



**HAL**  
open science

## “ Pour introduire la problématique du genre en chanson ”

Stéphane Chaudier

### ► To cite this version:

Stéphane Chaudier. “ Pour introduire la problématique du genre en chanson ”. Stéphane Chaudier (dir.). Chabadabada : des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine, PUP, p. 7-121, 2018, coll. “Chants Sons”. <hal-02013355>

**HAL Id: hal-02013355**

**<https://hal.science/hal-02013355v1>**

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.



HAL Authorization

## Stéphane Chaudier

**Publication :** « Pour introduire la problématique du genre en chanson », *Chabadabada : des hommes et des femmes dans la chanson française. Représentations et enjeux*, Aix-Marseille, Presses de Provence, collection « Chants Sons », 2018, p. 7-121.

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

**Mots-clés :** chanson française, homme, femme, genres, sexes, sexualités (homosexualité, hétérosexualité), couple, amour

**Résumé :** Être homme ou femme. Voilà qui revêt pour beaucoup un caractère d'évidence ininterrogée... mais cette évidence n'est pas toujours partagée, tant s'en faut. On pourrait dire de l'identité sexuelle ce qu'Augustin disait du temps : toutes et tous, nous avons une expérience quotidienne, familière, qu'elle soit douloureuse ou euphorique, de la différence des sexes ; mais dès qu'on nous demande de dire en quoi elle consiste, quels sens et quelles fonctions nous lui donnons, l'embarras commence. Le genre recouvre l'ensemble des désignations et des usages sociaux d'un corps sexué. À l'expérience de désajustement, de « trouble », entre corps, identité de genre, rôles de genre et orientation sexuelle, la chanson apporte plus d'un témoignage saisissant ; mais elle fait aussi entendre les joies d'une identité de genre heureuse (sans être pourtant forcément hétéronormative) et d'une orientation sexuelle assumée (homo- ou hétérosexuelle). Elle constate et interroge les difficultés, les crises, les pièges ou les apories des relations que chacun-e entretient avec son corps, son genre, sa sexualité, ses relations amoureuses. Après le processus fulgurant mais encore inabouti de l'émancipation des femmes dans la France du second vingtième siècle, après les droits récemment accordés aux personnes homosexuelles, comment la chanson contemporaine représente-t-elle l'homme et la femme, au sein de la société, de la famille, du couple ? Notre travail vise à montrer que la chanson, quand elle n'est pas caricaturalement commerciale, aborde de manière sensible et polyphonique ces questions complexes, en les situant à hauteur d'homme ou de femme, sans surplomb théorique ou intellectualiste. C'est pourquoi les chansons, avec leur étonnante variété, font *entendre* les discours à la fois idéologiques et poétiques qu'une société est capable d'*entendre* à un moment donné de son histoire. Si la chanson contemporaine et son analyse littéraire ne peuvent certainement pas être enrôlés de manière univoque sous la bannière de l'émancipation politique, ce n'est pas une raison pour rejeter avec mépris les ressources qu'un art « populittéraire » comme la chanson peut apporter à celles et ceux qui défendent l'égalité entre les sexes et les sexualités.

### **Chabadabada : des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine : représentations et enjeux**

Le vendredi 20 mars 2015 s'est tenue à l'université Jean Monnet de Saint-Étienne une journée d'étude intitulée : « La chanson française à l'épreuve des sexes et des genres : marquages stylistiques d'un enjeu sociétal. » L'ouvrage qu'on va lire est en grande partie issu des travaux de cette journée. Pourtant, le titre que nous avons retenu s'est considérablement transformé. Commençons par le changement le plus simple : le mot *chabadabada* manifeste notre volonté de rendre hommage à la culture populaire, puisque cette succession nullement énigmatique de syllabes est, comme chacun sait, issue de la chanson *Un homme et une femme* tirée du film du même nom, de Claude Lelouch<sup>1</sup>. D'un titre à l'autre, le mot *enjeu* subsiste ; mais le mot *représentations* a évincé le couple complémentaire *sexes / genres* ; les mots *femmes* et *hommes*, qui permettent de dire en termes immédiatement accessibles ce dont il s'agit, ont

---

<sup>1</sup> Pierre Barouh, Nicole Croisille, *Un homme et une femme*, texte de Pierre Barouh et musique de Francis Lai, 1966.

