



**HAL**  
open science

## “ Orelsan et la parodie du discours gnangnan ”

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. “ Orelsan et la parodie du discours gnangnan ”. Perle Abbrugiati (dir.). Chanson et Parodie, Presses Universitaires de Provence, p. 223-243, 2018, Coll. ”Chants Sons”. hal-02013353

**HAL Id: hal-02013353**

**<https://hal.science/hal-02013353>**

Submitted on 10 Feb 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 :** « Orelsan et la parodie du discours gnangnan », *Chanson et Parodie*, Perle Abbrugiati (dir.) Aix-Marseille, Presses de Provence, collection « Chants Sons », 2018p. 223-243.

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

**Mots-clés :** Orelsan, chanson française, stylistique, parodie, ethos, virilisme

**Résumé :** Dans les textes d'Orelsan, la parodie s'exerce contre le discours machiste ou viriliste du chanteur, c'est-à-dire du locuteur qui s'exprime dans la chanson et qui doit être distingué du chanteur. Le sujet masculin blessé / blessant auquel Orelsan prête sa voix, sa rhétorique, n'est jamais institué comme un porte-parole crédible de l'artiste et encore moins comme un modèle à suivre : émouvant ou odieux, c'est un pauvre type contradictoire et risible, un objet de satire plus que d'admiration. Le parcours est fixé. Nous commencerons par définir la notion quelque peu embarrassée de *parodie*. Nous adopterons et adapterons les propositions de Gérard Genette dont l'ouvrage sur le sujet (*Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1982) est désormais un classique. Le point essentiel consistera à articuler la notion de *discours parodique* et celle de *discours polémique*. Puis nous décrirons les formes variées que prend la parodie chez Orelsan quand elle vise le discours féminin, dénoncé comme *gnangnan* : on verra à quel point la parodie agressive permet de définir le rap comme un laboratoire poétique, expérimentant des formes éminemment polyphoniques. La violence transgressive ou scandaleuse des textes d'Orelsan rencontre en effet un parti-pris de dérision qui souligne les impasses des diatribes misogynes, qui sont le signe de l'impuissance et de la frustration. La chanson se déploie sur cette corde raide, d'où son audace ; elle dénonce les effets euphoriques et déréalisants de l'outrance verbale chez des êtres faibles, malheureux, passionnés, qui s'aveuglent sur leur propre situation et prennent leur revanche sur les femmes par les mots ; ce faisant, ils se barrent l'accès à des relations équilibrantes avec leurs partenaires féminines.

### Orelsan et la parodie du discours gnangnan

Pour Clément, avec gratitude

Choisissons de ne pas les distinguer : Orelsan et son groupe, les Casseurs Flowters, mettent en scène et en voix de jeunes urbains, vingt-cinq trente ans, hétérosexuels, issus de la classe moyenne et résolu, malgré un milieu social favorable, à réussir leur existence en la ratant. Ils se déclarent incapables de s'engager dans la vie affective et dans la vie professionnelle. Ils se décrivent comme des *no life*<sup>1</sup>. Parfois, ils revendiquent (fièrement, joyeusement) leur immaturité et leur irresponsabilité ; d'autres fois, ils se moquent d'eux mêmes : « Bientôt 26 ans en pleine crise d'adolescence<sup>2</sup> » ou adoptent un profil bas et un ton déprimé. Cette immaturité est à la fois le boulet dont ils se plaignent et le ciment de l'amitié « entre potes », bref un signe d'identité et de reconnaissance ; mais c'est aussi et surtout le moteur de la création. L'inadaptation à la vie sociale y est décrite en termes de différence, comme l'affirme le refrain d'un de leurs tubes, *Différents* : « Nous on s'en bat les couilles de c'que disent les gens / On vit pas dans le même monde on est différents<sup>3</sup> ». La revendication de

<sup>1</sup> *No life* est le titre du cinquième morceau de *Perdu d'avance*, album studio, label 3° bureau (Auteurs : Orelsan et Gringe ; compositeurs : Skread, Orelsan), 2009.

<sup>2</sup> Orelsan, *Perdu d'avance*, titre éponyme, album cité.

<sup>3</sup> Orelsan, *Différents*, *Perdu d'avance*, album cité.

cette différence équivaut à une proclamation d'indépendance. Refusant aux autres le droit de le juger, le chanteur dresse une frontière étanche entre deux mondes, créant ainsi une rupture, une clôture. Pourtant, le simple fait d'énoncer la frontière ouvre une brèche, permet les conditions d'une ouverture et d'un dialogue. La même dialectique parcourt l'ouverture du premier couplet<sup>4</sup> :

Orelsan 25 ans célibataire, rappeur  
Craqueur sous pression, amateur de films amateurs  
Mon seul moyen d'expression c'est de me renfermer sur moi-même<sup>5</sup>

Le chanteur se dit renfermé sur lui-même ; mais ce repli sur soi veut pourtant se faire entendre de toutes les oreilles qui traînent. Relayant le *je* singulier du couplet, le *nous* tribal du refrain affirme ses valeurs, sa vision du monde sans chercher à se faire aimer ni à persuader qu'il est exemplaire, légitime, utile aux autres. Ce *nous* est à prendre ou à laisser. Pourtant, au moment même où elle s'énonce, cette radicalité énonciative sait bien qu'elle est une fausse radicalité, et Orelsan ne craint pas la palinodie, sur le mode d'une contrition un peu penaude :

Au fond, j'm'en bats pas les couilles de c'que disent les gens  
J'me perds entre ce qu'ils attendent de moi et c'que j'suis vraiment<sup>6</sup>

Après la parole virile, la parole fragile. Nous voilà au cœur de la contradiction, donc de la complexité.

J'ai découvert Orelsan par le biais d'un jeune adulte de vingt-trois ans qui ne veut pas rater sa vie ; il cherche l'équilibre amoureux et professionnel. Comment ce représentant de la norme choisie, assumée, désirée, peut-il aimer ce violent discours de l'anti-norme ? A-t-on besoin, pour se construire, d'un discours de déconstruction ? Comment un jeune homme sage, « bien sous tous rapports », peut-il se reconnaître dans Orelsan ? Il m'a semblé que la notion de *parodie* permettait de répondre à la question. Les chansons d'Orelsan plaisent ou peuvent plaire parce que la parodie agressive du discours de l'autre, du discours féminin dévalorisé comme « gnangnan », ne s'énonce que sur le fond d'une parodie de soi, du discours machiste et de ses stéréotypes et de ses apories. Telle sera la thèse continûment déployée tout au long de cette étude : il n'est pas de bonne parodie de l'autre qui ne s'accompagne d'autodérision, et du sentiment aigu de sa propre *parodicité*. Or c'est à ce double jeu énonciatif qu'excellait Orelsan. Ainsi se conquiert une double liberté : par rapport à l'autre, et par rapport à soi. Donnons tout de suite un exemple : dans *Bloqué*, dont le refrain programmatique dit : « J'ai tendance à bloquer, han / J'ai tendance à bloquer, bloquer », où le jeu des répétitions mime le blocage énoncé, on lit ces deux vers :

T'aimes ta meuf, parce que c'est pas une traînée  
Tu trompes ta meuf, parce que c'est pas une traînée<sup>7</sup>

La parodie s'exerce contre le discours machiste du locuteur. Une même cause engendre deux conséquences réputées incompatibles : aimer et tromper sa « meuf ». Les inconséquences du locuteur sont livrées telles quelles ; la capacité de se dire est découplée de l'intention ou de la volonté de se dire avec justesse ou de se réformer. Le sujet se saisit dans la multiplicité de ses

---

<sup>4</sup> On emploiera le terme de *chanson* pour référer aux textes de rap d'Orelsan puisque c'est encore à des chansons que ce type de texte ressemble le plus. Orelsan lui-même en convient : « J'écris des chansons de rupture », dit-il dans *RaelSan (Le chant des sirènes)*, label 3<sup>e</sup> bureau, 2011).

