avec joie

La monstration du genre n'est donc pas inscrite partout, ni même dans toutes les configurations discursives, comme un gène linguistique disséminé tout au long des textes. À cet égard, on peut s'en tenir à une proposition raisonnable : pour pouvoir dire que la virilité se met discursivement en scène, il faut que le texte dépose une marque, un signal linguistique, d'ordre énonciatif, grammatical, lexical, qui atteste que le locuteur fait ainsi état d'une identité masculine, la sienne ou celle d'un autre, à promouvoir ou à dévaloriser.

En 1974, Richard Anthony chantait *Amoureux de ma femme*⁸ ; il définissait ainsi un modèle de virilité au grand cœur jugé à l'époque fort sympathique, mais devenu complètement obsolète. L'adultère masculin est légitimé par sa finalité morale : « j'avais besoin de vivre ma vie d'homme ». Ce type de justification est aujourd'hui inaudible, à moins d'être accompagné de sa contrepartie : « j'avais besoin de vivre ma vie de femme ». La situation, pour peu qu'on y réfléchisse, est à peu près la même que celle que présente Dominique A, dans *Pour la peau*⁹ :

Là, tu es dans un lit
Où ton sang t'a mené
Et la fille est jolie
Et après, vous parlez

5 Dorémus, *J'écris faux, je chante de la main gauche*, album *Pas en parler*, 2004 (disque auto-produit).

6 Renaud, *Mistral gagnant*, album *Mistral gagnant*, 1985, Virgin Records.

7 Marc Lavoine et Patricia Kaas, *Reste sur moi*, album de Patricia Kaas *Je te dis vous* 1993 et album de Marc Lavoine *Best of 85-95*, 1995.

8 Richard Anthony, *Amoureux de ma femme*, 1974.

9 Dominique A, *Pour la peau*, album *Auguri*, 2001.

Et tu dis «j'ai quelqu'un» ;
Tu dors sous d'autres draps
Depuis longtemps déjà,
C'est pourquoi tu es là
Avec ton sang qui dort
Sous tes mains, sous ta peau;
Ton sang paisible enfin
Paisible, lui au moins

Qu'est ce que tu ne ferais pas pour la peau ?

Apparemment, rien n'a changé : aujourd'hui comme hier, l'homme fait entendre son droit à mener plusieurs vies parallèles ; mais cette revendication ne se fait plus au nom du mariage ; et surtout elle ne spécifie plus le sujet masculin. C'est pourquoi si le sang du chanteur est « paisible », son esprit en revanche l'est moins : mauvaise conscience ? Insatisfaction ? Vivre avec l'une et coucher avec l'autre, en aimer deux, voilà qui ne va plus exactement de soi, *même pour un homme*, semble dire la chanson.

Autre exemple, symétrique : en 1981, Jean Schultheis pouvait chanter sur un rythme disco des propos manifestement outranciers¹⁰ :

Je me fous, fous de vous
Vous m'aimez, mais pas moi
Moi, je vous... voulais mais
Confidences pour confidences
C'est moi que j'aime à travers vous
Si vous voulez les caresses
Restez pas, pas chez moi
Moi j'aime sans sentiment
Confidences pour confidences,
C'est moi que j'aime à travers vous

Toujours prestigieuse, l'image de l'homme insensible, du séducteur misogyne, éclate dans la chanson sous la pression d'une rhétorique caricaturalement suprématiste : le virilisme décomplexé jette ses derniers feux dans une parodie enjouée. Dans la chanson *Saint-Valentin*, d'Orelsan, le thème est à peu près le même, mais l'auditoire n'a plus le cœur à en rire¹¹ :

J'aime pas trop les 14 février
Tout l'temps seul à force de m'faire griller
J'te tège la veille et j'te r'baise le lendemain
Suce ma bite pour la Saint-Valentin

J'aime les chattes de gouttière, et les aristochattes
Quand j'ai bu beaucoup d'bières, j'vais direct au contact
J'aime les chattes qui datent pas d'hier et celles qui ont pas le bac
Après rapport, tes lèvres seront nettement moins compactes
J'aime les peaux mates, car leur couleur fait ressortir le sperme
J'aime les moches parce que j'ai pas besoin de leur dire « je t'aime »
J'aime les blondes quand elles sont bâillonnées
J'conclus toujours une pénétration comme Rooney avec la balle au pied

La seule interprétation acceptable de ces paroles manifestement transgressives serait qu'elles émanent d'un garçon « Tout l'temps seul à force de s'faire griller » et dont le chanteur

¹⁰ Jean Schultheis, *Confidence pour confidence*, album *Confidence pour confidence*, 1981.