fait leur réapparition<sup>2</sup>. Voilà qui exige quelques lignes d'explication : tel sera l'objet du premier point de cette introduction, qui a pour titre : « Comment rendre compte des relations entre hommes et des femmes ? À la recherche d'un discours cohérent ». Le second point sera quant à lui consacré à l'élaboration d'une typologie des chansons, en se fondant sur l'examen des contenus représentés, sur la manière dont les chansons mettent en scène les hommes et les femmes et leurs relations. Pour ce faire, deux approches étaient possibles : soit on étudiait ce que les mots de la chanson veulent dire, soit on analysait la façon dont le chanteur ou la chanteuse se projettent dans l'espace public, qu'il soit scénique ou médiatique. Il s'avère que la première voie, c'est-à-dire l'expression, verbale, poétique, est, pour notre sujet, infiniment plus riche que la seconde. C'est pourquoi elle a été privilégiée. Disons-le donc tout de suite, et cela de manière apéritive : ce qui nous a frappé dans l'étude des textes chansonniers concernant la question des hommes et des femmes, c'est l'extrême variété et l'extrême complexité des représentations, si bien que l'expression *stéréotypes de genre* ne saurait convenir pour décrire les richesses de notre corpus. Comment présenter de manière organisée ce faisceau de représentations ? Notre désir de cohérence rencontre-t-il la réalité du corpus ? Nous pensons que oui ; mais les lecteurs et les lectrices<sup>3</sup> en seront juges.

Être homme ou femme. Voilà qui revêt pour beaucoup un caractère d'évidence ininterrogée... mais cette évidence n'est pas toujours partagée, tant s'en faut. Le grand intérêt heuristique du malaise psychologique et social à l'égard de ces catégories un peu hâtivement considérées comme universelles est de susciter un étonnement ou une perplexité, sans doute universels, qui, sitôt qu'on s'autorise à les prendre au sérieux, conduisent à enchaîner les questions problématiques. On pourrait dire de l'identité sexuelle ce qu'Augustin disait du temps<sup>4</sup> : toutes et tous, nous avons une expérience quotidienne, familière, qu'elle soit douloureuse ou euphorique, de la différence des sexes ; mais dès qu'on nous demande de dire en quoi elle consiste, quels sens nous lui donnons, quels usages nous en faisons, l'embarras commence. La grammaire sociale nous a certes appris l'existence de deux sexes ; pour chacun des deux sexes, elle tente de fixer une syntaxe comportementale qu'il revient ensuite à chacun et chacune de mettre à l'épreuve des interactions concrètes : nous ne cessons plus alors de découvrir ce qui se fait ou ne se fait pas, ce qui nous convient ou ne nous convient pas, ce qui plaît ou déplaît à nos partenaires. Cet apprentissage peut être vécu comme une source de traumatismes ou d'enrichissements. C'est cette diversité expérientielle que traduit la chanson. De manière très empirique, elle remet peu en cause la différence des sexes<sup>5</sup> ; mais elle s'interroge continûment sur la façon dont les sujets humains la vivent. Elle prend acte du fait que nous savons presque toujours distinguer très immédiatement un homme d'une femme ; mais *reconnaître* la différence des sexes, la goûter ou s'en agacer, n'est pas la *comprendre*. Si nous savons le plus souvent que nous sommes homme ou femme (expérience plus courante que celle qui consiste à ne se sentir ni homme ni femme ou bien à s'éprouver et homme et femme), nous sommes bien embarrassé-es pour décrire ce que sont ou pour définir ce que devraient être

---

<sup>2</sup> Nous aurions certes pu recourir à des adjectifs substantivés : *le masculin et le féminin*. Parce qu'il ne s'emploie qu'au singulier, ce tour élégant a une connotation plus savante : il offre au lecteur la promesse (ou peut-être le leurre) d'appréhender une notion, un concept et donc une essence qui subsume la diversité des phénomènes, des situations. Cet effort d'abstraction répugne à la chanson, qui prétend toujours se tenir au plus près du vécu.

<sup>3</sup> Nous avons disposé dans nos phrases les deux formes linguistiques, féminines et masculines, que revêt le substantif. Désormais, par souci de simplicité, nous nous conformons à l'usage qui emploie la forme de masculin pour désigner les deux sexes ; mais aucune personne sensée ne peut déduire de cette pure convention le droit de nier la légitimité des femmes de participer à la vie intellectuelle.

<sup>4</sup> Augustin, *Confessions*, livre XI, chapitre 14, et le fameux *Quid est enim tempus ?*

<sup>5</sup> Elle joue même à reproduire les stéréotypes les plus éculés même s'il s'agit alors de les mettre à distance comme dans l'incontournable succès de Stromae, *Tous les mêmes* (album *Racine carrée*, 2013), qui produit dans son titre même le discours rageur et caricatural des femmes réduisant les hommes à une formule lapidaire qui les englobe collectivement.

les relations entre les sexes<sup>6</sup>. Le couple conceptuel *différence / égalité*, qui semble résumer la question de l'identité, est en réalité d'une extraordinaire complexité : la différence relève de l'empirie, du donné biologique et social ; l'égalité est quant à elle une valeur, un idéal qui ne cesse de bousculer celles et ceux qui veulent s'y référer comme à un repère structurant de la vie individuelle et collective.