<sup>5</sup> Orelsan, *Différents, Perdu d'avance*, album cité.

<sup>6</sup> Orelsan, *La Peur de l'échec, Perdu d'avance*, album cité.

<sup>7</sup> *Bloqué*, Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters, label 7th Magnitude, Wagram Music, 2013.

propres blocages ; mais il ne cherche ni à se justifier ni à se disculper. Il n'est pas crédible ; mais comme il reconnaît ne pas l'être, il l'est ou le devient davantage, paradoxalement. Discours bloqué ou discours libre ? Discours cynique ou discours sincère ? Cette ambivalence est précisément ce qui séduit. Que l'on s'installe dans la norme ou dans l'anti-norme, qu'on se veuille conformiste ou anticonformiste, toute identité est problématique : elle suscite autant de confort que d'inconfort. Cultivant un discours agressif mais non univoque, Orelsan apporte sa pierre à la vaste réflexion contemporaine sur le caractère instable, tendu, fracturé, fictionnel souvent, de tout rapport à soi.

Le parcours est fixé. Dans un premier temps, nous essaierons de définir la notion quelque peu embarrassée de *parodie*. Nous adopterons et adapterons les propositions de Gérard Genette dont l'ouvrage sur le sujet est désormais un classique<sup>8</sup>. Le point essentiel consistera à articuler la notion de *discours parodique* et celle de *discours polémique*. Dans un second temps, nous décrirons les formes variées que prend la parodie chez Orelsan quand elle vise le discours féminin : on verra à quel point la parodie agressive permet de définir le rap comme un laboratoire poétique, expérimentant des formes éminemment polyphoniques. Le reconnaître, ce n'est nullement nier la violence transgressive ou scandaleuse qui s'y déploie. Il faut donc prendre position dans la controverse<sup>9</sup>. Disons tout de suite que le combat nécessaire et légitime pour l'égalité entre les sexes et contre la violence faite aux femmes ne doit pas se perdre et s'affaiblir dans des luttes incertaines et contreproductives ; car de l'indignation, compréhensible, à la volonté de censure, il y a selon nous un pas qui, pour être franchi, suppose en l'occurrence la lecture naïve d'un texte qui ne se réduit pas à son désir de choquer : il a pour lui une vraie complexité, une grande élaboration discursive. Reste à le prouver.

### **Le discours gnangnan et sa parodie : l'ethos dévalorisé du chanteur<sup>10</sup>**

*Gnangnan*. L'adjectif est systématiquement péjoratif. Sauf cas de contrition, aucun énonciateur n'accepte de dire de lui-même qu'il est gnangnan. Le gnangnan, c'est donc toujours le discours de l'autre ; c'est une altérité langagière ou comportementale construite par une parole agressive qui désigne le gnangnan comme cible ironique. D'où cette accusation assez légitime que lance la femme mise en scène dans *Tous les mêmes* de Stromae :

Facile à dire, je suis gnangnan  
Et que j'aime trop les bla bla bla<sup>11</sup>

Le gnangnan est un discours jugé trop sentimental et trop consensuel ; il suscite la réprobation et la raillerie précisément pour cet excès. *Facile à dire* ? Que reproche-t-on, exactement, au gnangnan ? Les bons sentiments y sont non seulement exhibés mais instrumentalisés pour produire un énoncé à la fois irréaliste et non problématique. Cette double éviction, du réel aussi bien que du problème, peut apparaître comme une violence insupportable : le gnangnan porte atteinte et à la liberté d'esprit et à la vérité des faits. Sa douceur sirupeuse présuppose et impose l'adhésion. Sous couvert de gentillesse, le gnangnan est en réalité un redoutable poison ; il opprime précisément en ce qu'il ne conçoit pas d'alternative à l'ostentation de son envahissante affectivité. Si je m'autorise à dire : *Tout ce bataclan pour le Bataclan ; moi, je m'en bats le*

<sup>8</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1982.

<sup>9</sup> La polémique et les poursuites judiciaires intentées contre Orelsan sont exposées de manière synthétique et impartiale dans la notice Wikipedia consacrée au chanteur.

<sup>10</sup> Sur la notion d'ethos en chanson, voir Stéphane Chaudier et Joël July, « La voix, elle, ne ment pas : créativité et mystifications éthiques dans la chanson », *L'Éthos en poésie*, Hugues Laroche et Michèle Monte (dir.), Toulon, revue Babel, coll. « Littératures plurielles », n° 34, 2016, p. 283-300, article consultable sur HAL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01449358>.

<sup>11</sup> Stromae, *Tous les mêmes, Racine carrée*, label Universal, 2013.

*taclan*, je produis un discours volontairement provocateur qui *ipso facto* fait tomber l'empathie pour les victimes et son expression sous le coup du gnanngnan. Née de l'exaspération, la violence anti gnanngnan est donc productrice de clivages éthiques et idéologiques forts, dans la mesure où les frontières du gnanngnan sont éminemment floues, variables et donc discutables.

Il est indiscutable, en revanche, qu'Orelsan manifeste une sorte d'allergie éthique au gnanngnan. Le montre à l'évidence cette parodie de dialogue tendre entre un père et son fils :

– Petit, viens voir par ici, viens voir demi papounet, j'veais t'raconter une belle histoire avant de t'endormir

J'suis la moitié d'ton père, comme si j'avais vidé qu'une seule boule [...]

Jusqu'à ce qu'on s'embrouille j'trouvais qu'ta maman c'était une meuf cool

J'ai 50 pour cent d'chances d'avoir mis ta mère en cloque

Quand elle trompait ton papa avec moiiiiiiii

Personne connaît la vérité sur cette affaire

Donc garde-le pour toi, mais j'suis p'têtre ton père

Ou p'têtre paaaaaaas<sup>12</sup>...