¹¹ Orelsan, *Saint-Valentin*, 2006. Ce single qui a fait l'objet d'un scandale et d'un procès ne fut pas édité en album.

donnerait, à l'insu du *je* mis en scène, les raisons pour lesquels il reste « seul » : car quelle femme peut bien vouloir d'un homme capable de tenir de tels propos ?

Il ne s'agit pas de nier les ressources poétiques qu'offre la haine ; on le sait, elle peut rendre très éloquent ; la rhétorique des passions enseigne que la colère la frustration ou la peur constituent d'excellents carburants pour la création artistique. Il n'en reste pas moins que la chanson qui prend le risque de tenir un discours aussi explicitement viriliste ne peut être reçue que comme l'expression d'une provocation qui situe le provocateur aux marges de la société : or cette position est difficilement tenable, sauf à avoir les ressources d'une star de la chanson... De cela, on peut inférer que la critique du virilisme est en passe de devenir une topique dont témoignent de nombreuses chansons. Du côté des femmes, on peut citer *Garçon* de Koxie¹² ou *Femme fossile* de Pauline Croze¹³. La première présente, sur le mode enjoué, une saynète mettant en jeu le machisme ordinaire : un homme identifié comme appartenant aux minorités visibles profère des insultes à caractère sexuel à la cantrice, qui se défend vertement. Elle le met au défi de baisser son caleçon :

Il renonce et me dit « ouais vas-y c'est bon
Lâche-moi, pardon »
J'lui dis « c'est bien là t'as l'air moins con
C'est pas normal d'avoir besoin de parler aux femmes de cette façon
Y'a un sérieux problème d'éducation
Pourtant, j'suis sûre que t'as un bon fond »
Il m'dit « t'as raison, j'me sens tout bidon
C'est mes potes qui me poussent j'ai la pression »
J'lui dis « c'est bon pleure pas il manquait plus que ça ! »

Le dénouement est ouvertement didactique, et avouons-le, pas très inventif. Le propos, c'est là son mérite, se garde de tout discours essentialiste ; le comportement viriliste y est expliqué et démonté par l'union dans le dialogue des deux voix jusque-là antagonistes. Chez Pauline Croze, le texte est nettement plus tendu :

Tu voudrais faire de moi une femme docile,
Désolée pour toi mais je n'ai pas le profil.

L'antiphrase ironique « désolée pour toi » n'est pas sans portée polémique : l'homme est renvoyé à ses fantasmes archaïques. Des métaphores recourent à la pratique du défigement pour fustiger le comportement des femmes soumises : elles sont comparées à « de vieux chiens, rongant leurs noces », ou à « une poupée » dont l'homme, *tu* dans la chanson, tire les ficelles, la poupée devenant un pantin. Adressée à l'homme dont elle se sépare, la chanson finit par en appeler à toutes les femmes :

Combattez l'iniquité, relevez la tête,
Au fond de moi envie d'harmonie parfaite.

Dans ces deux vers, le contraste est assez saisissant entre la posture militante et l'aspiration intérieure à la paix, à la douceur ; l'homme est implicitement invité à déposer sa panoplie viriliste pour entrer en accord avec ce fond intime d'une amante apparemment belliqueuse mais en réalité pacifique. Rien, toutefois, n'indique qu'il y soit disposé. Mais il arrive que les hommes eux-mêmes mettent en scène un discours féminin très critique à l'égard du virilisme. On a tous en tête le tube de Stromae, *Tous les mêmes*, mais la chanson de Bénabar, *Je suis de*