La question de la différence sexuelle rencontre mais n'épuise bien sûr pas celle de la différence : dans les couples homosexuels, le désir sait très bien que la différence qu'il recherche se réalise non plus entre les sexes mais entre les individus ; et les amants hétérosexuels savent eux aussi que chacun aime en l'autre à la fois un sexe différent et une personne unique, différente de toutes les autres. Avant la journée d'étude, nous pensions de manière raisonnablement intuitive que la chanson s'emparait de ces questions sans en nier le caractère problématique ; les pages qui suivent prétendent confirmer l'hypothèse en donnant quelques preuves, qu'il revient à chacun et à chacune d'enrichir par ses exemples personnels ou par l'investigation de corpus que nous n'avons pas pris en compte. Notre conviction est que si la chanson est un art populaire qui s'efforce de plaire au plus grand nombre, elle sait aussi que la facilité et la bêtise ne sont pas les vecteurs d'un succès durable ; car émouvoir sans faire un tant soit peu réfléchir, c'est se condamner à méconnaître l'aspiration universelle du public à être intelligent et à être traité comme tel. Reste à répondre à la question suivante : l'inscription d'un discours sur les hommes et sur les femmes dans le genre spécifique de la chanson donne-t-elle à ce discours un caractère spécifique ? Dans quelle mesure le genre poétique et musical de la chanson contraint-il ou influe-t-il les représentations qu'il nous livre ?

Bien que ce livre s'aventure sur une voie peu frayée, il ne peut pas prétendre être pionnier. Il convient en effet de saluer le travail de Cécile Prévost-Thomas, Hyacinthe Ravet et Catherine Rudent, qui ont réuni et publié les actes d'une journée d'étude : *Le Féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, Université de Paris Sorbonne, Observatoire musical français, 2005. Cet ouvrage collectif fait, pour l'essentiel, dialoguer des musicologues et des sociologues et comporte d'intéressantes études de cas. Les musicologues cherchent à comprendre comment « la musique met en son la différence sexuelle » (« Avant-propos », p. 5) ; elles nous apprennent entre autres choses à déconstruire l'évidence trompeuse « voix aiguë, voix de femme » VS « voix grave, voix d'hommes ». C'est ainsi que Claire Gillie Guibert décrit la voix comme un « instrument musique caché au sein du corps<sup>7</sup> » et montre que ce système complexe fait d'éléments excitateur, l'air, vibrateur, les cordes vocales, et résonateurs, toutes les cavités qui vont du larynx aux sinus, est en réalité « très peu sexué<sup>8</sup> » ; en chanson, la créativité musicale offre aux individus la possibilité d'explorer la totalité de « leurs possibles phoniques » ; une telle liberté transgressive défie « le prêt-à-porter vocal<sup>9</sup> » les normes régissant les usages sociaux de la voix ; elle est bien sûr l'une des raisons expliquant le charme et le rôle des chansons dans notre imaginaire sonore. Les sociologues, quant à elles, étudient la visibilité (toute relative) des femmes en chanson, leur apport et leur présence (longtemps cantonnées au rôle de l'interprète) dans ce domaine. À cet égard, Cécile Prévost-Thomas présente une idée de Bernard Lahire qui permet de penser la différence essentielle entre une approche sociologique et une approche littéraire de la chanson : « Si le monde social traitait indifféremment les

---

<sup>6</sup> C'est en cela que la chanson de Stromae, apporte sa pierre à l'édifice, en reproduisant une sempiternelle dispute de couple qui mélange le motif de la répartition des tâches et celui de la qualité (ou de l'épuisement) du désir masculin. Par ce mélange, elle illustre certes avec satire les comportements emblématiques des hommes et des femmes dans leur relation intime mais bien davantage le caractère indémêlable et irraisonné du conflit homme / femme.

<sup>7</sup> Claire Gillie Guibert, « La voix "unisexe", un fantasme social d'une "inquiétante étrangeté" », dans *Le Féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, op. cit., p. 39.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 43.

individus des deux sexes, les sciences n'auraient rien à dire à leur sujet<sup>10</sup> ». Les sociologues s'intéressent à la forme des chansons si et seulement si celle-ci peut leur permettre d'appréhender les relations entre les hommes et les femmes d'un point de vue sociologique, c'est-à-dire attentif aux inégalités, aux discriminations entre hommes et femmes. Mais les relations entre les deux sexes ne s'arrêtent pas là ; et c'est bien pourquoi on ne peut réduire, comme l'invite la question du genre, l'étude de la chanson à la seule perspective sociologique, si légitime soit-elle.