L'ouverture met en place la norme affective et crée un horizon d'attente ; toutefois, dès cette amorce, l'expression inhabituelle, *demi papounet*, bat en brèche la douce petite musique espérée. L'hypocoristique *papounet* est précédé d'un correctif, *demi*, qui vide la gentillesse de son sens, car l'adjectif *demi* renvoie au fait que la mère, ayant eu deux amants, n'est pas sûre de l'identité du père. Le dérivé *papounet* singe ironiquement le vocabulaire affectueux de l'enfant en montrant à quel point ce vocable est inadapté à la situation. Le gnanngnan voudrait éclipser du récit le réel, la dureté du réel ; la parodie leur redonne voix au chapitre. À ce « petit » encore à naître, son pseudo-père révèle le caractère sordide de sa genèse, en tenant un discours inadapté à l'âge du futur enfant, comme le montre le registre vulgaire du propos : *vider une seule boule, mis ta mère en cloque* ou les expressions familières *meuf cool, on s'embrouille*, qui voisinent avec les mots *ta maman* ou *ton père, ton papa*. Le discours normatif sur le projet ou le désir d'enfant est ici parodié ; le père produit un propos cynique qui ne peut qu'abîmer le processus de transmission. Rétrospectivement l'expression *belle histoire* se lit comme une antiphrase ; grotesquement le *aaaaaaas*, morphème de la négation, imite la vocalise du bébé, lors de son apprentissage de la langue, quand il répète la syllabe matricielle du nom *papa*. À la fois satanique et blessé, un père mal assuré de son statut se venge de la mère sur un enfant qu'il considère difficilement comme le sien.

Puisqu'il y a beaucoup d'adultes infantiles et nostalgiques de l'enfance dans le monde d'Orelsan, il est normal qu'on n'y trouve guère d'enfant ; mais le chanteur refuse à l'enfance le droit à l'extraterritorialité. La guerre de tous contre tous n'épargne donc pas les innocents, comme le montre cette parodie de narration de conte dans *Gros poisson dans une petite mare* :

– Dis tonton Orel, tu pourrais nous raconter une histoire ?

– Ok, ça s'appelle : *Gros poisson dans une petite mare*, ça parle des gens qui se donnent trop d'importance, vous êtes prêts les enfants ?

– Ouuuuii !

– Hum, hum, hum. Ok<sup>13</sup> !

Comme dans *Cinquante pour cent*, le texte installe une situation de communication gentillette pour mieux asséner des vérités désobligeantes. La parodie du gnanngnan est encore plus

<sup>12</sup> Orelsan, *Cinquante pour cent*, *Perdu d'avance*, album cité.

<sup>13</sup> Orelsan, *Gros poisson dans une petite mare*, *Perdu d'avance*, album cité. De manière sarcastique, le chanteur signe son texte en se représentant par l'expression hypocoristique tonton Orel, qui fait référence au prénom tronqué du chanteur. Le titre de la chanson est cité dès l'ouverture, comme étant le titre de la fable (parodique, grinçante) que la chanson rapporte.

saisissante dans ce dialogue où l'enfant, déjà rappeur, renverse, au mépris de tout réalisme, les attentes de l'adulte bienveillant et mine l'interaction sociale :

- Qu'est-ce que tu veux faire quand tu seras grand ?
- J'veux m'faire sucer<sup>14</sup> !

L'énoncé gnanngnan est construit par et pour la parodie. Le procédé tend à faire croire que la tendresse ou la bonté sont impossibles ; elles ne sont que des apparences vaines et vite démenties par la noirceur du réel. Cette thèse exorbitante montre bien en revanche l'ineptie des bons sentiments quand la réalité sociale, par sa violence même, appelle la violence.

Venons-en à la définition de la parodie. On peut certes se contenter de nommer ainsi toute relation intertextuelle dans laquelle un discours second produit un effet comique au détriment d'un discours premier. Mais à s'en tenir là, on mélange toutes sortes de pratiques<sup>15</sup>. Le discours source est-il imité ou transformé ? Comment s'effectue la transformation ? Est-elle massive ou minimale ? Qu'est-ce qui, exactement, fait l'objet de la parodie ? Une œuvre isolée ? Un style ? Un genre ? Une situation ? Un *topos* ? Il suffit parfois d'appliquer à un contexte quotidien un vers pour créer un effet parodique. Ainsi, ne trouvant pas mes lunettes, je peux m'exclamer : « O rage, ô désespoir, ô vieillesse ennemie ! » Est-ce Corneille que je parodie, ou l'héroïsme, la grandiloquence, la littérature, ou moi-même ? Quelle est la nature de l'effet comique produit ? Humour, ironie ? On sait que Gérard Genette cherche à donner un sens plus précis aux mots de la tribu, quand d'autres esprits vantent la plasticité des termes polysémiques ou s'en accommodent, par intérêt, par paresse, par sagesse. L'apport inappréciable de Genette consiste ainsi à distinguer deux opérations fondamentales, quel que soit le nom qu'on leur donne : l'imitation et la transformation d'un texte. D'autre part, il a montré que l'ampleur des transformations en change l'enjeu : la transformation minimale d'un segment bref – on modifie le contexte, une lettre, un mot, d'un vers ou d'un proverbe – place la parodie du côté de la relation intertextuelle ponctuelle, du trait d'esprit. En revanche, la transformation massive d'un texte source (hypotexte) en un nouveau texte dérivé (hypertexte) est plus ambitieuse. Pour ma part, dans le cadre de cette étude, je nommerais parodie la reprise explicite mais pas forcément littérale non d'un style ou d'une œuvre mais d'un discours socialement reconnaissable et dénigré comme gnanngnan parce que féminin. Ce qui, dans ce discours féminin, relève de la revendication parfois légitime est présenté par le chanteur comme un énoncé gnanngnan, disqualifié à ce titre, à la fois ridicule et irrecevable.

Il faut tenir compte de l'intention du locuteur parodique, de l'effet qu'il vise ou qu'il produit. C'est alors que l'on rencontre la question de la polémique. On se tromperait, je crois, en parlant de satire à propos de la parodie volontairement offensante du discours gnanngnan chez Orelsan. La satire implique qu'on dispose d'une norme au nom de laquelle juger et dénoncer des déviances. La faiblesse démonstrative d'Orelsan fait la force de son verbe : il n'existe pas dans ses chansons de point de vue normatif à partir duquel on peut exercer un jugement satirique susceptible de mettre les rieurs et le bon sens de son côté. Il reste donc à examiner les notions de polémique et de pamphlet si bien analysés par Marc Angenot dans *La Parole pamphlétaire*<sup>16</sup>. Toutes les deux relèvent, c'est leur point commun, du discours doxologique, qui est à la fois persuasif et lacunaire. Les discours polémiques et pamphlétaires affirment en effet des opinions sans prendre la peine de construire un étayage argumentatif susceptible de valider la transformation de simples points de vue en vérités démontrables. La polémique place la vérité entre deux énonciations rivales ; le polémiste montre que son discours est plus puissant, plus

---

<sup>14</sup> *Stupide, stupide, stupide, Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, album cité. Le titre de la chanson qui sert aussi de refrain peut désigner aussi bien le chanteur que le propos qu'il assume.

<sup>15</sup> Toutes les lignes qui suivent s'inspirent librement du livre de Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvrage cité.

<sup>16</sup> Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

englobant que celui de son adversaire. La vindicte, elle, réduit la part de la démonstration au minimum et fait la part belle à l'injure. Quant au pamphlet, il suppose un énonciateur isolé, seul à défendre une vérité aveuglante, avec laquelle il a un rapport passionné d'identification. Il veut produire une conversion chez un destinataire à qui il est demandé une adhésion totale.