12 Koxie, *Garçon*, album *Koxie*, 2007.

13 Pauline Croze, *Femme fossile*, album *Pauline Croze*, 2005, Wagram.

*celles*¹⁴, quoique moins connue, est tout aussi subtile. Le chanteur ventriloque rapporte un dialogue où sa voix masculine s'efface pour donner toute sa place à la confession d'une certaine Nathalie, prénom qui emblématise son quasi anonymat. Elle se dépeint comme une « Marie couche-toi là » peu désirable, vite oubliée des garçons. La cruauté des rapports de force entre les sexes est bien décrite par une femme qui peut s'autoriser d'une certaine forme de réussite pour revisiter son passé et mettre en accusation ses amants : le couple et la famille qu'elle a créés permettent à l'héroïne de prendre une sorte revanche ; c'est pourtant une chanson d'homme qui fait entendre ce récit d'une femme qui n'a rien oublié des humiliations subies. Même un chanteur à succès comme Kendji Girac est obligé de faire amende honorable dans *Elle m'a aimé*¹⁵ ; il semble que la posture avantageuse du joli garçon séducteur que les femmes recherchent ne paraisse crédible que si un *mea culpa* initial rééquilibre un rapport de force qu'on pourrait, sans cela, juger trop inégal :

Je crois que j'étais bien trop lâche
Pour lui dire adieu les yeux dans les yeux
Parti sans même prendre un bagage
Pensant faire ce qui était mieux

Et dans le refrain :

Elle m'a donné tout ce qu'elle avait quand je n'étais rien
Qu'est ce que j'ai donné en retour ?
Je n'lui ai causé que du chagrin

L'homme d'aujourd'hui ne peut séduire sans avouer une part de fragilité ou de culpabilité, sans se montrer accessible au remords. Cette posture psychologique invite à poser le diagnostic suivant : dans la chanson populaire ou populittéraire, c'est essentiellement l'émotion amoureuse qui permet d'infléchir les représentations de la virilité dans le sens d'une plus grande humilité, donc d'une plus grande humanité. L'homme ne cesse pas nécessairement d'être viril, mais sa virilité n'est plus présentée comme uniforme, idéalement sereine dans la conscience et l'affirmation d'elle-même.

Le nuancier des inquiétudes viriles

Très rares sont les chansons qui osent congédier la virilité par l'affirmation explicite d'un trouble dans le genre et d'un refus de se soumettre à l'injonction de choisir :

Quand je serai grand, je serai Bee Gees
Ou bien pilote de formule 1
En attendant je me déguise
C'est vrai que tous les costumes me vont bien
Le rouge le noir
Le blues l'espoir
Et moi

De toutes les couleurs j'aime en voir

C'est comme ça qu'est ce que j'y peux
C'est comme ça qu'est ce que j'y peux
(Faudrait savoir ce que tu veux)
(Faudrait savoir ce que tu veux)

14 Bénabar, *Je suis de celles*, album *Les Risques du métier*, 2003, Sony BMG.

15 Kendji Girac, *Elle m'a aimé*, album *Kendji*, 2014.

Christophe Willem, dans *Double je*¹⁶, retrace un parcours assez douloureux : « De toutes les couleurs, j'aime en voir » ; l'aveu des souffrances (« en voir de toutes les couleurs ») est atténué par le verbe *j'aime*, mis en valeur par l'antéposition assez abrupte du complément de *voir* ; mais le mot *blues* et l'adjectif substantivé *le noir* ne laissent aucun doute là-dessus : malgré les couleurs de ses costumes, la vie du chanteur n'est pas un long fleuve tranquille. La solution existentielle (« quand je serai grand ») passe par un avenir dans le « show-biz » (mot dont la finale n'est pas sans rappeler le nom des *Bee Gees*, lancé en début de la chanson) : ce dénouement rêvé, et que la chanson réalise, est conforme à la théorie de Butler. Le chanteur interprète le genre comme un costume, une parade, une exhibition. Évidemment aucun homme viril ne pourra jamais dire de lui-même qu'il se déguise, qu'il joue un rôle, puisque ce rôle si bien intériorisé est devenu une seconde nature : c'est là le point aveugle de la théorie ; car ce discours de surplomb sociologique prétend en savoir plus long sur le sujet que le sujet lui-même. Ainsi la théorie du genre peut-elle expliquer comment et pourquoi l'éducation à la virilité échoue, mais elle peine à comprendre comment et pourquoi cet apprentissage réussit, quand, effectivement, il réussit.