La parodie agressive d'Orelsan ne relève d'aucun de ces modes énonciatifs : dans ses textes, la justification voisine avec l'insulte ou la violence verbale, souvent paroxystique ; mais il n'y a dans ses chansons aucune volonté de convaincre, aucune intention sérieuse de le faire, puisque jamais le discours ne prend en considération ses effets pratiques. Il ne s'agit pas d'exhorter le destinataire à faire ou à penser ce qui est si violemment dit ; il s'agit de montrer dans quelle circonstance naît un discours violent et jubilatoire, de montrer sa fonction sociale ou psychologique. Par ailleurs, le chanteur ne manifeste aucune adhésion passionnée à une vérité qu'il assimilerait à son discours. L'agressivité se déploie sur le fond d'un discours d'autodérision qui souligne les impasses du discours violent. La violence y est décrite pour ce qu'elle est, c'est-à-dire à la fois comme un plaisir mais aussi comme le signe de l'impuissance et de la frustration. La chanson se déploie sur cette corde raide ; les textes hyperréalistes d'Orelsan dénoncent les effets paradoxalement euphoriques et déréalisants de la violence verbale chez des êtres faibles, malheureux ou passionnés, qui s'aveuglent sur leur propre situation et prennent leur revanche par les mots. L'excitation et l'énergie que libère la violence langagière y sont donc décrites, contextualisées, mais sans être jugées ni dénoncées, pas plus que l'adultère d'Emma Bovary ne l'était par un narrateur dont le créateur fut jugé immoral parce qu'impersonnel. Au lecteur de faire le tri, et de comprendre comment fonctionne le texte.

### La parodie agressive : stylistique et énonciation

Nous tirerons la plupart de nos exemples de cinq chansons : *Saint Valentin*, *Sale pute*, *Pour le pire*, *Cinquante pour cent*, *Change de pote*<sup>17</sup>. Chacune d'entre elles construit une scène énonciative qui explicite les conditions dans lesquelles émerge et déferle la parodie violente d'un discours féminin présenté comme gnanngnan. Le refrain de *Saint Valentin* est à ce sujet exemplairement clair :

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<sup>18</sup>

Le chanteur est visiblement frustré ; certes il « tège » et « r'baise » sa ou ses partenaires ; mais à force de jouer ce petit jeu-là, il n'échappe pas au sentiment d'être seul. L'échec s'énonce sur le mode d'une liberté cynique : le *je* masculin se dit ou se croit actif, le *te* féminin subit. Mais cette virulente proclamation s'oppose à la périphrase de sens passif *m'faire griller*. Le héros ne parvient pas à produire un discours cohérent sur sa situation. L'unanimité gnanngnan du 14 février isole un chanteur renvoyé à son échec : quand tout le monde gagne à la foire aux sentiments, il est insupportable de perdre. Comment garder la tête haute et s'éviter l'inconfort d'une remise en question ? La parole ne résout pas le problème, elle le fait exploser par un court-circuit poétique et polémique entre l'affectivité consensuelle (« pour la Saint-Valentin ») et l'énoncé réputé obscène : *suce ma bite*. De même, dans les couplets, la toute-puissance

---

<sup>17</sup> *Sale pute* et *Saint-Valentin* (2006) sont des singles non repris en concert et en album en raison de l'émotion (certes compréhensible mais témoignant d'une lecture insuffisamment informée) qu'ils ont suscitée. *Pour le pire* et *Cinquante pour cent* sont extraits de l'album *Perdu d'avance*, déjà cité, et *Change de pote* est quant à lui tiré de *Orelsan et Gringe sont les Casseurs Flowters*, album cité.

<sup>18</sup> Orelsan, *Saint-Valentin* (2006).

agressive et sexuelle que s'attribue le chanteur est explicitement montrée comme le fantasme d'un anti-héros parodique :

J'laisse la lumière allumée et j'garde mes chaussettes [...]  
Parce que j'me branle sur Canal+ et j'ai jamais eu l'décodeur<sup>19</sup>

Entre ces deux vers, la violence verbale se donne libre cours :

J'vais la limer jusqu'à c'qu'elle soit couchée et qu'elle voit des clochettes  
J'adore les p'tites coquines avec des couettes et des fossettes  
J'te rends misérable... tes copines vont t'appeler Cosette<sup>20</sup>

Dans *Sale pute*, la violence difficilement soutenable du propos émane d'un chanteur qui vient d'être abandonné ; elle montre la réaction d'un homme débordé par ses émotions, qui ne sait que faire de sa honte, sa déception, et les transforme en lave haineuse :

Je te déteste, j'veux que tu crèves lentement,  
Je veux que tu tombes enceinte et que tu perdes l'enfant<sup>21</sup>.

La chanson d'Orelsan ne se fait pas passer pour un discours légitime, qui autorise à faire ce dont il traite. La chanson réussit le tour de force de restituer la violence crue d'une parole scandaleuse tout en s'en distanciant par le cadre énonciatif qui l'introduit ; car le chanteur n'est évidemment pas le chanteur. Faire entendre ce que pense un énonciateur dans telle ou telle circonstance ne revient pas à dire qu'on est d'accord avec lui, qu'on est inconscient de la monstruosité des propos tenus, et encore moins à dire qu'il est juste et légitime de réagir ainsi. À chaque auditeur de mettre en place ses propres procédures cathartiques.

La parodie gngnang se donne comme une stratégie clairement énoncée. Elle relève de la posture :

J'te l'dis gentiment, j'suis pas là pour faire du sentiment  
J'suis là pour te mettre 21 centimètres<sup>22</sup>

*Gentiment* est un adjectif énonciatif ironique à double entente : le chanteur dit à la fois son refus d'être gentil, de jouer le jeu du sentiment, et sous-entend qu'il peut se montrer encore beaucoup plus méchant. La périphrase métonymique *21 centimètres* confirme l'invasion d'un imaginaire pornographique viriliste en lieu et place de la topique sentimentale. En parodiant la norme de l'autre, le sujet crée un rapport de force : le discours prêté aux femmes est rejeté du côté du parodique ; le masculin se donne le beau rôle : être celui qui maîtrise son corps, ses sentiments, son verbe, ses effets comiques. Mais on sait que cette toute-puissance n'est qu'un leurre, un théâtre complaisant ; elle n'est pas à prendre au premier degré. Par ailleurs, le texte met en place un imaginaire satanico-victimaire, qui joue là encore sur les deux tableaux : « J'préfère détester qu'aimer, j'préfère détruire que créer<sup>23</sup> ». Celui qui choisit le mal peut en effet se présenter soit comme l'agent hyperboliquement agissant du mal, soit comme la victime d'un mal décrit comme plus fort que soi. Là encore, Orelsan capte merveilleusement le mélange si contemporain, semble-t-il, de l'agressivité et de l'autoamnistie, toutes deux irresponsables.

---

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> Orelsan, *Sale pute*, *single* cité.

<sup>22</sup> Orelsan, *Saint-Valentin*, *single* cité.

<sup>23</sup> Orelsan, *Entre le bien et le mal*, *Perdu d'avance*, album cité.



La parodie ne s'exerce jamais sans s'inscrire dans un cadre énonciatif qui en limite ou relativise la valeur de vérité. Ainsi, la chanson *Pour le pire* s'ouvre par une scène de « drague » conventionnelle qui n'est pas chantée mais dite. Le jeune homme joue le jeu exigé par les conventions : « “*Ouais excuse moi de te déranger, je t'observe depuis tout à l'heure et en fait je te trouve trop charmante*” ». Sans doute lassée par ces fades hyperboles, la jeune fille demande un discours de vérité sans savoir à quoi elle s'expose :

– *Carrément... Mais franchement vous êtes vraiment tous des baratineurs, vous pouvez pas venir nous voir comme ça tranquillement, et nous dire simplement la vérité...*

– *La vérité ? Ah ça tombe bien parce qu'en fait...*

Parce qu'en fait j'ai pas eu de rapports depuis des mois (depuis des mois)

J'recherche une fille un peu facile, un peu naïve qui voudrait sortir avec moi (sortir avec moi)

Physiquement, tu m'attires pas plus que ça (nan)

Mais je taperais dans n'importe quoi<sup>24</sup>

À la déclaration d'amour et de scène de séduction convenue, le chanteur substitue un discours de vérité qui inverse tous les passages obligés : le compliment se transforme en un portrait peu flatteur ; la mise en valeur de l'autre et de soi, l'éloge du lien amoureux font place à l'énoncé brutal d'un désir purement physique et d'un rapport de force. Orelsan met en scène un homme déstabilisé par la demande des femmes, incapable de trouver sa voie (ou sa voix) entre les pôles à la fois antithétiques et complémentaires de la sentimentalité et du cynisme, qui se nourrissent l'un de l'autre et se renvoient en miroir. Crise du discours amoureux ? Crise du lien social ? Les deux sont assurément liés. Dans *Cinquante pour cent*, une jeune femme hésite entre deux hommes, prend et quitte le chanteur, et ne revient vers lui que lorsqu'elle est enceinte, sans savoir de qui. Les clichés censés justifier la rupture sont mis à distance par un discours indirect libre à l'imparfait : *Tu voulais construire ta vie avec ton vrai p'tit ami*<sup>25</sup>. Le filtrage des propos de la femme par le chanteur évide la parole de sa sincérité et fait ressortir les stéréotypes. Alors que le temps de l'histoire se rapproche de celui du récit, le discours indirect libre s'écrit désormais au présent. Ce dispositif suffit à rendre parodique la parole de demande à l'aide ; il interdit la compassion ; il souligne la manœuvre de la jeune femme :

Bref, avec le temps j't'ai mis de côté

Jusqu'à ce que tu sonnes chez moi et tu m'annonces que tu veux discuter

*T'as des problèmes et ça m'concerne, t'as lâché ton mec*

*Tu veux qu'on se remette ensemble et qu'on s'aime*

*T'as besoin d'mes conseils, tu veux arrêter les études*

*T'essayes de trouver du taf et tu sais pas où récolter des thunes*

*T'es enceinte de trois mois et demi,*

*Tu veux le garder mais tu sais pas si il est d'moi ou d'lui*<sup>26</sup>

Lorsque la parole de la jeune femme nous parvient enfin au discours direct, celle-ci a été entièrement vidée de son potentiel pathétique : « “Et donc voila en fait j'suis enceinte et j'voudrais qu'on s'remette ensemble parce que j't'aime et j'suis désolé mais” »... La parodie fonctionne bel et bien comme un mécanisme de défense ; elle permet à l'énonciateur masculin de se protéger des femmes, de la versatilité qui leur est prêtée. C'est alors que la colère du chanteur qui craint d'être joué se déverse :

<sup>24</sup> Orelsan, *Pour le pire*, single cité.

<sup>25</sup> Orelsan, *Cinquante pour cent*, single cité.

<sup>26</sup> *Idem*. En italiques, le discours indirect libre au présent ; l'indirect n'est plus marqué que par le *tu* (transposition personnelle) : si le propos était rapporté au discours direct, la jeune femme utiliserait *je*. Ce *tu* prend une valeur nettement accusatoire.

J'espère que tu blagues, j'espère que tu t'moques de moi  
 J'suis pas comme toi moi, j'avale pas n'importe quoi<sup>27</sup>  
 Tu me la feras pas deux fois, compte pas sur moi pour tes étrennes  
 Tu récoltes seulement ce que t'as semé même si c'est moi qui ai planté les graines  
 Ok t'es enceinte, Ok j'suis p'tête le père du gamin  
 Mais pour les coups d'timp t'es loin d'avoir perdu la main  
 A part ton baratin t'as rien à m'apporter  
 J't'aiderai jamais à élever ta portée<sup>28</sup>

La dureté des propos est mimétique de la brutalité des rapports de force entre les sexes. Enfin dans *Change de potes*, la « meuf », très critique envers « le pote » de son petit ami, est montrée comme l'égale du chanteur par son aptitude au *punchline* :

Ma meuf m'a dit :  
 Si vous fusionnez, ça pourrait faire un neurone, j'en ai marre, vos blagues me saoulent<sup>29</sup>

Tout au long de la chanson, relayée par un refrain chanté par des chœurs, elle prend en charge un portrait très finement satirique du fameux « pote », se montrant plus clairvoyante à son égard que le chanteur manifestement aveuglé par l'amitié. Si la femme est donc la cible du discours gngnangnan parodié, elle ne s'identifie donc pas systématiquement avec lui. Que peut-on reprocher aux femmes, dans l'univers désabusé d'Orelsan, si ce n'est d'être souvent plus réalistes, plus efficaces, plus exigeantes, que les hommes ? Parodier, c'est donner un statut de mineure à celle dont on sait bien qu'elle est une égale, un émule, voire un adversaire supérieur en force. La femme est un surmoi jugé tyrannique par un petit moi masculin remis en cause dans ses certitudes. La parodie du discours gngnangnan est donc le baroud d'honneur, le combat d'arrière-garde, d'une tribu masculine assez lucide pour savoir qu'elle a perdu (d'avance ?) la bataille, mais trop orgueilleuse ou trop lâche pour l'admettre. L'enjeu étant balisé, reste à faire l'inventaire des formes.

### Transformations microstructurales

La parodie se manifeste d'abord, on l'a vu, par la contamination sémantico-lexicale de l'isotopie de l'affectivité par celle de la pornographie :

- Tu seras ma petite chienne et je serai ton gentil maître
- Avant l'amour j'serai romantique et j'te mettrai des doigts
- Mets-toi sur Messenger, j't'envoie ma bite en émoticône<sup>30</sup>

La parodie du gngnangnan fait entendre tout un discours qu'elle réduit à un mot clé : les adjectifs affectifs comme *petite*, *gentil*, *romantique* ou un mot-valise comme *émoticône*. Ce sont autant de signaux d'un discours *autre* que le chanteur reprend sans l'assumer. L'isotopie de l'animalité (*chienne*) croise celle du sadisme (*maître*) pour surdéterminer l'expression de la domination. Le futur programmatique *Tu seras* évite de poser la question du consentement, présenté comme inutile. La parodie détourne aussi des expressions proverbiales ou figées :

- Au bout d'trois mois t'as fini par me jeter

<sup>27</sup> L'énoncé qui précède le verbe *avale* permet au lecteur de décrypter une syllepse volontairement vulgaire et humiliante : *avaler* (pour un homme) : être crédule ; pour une femme : recevoir l'éjaculation masculine dans la bouche.