C'est à ce défaut de l'armure théorique qu'intervient la phénoménologie chansonnière. La virilité n'y est pas déconstruite, mais problématisée, en particulier par l'expérience de la relation avec les femmes. Il n'est sans doute pas d'exemple plus troublant à cet égard que la chanson de Lalanne, *Rentre chez toi*¹⁷, où la virilité est appréhendée par le biais des stéréotypes que suscite le mythe du chanteur populaire. Aux yeux de ses fans féminines, ce dernier bénéficie du double prestige de l'artiste (ce héros de la marginalité prestigieuse) et du surhomme censé, parce qu'il a du succès, parce qu'il gagne beaucoup d'argent, être un amant superlativement tendre et fougueux autant qu'un protecteur idéalement attentif. Grâce à la distance de la scène, à cause du filtre factice de la médiatisation, le chanteur devient le double idéalisé du père et du petit ami ; il pourrait ainsi combler toutes les attentes d'une jeune femme ordinaire, jolie sans doute, mais anonyme, banalement inscrite dans une famille et dans une ville déterminée. La chanson rapporte le long soliloque que ce chanteur célèbre (Lalanne lui-même ?) adresse à sa jeune admiratrice, tombée naïvement amoureuse de lui : pour la décourager, il déconstruit les clichés superposés de la virilité et du vedettariat que le chanteur est supposé à la fois unir et incarner. Cette chanson métatextuelle semble raconter sa propre genèse : à la fin, en guise de consolation, le chanteur, retrouvant son panache, promet à la jeune fille de composer pour elle un « poème », une « chanson » rapportant la situation et l'échange qui viennent de nous être présentés. Tout au long de la chanson, le chanteur se fait donc le pédagogue démystificateur de sa propre *aura* : le surplomb qu'il occupe par rapport à sa muette interlocutrice tient moins à sa masculinité qu'à son expérience d'adulte, qu'il oppose à ses rêves d'adolescente. L'acte brutal de congédier une fille qui l'aime mais s'illusionne sur lui se transforme en leçon de vérité, vérité qui est peut-être plus désintéressée qu'elle n'en a l'air : car en la renvoyant sans trop de ménagement à ses parents (« Rentre chez toi » est le lietmotiv qui donne son titre à la chanson), le chanteur la ramène moins à la trivialité de son quotidien qu'à ses propres ressources pour la surmonter.

Si l'on se déporte de la scène chansonnière à la comédie de la séduction entre amants, le chanteur d'aujourd'hui se dépeint volontiers comme un homme privé de cette virilité conquérante, charmeuse, irrésistible que les hommes imaginent volontiers que les femmes désirent. Ainsi dans *J'aurais bien voulu* de Babylon Circus¹⁸. Cette chanson contrebalance le reproche explicitement adressé à la femme (« Quitte-moi cet air suffisant ») par l'inventaire des déficiences masculines par rapport à un idéal inaccessible :

16 Christophe Willem, *Double je* (paroles de Zazie), album *Inventaire*, 2007, éditions La zizanie, Warner Chapell Music, Sony BMG.

17 Lalanne, *Rentre chez toi*, album *Rentre chez toi*, 1983.

18 Babylon Circus, *J'aurais bien voulu*, album *Dances of Resistance*, 2004.

J'aurais bien voulu réagir virilement
Me jeter sur toi, t'arracher tous tes vêtements
J'ai su rester digne ou alors un peu niais
J'en bouffe encore ma casquette et j'ai du mal à digérer
J'aurais bien voulu avoir une pêche d'enfer
Te sourire sincèrement Te dire "Ouais, ça va super"
Mais j'ai du mal à mentir, surtout quand c'est pas vrai
J'ai l'ego dans les chaussettes et les godasses sur le point de craquer

J'aurais bien voulu être un de ces gars
Qui ne craint ni la pluie, ni la nuit, ni le froid
Au menton carré, qui ne pleure jamais
Qui s'en va, qui s'en va sans regrets (bis)

L'auditeur ne peut pas croire à l'existence de cet homme héroïquement viril qui serait à la fois entreprenant et imperméable à toute émotion ; mais ce double héroïsé permet au chanteur d'avouer, sur un mode mineur, sa déception et ses regrets : « J'aurais bien voulu te plaire ». Le *je* est donc à la fois malade de ses propres stéréotypes virils tout en sachant les mobiliser pour échapper à l'humiliation d'une analyse plus authentique de son échec.