<sup>28</sup> Orelsan, *Cinquante pour cent*, *single* cité.

<sup>29</sup> Orelsan, *Change de pote*, *single* cité.

<sup>30</sup> Ces trois énoncés sont tirés de *Saint-Valentin*, *single* cité.

On avait pourtant de bons rapports pas toujours protégés<sup>31</sup>  
- On a eu des rapports puis tu m'as quitté d'un commun désaccord<sup>32</sup>  
- Le courant passe avec un doigt dans ta prise électrique<sup>33</sup>  
- Parce que l'amour rend aveugle, tu vois trouble après l'éjac faciale<sup>34</sup>  
Les histoires d'amour ça commence bien ça finit mal,  
avant je t'aimais maintenant je rêve de te voir imprimée de mes empreintes digitales<sup>35</sup>

On ne peut pas travailler sur le défigement en chanson sans citer le travail exemplaire de Joël July sur la question<sup>36</sup>. L'ajout du caractérisant *pas toujours protégés* crée un effet de syllepse sur le mot *rapports* : alors que la collocation *bons rapports* oriente le mot dans un sens banalement psychologique, l'ajout surimpose un sens explicitement sexuel. Le jeu consiste à fondre en une seule unité syntaxique deux unités sémantiques distinctes et hétérogènes. L'effet de parodie tient à ce que le discours sexuel subvertit le discours psychologique : la guerre des sexes se lit à même un texte qui veut marteler la victoire des stéréotypes masculins sur les clichés féminins. L'effet est le même avec le mot *courant* : le déterminant *ta* oblige à une lecture métaphorique du nom *prise électrique* qui rappelle la métaphore genrée des *prises mâles* et *femelles*. Dans les exemples suivants, l'énoncé gnominique ou proverbial n'est cité que pour susciter un décalage scandaleux entre une généralité consensuelle et son illustration. Il s'agit toujours d'opposer un discours bienveillant, apaisé, fondé sur le respect de l'autre et la dimension nécessairement éthique, contractuelle et égalitaire des échanges (ne pas faire à autrui ce qu'on ne souhaite pas le voir faire, etc.) à un discours qui réduit l'autre à un moyen, à un simple corps, à un outil sexuel :

- J'aime ta beauté intérieure quand tu remues tes seins en silicone<sup>37</sup>  
- Si j'oublie ton prénom, j'oublierai pas ton numéro de phone-tel<sup>38</sup>

La parodie agressive désigne comme gnangnan ce qui relève du simple cliché amoureux. La vertu de la parodie est de secouer la gangue poisseuse des expressions toutes faites ; elle attire l'attention sur leur caractère parfois aliénant, purement formel, inauthentique. En brisant le consensus, la parodie menace la sociabilité qu'implique la métaphore dormante, mais aisément réactivable, du *lieu commun*, où s'interpénètrent espace social et communication langagière. En cela, la parodie se veut une arme critique.

## Contre le bovarysme

Par son caractère acide et décapant, la parodie promet un discours et un ethos exemplairement réalistes : car toute réalité est potentiellement menaçante pour l'illusion qui veut la faire oublier. La parodie est donc agressive dans la mesure même où elle rappelle une réalité désagréable. Ainsi dans l'admirable portrait en contraste que dresse la chanson *Pour le pire*, on peut voir apparaître un salutaire discours d'avertissement, invitant les femmes à ne pas trop rêver et à bien choisir leur partenaire :

Oublie tes rêves d'ado

---

<sup>31</sup> Orelsan, *Cinquante pour cent*, single cité.

<sup>32</sup> *Idem*.

<sup>33</sup> Orelsan, *Saint-Valentin*, single cité.

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> Orelsan, *Sale pute*, single cité.

<sup>36</sup> Joël July, « Défigements en chanson », dans Brigitte Buffard-Moret, *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots. De la création à la réception*, Artois Presses Université, 2015, article consultable sur [<hal-01262643>](#).

<sup>37</sup> Orelsan, *Saint-Valentin*, single cité.

<sup>38</sup> *Idem*.

J'oublie ton anniversaire pour esquiver le cadeau  
 Je paye même pas le Mc Do  
 Si tu cherches un beau gosse, sportif et romantique<sup>39</sup>  
 C'est raté, paraît que je suis juste un pauvre type égocentrique  
 Si ta meilleure copine est bonne j'essaierai de l'attraper  
 Si je me fais cramer, je dirai que c'est elle qui m'a dragué  
 Je serai gentil quand t'auras bien travaillé  
 Un bouquet de fleurs de rond-point, je débarque chez toi quand j'ai plus rien à grailer  
 Je fais ni le ménage ni la cuisine  
 Si on va au cinéma c'est toi qui payes, c'est moi qui choisis le film  
 Si on va en boîte c'est sans toi  
 Parce que si je rencontre n'importe quelle meuf consentante je rentre dans le tas  
 Je préfère te dire la vérité  
 Oublie les clichés d'amour de série B<sup>40</sup>

La force du texte tient à son caractère ambivalent. D'une part, il s'énonce comme une critique parodique d'un bovarysme populaire au nom du réalisme : « rêves d'ado », « clichés d'amour de série B », idéalisation naïve du partenaire comme « beau gosse, sportif et romantique ». D'autre part, la mauvaise foi du *macho* consiste à présenter des exigences féminines raisonnables comme relevant d'un idéal inaccessible alors qu'elles relèvent plutôt d'un désir de cohabitation égalitaire et pacifiée. Mais n'est-ce pas précisément le problème ? L'égalité entre les sexes reste encore un idéal, parfois un vœu pieux. Mais ce n'est pas, bien sûr, une raison pour y renoncer<sup>41</sup>. Entre mauvaise foi et critique sociale, la force des textes d'Orelsan tient à leur caractère volontairement indécidable :

Je veux pas qu'on crée des liens je te préviens  
 Si tu me dis « Je t'aime » je te répondrai « Je t'aime bien »  
 Si tu veux des câlins dès le matin, c'est mort j'dors je fais rien  
 Si tu cherches quelqu'un pour confier tes problèmes, suis une thérapie  
 J'ai plus de batterie dès que tu commences à raconter ta vie  
 Si tu crois que t'es enceinte, je disparaiss comme par magie  
 J'aurai changé d'adresse avant que tu sois rentré de la pharmacie  
 C'est l'amour à sens unique, je donne pas de signe d'affection en public  
 Tu passes après mes potes et ma musique  
 Ça commence par bébé, petite puce, princesse, mon ange  
 Ça finit par Où t'étais petite pute, quand est-ce qu'on mange<sup>42</sup> ?

Ces phrases cyniques semblent et sont scandaleuses ; mais qui ne voit qu'elles se retournent contre celui qui les tient ? Quel homme peut espérer séduire une femme en lui tenant de tels discours ? L'avertissement s'adresse alors aux hommes : chaque fois qu'ils se complaisent à des propos outrancièrement machistes qui peuvent flatter et rassurer leur désir de domination, ils programment leur échec sentimental et conjugal. De fait, dans le monde d'Orlesan, le

<sup>39</sup> Orelsan cite la chanson de Diam's, *Jeune demoiselle* (single, 2006, label Hostile, EMI), qui se présente comme l'exposé apparemment sérieux des attentes (naïves, irréalistes) d'une jeune fille sentimentale, jusqu'à ce que la chute, ironique, ne remette les pendules à l'heure : le « mec mortel » n'a pas été rencontré dans la réalité ; reste à explorer les ressources du net. La cantrice rejoint la chanteuse en signant ainsi le morceau : « Diam's victime de l'an 2000 / Tous les moyens sont bon pour trouver l'homme de sa vie / PS : l'adresse e-mail c'est jeunedemoisellerecherche@hotmail.fr / Si vous pouvez joindre 2 photos / Parce qu'une on sait qu'est d'la triche. » C'est cette distance ludique entre le dire et son dit que feint d'ignorer et que supprime la « reprise » parodique d'Orelsan, dans sa charge qui fait passer Diam's et sa chanson pour plus gnangnan qu'elles ne le sont.

<sup>40</sup> Orelsan, *Pour le pire*, single cité.

<sup>41</sup> Voir sur cette question *Chabadabada, Des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine*, (Stéphane Chaudier dir.), Aix, Presses Universitaires de Provence, coll. Chants Sons, 2018.

<sup>42</sup> *Idem*.

discours ultra-viriliste est toujours montré comme celui d'un perdant qui ne gagne que sur la scène irréelle ou éphémère de la chanson.

La parodie du discours sentimental est enfin présentée comme la réaction d'un homme qui fut aussi naïf et idéaliste que les femmes dont il se moque ; lui-même dit avoir été joué, trompé :

T'es juste une putain d'avaleuse de sabres, une sale catin, un sale tapin  
Tous ces mots doux c'était du baratin  
On se tenait par la main, on s'enlaçait, on s'embrassait,  
On verra comment tu fais la belle avec une jambe cassée<sup>43</sup>

Le discours féminin est synthétisé par l'expression *tous ces mots doux* qui contrastent avec les insultes qui précèdent. Les souvenirs ne sont devenus de fallacieux clichés alimentant la haine que parce qu'ils ont été démentis par le réel. Beaucoup plus intéressante est la parodie des clichés de la première rencontre :

Souviens-toi on s'était rencontré n'importe comment  
J'étais bourré j'rentrais j'me suis gouré d'appartement  
T'étais pas très belle, des tresses presque un beau visage  
En détresse j'venais d'passer une soirée abominable  
Petite fille embobinable, technique de drague d'ado minable  
En un quart d'heure j'avais ma bite dans ta ceinture abdominale (hou)  
T'étais pas un modèle de chasteté  
Y'avait la photo d'ton keum dans un cœur sur la table de chevet<sup>44</sup>

Etre « bourré » n'est sans doute pas la meilleure des conditions pour faire une belle rencontre. Mais il est frappant que le héros masculin s'afflige de retrouver sa propre médiocrité chez une femme à qui il ne reproche finalement que d'être son miroir, son *alter ego*. On comprend pourquoi la parodie d'Orelsan est multiforme ; sa cible la plus évidente, les femmes, n'est pourtant pas celle qui explique le mieux le fonctionnement de ses textes. Parodions la femme, et nous trouverons en l'homme parodique la conscience plus ou moins nette selon les textes d'être aussi digne d'être parodié que la femme ; car au-delà même des individus et de leurs tristes petites histoires, c'est à un discours ou à un système que s'en prend Orelsan.

## De l'intertextualité à la métatextualité

Ce discours est une hydre ; il est commercial et prétend à la poésie ; il vend du rêve qui n'est que du vent ; c'est pourquoi l'édifice parodique trouve son couronnement quand la relation intertextuelle devient relation métatextuelle, c'est-à-dire quand le chanteur s'en prend à d'autres chansons dont il rejette la poétique pour mieux affirmer sa propre singularité. C'est ainsi que la parodie sentimentale devient parodie de la chanson sentimentale : les noms de Diam's, Sinsemilia, Grégoire, Cloclo se rencontrent dans les exemples ci-dessous :

- Jeune homme en chien recherche le boule d'une meuf mortelle  
Si j'oublie ton prénom, j'oublierai pas ton numéro de phone-tél  
Toujours du crédit sur mon forfait tass-pé, ma belle<sup>45</sup>  
- Jeune demoiselle recherche un mec mortel  
Un mec qui pourrait me donner des ailes  
Un mec fidèle et qui n'a pas peur qu'on l'aime

<sup>43</sup> Orelsan, *Sale pute, single* cité.

<sup>44</sup> Orelsan, *Cinquante pour cent, single* cité.

<sup>45</sup> Orelsan, *Saint-Valentin, single* cité.

Donc si t'as les critères babe laisse moi ton e-mail<sup>46</sup>  
 - Je t'aime, j'ai la haine, je te souhaite tous les malheurs du monde<sup>47</sup>  
 - Dites à la ménagère qu'on a ressuscité Cloclo<sup>48</sup>  
 - J'veux faire des tubes en restant moi-même et j'garde espoir  
 J'préfère bosser au Mac Do qu'avoir la plume de Grégoire<sup>49</sup>

Quand le nom du chanteur de variétés est explicitement mentionné (Grégoire, Cloclo), l'intention parodique est court-circuitée par un discours banalement insultant ; c'est pourquoi la parodie n'est vraiment attestée que dans l'exemple où les mots et les rimes de Diam's sont repris et ironiquement subvertis. « L'e-mail » du texte source devient un « phone-tel » ; l'inversion des syllabes parodie le verlan et mime, dans le détail du texte, la règle d'inversion qui préside à l'ensemble de la séquence. Au marché vulgairement sentimental des femmes répond le marché vulgairement sexuel des hommes : dans les deux cas, le partenaire n'est plus qu'un objet de consommation. Par la parodie, Orelsan semble suggérer que Diam's manque absolument de distance critique, ce qui est, comme on l'a vu, faux. En ce sens, la parodie, sous ses dehors ludiques et ses effets comiques, apparaît autant comme un exercice de mauvaise foi que comme une performance de l'intelligence auto-proclamée du chanteur s'adressant à celle de son public.

Parfois accusés ou craignant d'être moins réactifs, moins subtils que les femmes, les hommes prennent une sorte de revanche dans ces textes où l'intelligence et la ruse font lever la pâte du discours le plus agressivement et le plus parodiquement viriliste. Cet éclat de l'intelligence ne se révèle jamais mieux que lorsqu'Orlesan intègre dans ses chansons la réception hostile des féministes :

- Oui j'assume, j'suis l'génie qui a écrit *Sale pute*<sup>50</sup>  
 - Merci quand même pour le coup de pub,  
 Merci les chiennes de garde pour le coup de pute<sup>51</sup>  
 - Un idéal féminin moitié pute, moitié soumise  
 C'est pour les filles intelligentes et celles qui croient que j'plaisante<sup>52</sup>  
 - Les féministes me persécutent, me prennent pour Belzebuth  
 Comme si c'était d'ma faute si les meufs c'est des putes  
 Elles ont qu'à arrêter d'se faire péter le luc  
 Et m'dire merci parce que j'les éduque, j'leur apprends des vrais trucs  
 Des fois j'sais plus si j'suis misogyne ou si c'est ironique  
 J'serai peut-être fixé quand j'arrêteraï d'écrire des textes où j'frappe ma p'tite copine<sup>53</sup>

En citant *Sale pute*, Orelsan parodie par l'ironie le procédé, très courant dans le rap, qui consiste à transformer sa chanson en un discours auto-promotionnel, soit pour entretenir le succès en l'attestant, soit pour le susciter, en faisant du désir de célébrité une sorte de prophétie auto-réalisatrice. Mais ce procédé est parfois remotivé par le contexte. En reprenant la banale paronymie *pub / pute* (deux substantifs pouvant être précédés de *coup de*), Orelsan se réjouit que l'action judiciaire intentée contre lui se soit retournée en sa faveur. Mieux : le nom même de l'ennemi, *Ni putes, ni soumises*, est ironiquement détourné pour désigner un idéal féminin ;

<sup>46</sup> Diam's, *Jeune demoiselle*, single cité.