Ce n'est pourtant pas la posture que choisit Grand Corps Malade, dans *Ma tête, mon cœur et mes couilles*¹⁹. Le chanteur s'exprime explicitement au nom de tous les mâles : « Que les demoiselles nous excusent si on fait des trucs chelous ». Bien sûr, le nom *homme* qui ouvre la chanson désigne la communauté masculine ; l'antique métaphore qui rapproche l'organique et le politique se développe donc dans des maximes bien frappées, mais dont la généralité fallacieuse ignore superbement l'autre moitié du genre humain :

Le corps humain est un royaume où chaque organe veut être le roi
Il y a chez l'homme trois leaders qui essayent d'imposer leur loi
Cette lutte permanente est la plus grosse source d'embrouille

Il semble donc que le chanteur, servi par une voix exceptionnellement grave, ne lâche rien sur le terrain de la virilité. Ce n'est cependant pas tout à fait le cas. L'homme viril contemporain assume, selon le chanteur, l'existence d'une intimité conflictuelle ; il prend la parole pour explorer ces territoires qui traditionnellement n'étaient pas censés le concerner. Il formule un aveu d'échec par lequel il se soustrait à un imaginaire de la toute-puissance : « je n'ai pas trouvé la solution ». Mais ce faisant, cet homme victime de lui-même, qui s'auto-explique et donne à sa partenaire le mode d'emploi de ses complexités, prononce un *mea culpa* habile, qui le disculpe et résonne comme un appel à l'indulgence. La chanson n'explique pas la source de ce conflit entre cœur, tête et couilles, trois métonymies concrètes et transparentes pour désigner le sentiment, la raison et le désir. Elle évite de se demander comment faire pour que la partenaire n'en pâtisse pas. Elle mobilise une poésie virtuose, une grande rhétorique populaire jouant avec les expressions figées, mais pour imposer une sorte de limite à l'analyse, ce qui redonne à la nature toute sa place : « J'connais cette histoire par cœur, elle n'a ni queue ni tête ». La limite idéologique de la chanson se découvre : l'explication bute sur un point qui renverrait à une sorte d'obscur essence de la virilité, un éternel masculin dont il faudrait s'accommoder sans espoir de le changer.

Le fixisme psychologique est sans doute le meilleur allié du virilisme ; et cet essentialisme peut être le vecteur d'une poétique conservatrice, qui s'amuse des stéréotypes parce qu'elle s'en satisfait. De cette aporie complaisante, les chansons en duo, qui font

¹⁹ Grand Corps Malade, *Ma tête, mon cœur et mes couilles*, album *Midi 20*, 2007. La chanson est toujours enregistrée, même sur l'album studio, en live et fait entendre les rires du public qui accompagnent la fin de la prestation du slameur.

entendre concrètement le dialogisme des sexes, prétendent sortir, mais il faut bien avouer que les performances textuelles sont souvent un peu décevantes : les bonnes intentions ne suffisent pas. Dans *Qu'est-ce que t'es belle*²⁰, Catherine Ringer exprime ses doutes de femme amoureuse à un homme qui s'ingénie, avec patience, à les dissiper ; mais les dissiper, c'est aussi les entretenir, dans un petit jeu savant où le psychologisme tourne à l'érotisme :

J'me sens pas belle quand tu parles, tu parles de moi.
Qu'est-ce que t'es belle quand t'as peur, t'as peur de toi.
J'me sens pas belle, quand tu rêves, tu rêves à quoi ?
Qu'est-ce que t'es belle quand tu penses, tu penses à moi.

La femme inquiète (ou feignant de l'être ?) aime à se faire rassurer par un homme qui joue son rôle altruiste avec un sens bien compris de son intérêt. La virilité se prouve dans et par l'échange harmonieux avec une partenaire que l'homme prétend savoir écouter, et pouvoir comprendre : cette maîtrise de la demande féminine conforte l'homme dans une sorte de supériorité que le refrain dissipe quelque peu, mais au prix d'une image un peu convenue :

[Elle] Le soleil est là, le soleil, déjà, aide-moi.
[Lui] Le soleil est là, cache-toi dans mes bras, dans mes bras.