<sup>47</sup> Orelsan, *Sale pute*, single cité. Le vers inverse le souhait hyperboliquement aimable et consensuel de Sinsemilia, *Tout le bonheur du monde, Debout les yeux ouverts*, label Epic, 2004.

<sup>48</sup> Orelsan, *RaelSan*, single cité.

<sup>49</sup> Orelsan, 2010, *Le chant des sirènes*, album cité.

<sup>50</sup> Orelsan, *Le chant des sirènes*, dans *Le Chant des sirènes*, album cité.

<sup>51</sup> Orelsan, *RaelSan*, single cité.

<sup>52</sup> Orelsan, *No life*, single cité.

<sup>53</sup> Orelsan, *Courez courez, Perdu d'avance*, album cité.

mais alors le vers suivant témoigne de l'ambivalence du procédé parodique en soulignant l'effet majeur de la poétique d'Orelsan : brouiller les pistes, se rendre insaisissable. Soit les filles sont intelligentes et elles goûtent avec fair-play cette ironie qui s'exerce à leur dépens ; elles prennent donc le propos au deuxième degré ; mais si elles le font, tant pis pour elles, car le chanteur prétend s'être exprimé au premier degré. Comment savoir ? Cet anti-caméléon n'est jamais celui qu'on voudrait qu'il soit. Le dernier exemple offre une mosaïque redoutablement retorse d'énoncés peu compatibles. Le chanteur commence par endosser le discours qui lui est attribué, selon la technique des victimes stigmatisées qui se réapproprient les termes insultants par lesquels on les désigne : « Comme si c'était d'ma faute si les meufs c'est des putes ». Autrement dit, si on croit que le chanteur est le chanteur, le chanteur validera cette identification, ce qui est évidemment une manière de ne pas la valider. Orelsan poursuit en justifiant son travail parodique au nom d'un principe didactique, cher à tout discours réaliste : « j'les éduque, j'leur apprends des vrais trucs » : mais lesquels ? Des « trucs » qui concernent la brutalité des hommes ? Ou la lascivité réelle ou supposée des femmes ? Ultime posture, ultime pirouette : Orelsan se montre (mais faut-il le croire ?) comme pris à son propre jeu et se prétend victime d'un trouble identitaire. « Misogyne », « ironique » ? Vertige parodique ? Sincère aveu de celui qui face à sa célébrité et les attaques sent son texte lui échapper ? Assurément, ces propos métatextuels méritent d'être interprétés comme un appel au sens du jeu et de la complexité, et un défi lancé à l'humour du public.

## Conclusion

La parodie d'Orelsan se déploie à la frontière du rire jaune et de l'humour noir ; ses cibles sont multiples et réversibles. Que le chanteur ne soit pas aimable, qu'il se présente comme franchement déplaisant, n'implique pas qu'il faille le censurer : c'est au public de se construire ses armes à partir ou contre celles que lui fourbit un texte éminemment subtil. Un public adulte sait surmonter l'aversion que lui procurent certains propos. Orelsan, certes, choque pour choquer, mais il fait aussi réfléchir, et souvent il émeut :

J'ai peur que mes parents m'détestent  
 Depuis qu'j'ai treize ans j'régresse, j'les blesse, j'les stress  
 J'délaisse c'qu'ils m'ont appris pour faire que d'la merde  
 Comme si j'valais mieux qu'mon père, comme si j'valais mieux qu'ma mère  
 Eux, croient qu'ils m'aiment moi, j'crois qu'ils se voilent la face  
 J'crois qu'ils aiment celui qu'ils rêvent de voir à ma place  
 Parce qu'ils savent pas c'qui s'passe derrière le masque  
 Qui s'cache derrière l'image, parce qu'ils connaissent pas mon vrai visage  
 Quand j'dis qu'déteste les filles j'me donne du crédit  
 J'me suis jamais vraiment investi j'ai fui  
 J'ai triché sur mes sentiments en croyant rester vrai  
 J'esquivais l'amour par peur de m'faire baiser  
 Par lâcheté, j'croyais qu'plus j'm'attachais moins ça marchait  
 J'ai trahi, j'ai sali, j'ai haï, j'ai banni  
 Qu'est-ce que j'ai acquis à part des remords et des maladies<sup>54</sup>

La parodie serait une parade : simple paronomase ? Je ne crois pas. Le succès populaire d'Orelsan ne tient pas seulement à ses provocations, qui lasseraient le public si elles étaient gratuites. Elles construisent la figure d'un sujet tour à tour vulnérable et apte à retourner ses fragilités comme un gant, à les jouer, à les déjouer, à les enjouer. La chanson bilan *Bonne meuf*<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Orelsan, *La Peur de l'échec, Perdu d'avance*, album cité.

<sup>55</sup> Orelsan, *Bonne meuf*, album *La Fête est finie*, label 3<sup>e</sup> bureau Wagram, 2017.

propose ainsi une succession de revirements énonciatifs : dans une suite de vers qui reprennent invariablement le titre sur le mode de l'épiphore, le chanteur se peint d'abord comme celui qui désire « les bonnes meufs », mais jamais ne parvient à comprendre ni séduire « les bonnes meufs ». Il s'est donc mis à insulter « les bonnes meufs » dans « des chansons sur les bonnes meufs », avant de trouver le succès qui a fait de lui une « bonne meuf ». Suit un portrait satirique de l'être idéalement adapté à une société compétitive, et cet être n'est autre, bien sûr, que la « bonne meuf ». *Bonne* signifie donc tour à tour *désirable* (sens sexuel) et *performante* (sens éthique). Depuis qu'il a du succès, le chanteur se fait « draguer par les bonnes meufs » mais maintenant peu lui chaut car il a (enfin !) trouvé une « bonne meuf », ce qui l'oblige à se tenir à distance des « bonnes meufs » qui bien sûr l'attirent toujours autant. La « bonne meuf » est donc l'axe autour duquel se déroule la vie du chanteur / chanteur (la distance s'amenuise entre ces deux instances) qui résume sa vie par une ritournelle. Orelsan nous en convainc : tout homme, dès lors qu'il se risque à parler des femmes, fait inévitablement son propre portrait, en décalque ou en filigrane, tant il est vrai que la société fait de chaque sexe le miroir des désirs et des frustrations de l'autre. À bon entendeur, salut.