Plus ambitieux est le duo qui réunit Zazie et Axel Bauer : *À ma place*²¹. Toute l'éthique consensuelle de la bonne volonté se résume dans l'expression *être* ou *se mettre à la place de* ; les pronoms de troisième personne (*il, elle*) installent l'auditeur dans les ruminations propres à chaque sexe ; ils consonnent avec le pronom impersonnel *il* qui ouvre les expressions marquant la perplexité : *se peut-il ? , faut-il ?*. La faiblesse de la chanson tient à son abus de la grammaire de la concession. Certes, quand la cantrice dit : « Je veux bien faire la belle, mais pas dormir au bois », on comprend que la phrase crée une limite que le partenaire masculin est fermement invité à respecter : elle n'attendra pas cent ans que son prince charmant arrive ou se décide ! Mais quand, dans le même esprit, le refrain énonce :

Je n'attends pas de toi que tu me comprennes,
Seulement que tu m'aimes pour ce que je suis

on peut se demander si ce *seulement*, censé accréditer un éthos de la modestie raisonnable, de l'humilité consensuelle, n'est pas un connecteur un peu vide. De fait, il paraît assez difficile de prétendre que la très forte exigence d'être aimé-e pour ce qu'on est puisse s'envisager sous la bannière irénique d'un *seulement* modalisant factivement la demande ; par ailleurs, on voit mal comment on pourrait aimer l'autre pour ce qu'il est sans faire l'effort de comprendre justement qui il est.

La chanson trouve ici sa limite et la théorie militante reprend tous ses droits. On ne peut se dispenser de l'austère travail de la raison et des âpretés du militantisme féministe ou égalitariste si on veut faire reculer le virilisme et amener les hommes à vivre leur virilité de manière apaisée : le psychologisme des bonnes intentions, dont se contentent certaines chansons, à l'évidence, ne suffit pas.

Conclusion

Notre étude, on le voit, a évité soigneusement l'expression *crise de la virilité*, qui fait débat. Soit on la réfute, en arguant que la virilité a toujours déjà été en crise ; soit on la

20 Marc Lavoine / Catherine Ringer, *Qu'est-ce que t'es belle*, single 1988, repris dans l'album *Best of 85-95* de Marc Lavoine.

21 Zazie / Axel Bauer, *A ma place*, single paru en 2001.

défend, en montrant que l'idéal de la virilité, comme tout idéal, ne peut vivre que par le rapport tendu, conflictuel, problématique, qu'il entretient avec le réel ; la crise est son oxygène ; soit, à l'inverse, on admet le fait que la France contemporaine a récusé l'antique modèle patriarcal ; les droits nouveaux qu'ont conquis les femmes et les homosexuels, pour ne citer qu'eux, ont obligé les hommes à faire l'expérience parfois douloureuse des exigences de l'égalité : être pour l'égalité des sexes est une chose, la vivre et la faire vivre au quotidien en est un autre. C'est de cet écart, des ambiguïtés et des peurs qu'il suscite, que se nourrit le réalisme de la chanson ; ce dernier radiographie avec finesse les difficultés des sujets masculins et féminins aux prises avec l'ancien idéal de la virilité, auxquels les deux sexes persistent à se référer, soit pour le critiquer, soit pour le renouveler.

Il ne reste plus qu'à comprendre l'attractivité que possède encore l'idéal de virilité ; car cette séduction de la virilité est difficilement contestable. Dans une époque hantée par le spectre de la faiblesse, de l'impuissance, le mot *virilité* fait croire au sujet, quel que ce soit son sexe, qu'il détient en lui un réservoir de forces qu'il lui revient, à lui ou à elle, d'actualiser. Certes, le patriarcat pluriséculaire a capté le lexique de la force au profit quasi exclusif des mâles, ce qui fait qu'aujourd'hui encore le *vir* semble fournir le prototype de la virilité. Mais certaines femmes peuvent, en chanson et grâce à elle, faire le choix d'une posture virile, et en tirer de substantiels bénéfices, ce qui nous oblige dès lors à redéfinir la virilité, cette notion plus labile et plus intéressante que sa caricature essentialiste, le virilisme. C'est le moment de faire revenir la chanson de Céline Dion, *Je sais pas*, et de l'écouter à nouveau : la femme qui sait tout faire comme un homme mais ne sait pas ou ne veut pas vivre sans un homme est-elle virile ? Ou fragile ? Cette alternative en forme de piège est subtilement déjouée par la chanson : car l'inventaire des forces qui définit une virilité au féminin n'invite pas la cantrice à se considérer comme narcissiquement autonome ; pour elle, comme pour beaucoup d'entre nous, le nom de la force qui décentre et inquiète ou problématise la virilité est, faut-il s'en étonner, l'amour. En cela, Céline Dion donne à celles et ceux qui l'écoutent une belle leçon de virilité. Signe des temps ?