## **I. Comment rendre compte des relations entre hommes et femmes ? À la recherche d'un discours cohérent**

*D'un titre à l'autre*

Commençons par une question de méthode. Nous avons annoncé l'étude des marques stylistiques (et donc linguistiques) de la différence des sexes et des genres. La référence à la stylistique s'est avérée inappropriée car trop limitative ; dans leur majorité, les contributeurs à la journée ne se revendiquent pas de cette discipline alors même que tous ont choisi de mettre l'accent sur la dimension textuelle de la chanson. Certes, la chanson est un genre pluri-sémiotique en raison des multiples codes d'expression dont elle relève : l'artiste (qu'il ou elle soit ACI<sup>11</sup> ou non) manifeste sa personnalité créatrice par le langage et, bien souvent, par le langage poétique, et tout autant par la musique (vocale et instrumentale), par le corps, par la performance scénique. La chanson est aussi un genre intermédial<sup>12</sup> dont les supports de diffusion sont extrêmement variés : certes, nous savons tous que la chanson se chante tout simplement, dans la rue, sous la douche, au travail ; mais la voix de l'artiste quant à elle nous atteint par le canal de la radio, du disque, du CD, d'internet ; le corps de l'artiste peut nous être donné par la scène, l'image (télévision, clip, etc.) ou les photographies (illustrations sur les disques, CD, reportages divers dans les magazines). Toutes ces dimensions interagissent ; ces interactions rendent compte du plaisir et de l'efficacité communicationnelle du genre chanson<sup>13</sup>.

Il est évident que tous ces codes méritent d'être étudiés et articulés ; car si aucun système de signes n'est aussi complexe que le langage et mieux à même de décrire la manière dont les chanteuses et les chanteurs vivent, pensent ou problématisent le rapport à la vie, et plus particulièrement, à la question du sexe et du genre, voire à leur sexe ou à leur genre, il n'empêche que, dans la chanson, plus encore qu'en littérature, le sens des mots est très sensible au contexte ; ce qui donne au mot interprétation, quand on le rapporte à la chanson, toute sa plénitude de sens. Joël July a montré que la reprise à l'identique d'un texte de chanson par un autre interprète, dans d'autres circonstances, pouvaient en redéfinir la portée, au point que parfois, il n'était pas illégitime de considérer une reprise comme une véritable recreation : car si le signifiant linguistique du texte de chanson ne change pas, le sens voire le référent des mots

---

<sup>10</sup> Cécile Prévost-Thomas, « Les femmes dans la chanson aujourd'hui : quelle visibilité sociale ? », *Le Féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, op. cit., p. 13.

<sup>11</sup> Cette abréviation commode signifie : *Auteur Compositeur Interprète*.

<sup>12</sup> Andrea Oberhuber, « La chanson, un genre intermédial », *Cultures à la dérive, cultures entre les rives, Grenzgänge zwischen Kulturen, Medien und Gattungen. Festschrift für Ursula Mathis-Moser zum 60. Geburtstag, Doris Eibl, Gerhild Fuchs, Birgit Mertz-Baumgartner*, Innsbruck, Königshausen & Neumann, 2010, p. 273-292 et la mise au point de Joël July dans « Que reste-t-il de nos *ethes* ? », *L'Homme dans le style et réciproquement*, sous la direction de Philippe Jousset, Presses Universitaires de Provence, collection « Textuelles », 2015, p. 174.

<sup>13</sup> Stéphane Hirschi emploie l'expression « *tout organique : texte-musique-interprétation* », dans *Chanson, l'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*, Presses Universitaires de Valenciennes / Les Belles Lettres, Paris, collection « Cantologie », 2008, p. 25.

en est transformé<sup>14</sup>. Pour ce qui est de notre problématique, nous aurons l'occasion de le vérifier en reprenant à notre compte le bel exemple de la chanson culte de Julio Iglésias, *Pauvres diables*, plus connue sous le titre *Vous les femmes*, reprise par Arno, dans le film de Guillaume Gallienne, *Les Garçons et Guillaume, à table !* (2013) : d'un interprète à l'autre, nous verrons comment et pourquoi la chanson change de sens et de valeur. De l'étude du matériau verbal en situation, on ne peut donc nullement inférer la volonté de méconnaître l'essence de la chanson en l'enrôlant sous la bannière d'une sorte d'impérialisme langagier ; car la nécessité d'articuler le langage à tous les autres codes sémiotiques invite aussi à reconnaître la prééminence des mots et du travail sur la langue dès lors qu'on veut restituer les méandres d'une pensée ou le feuilletage des affects dans la conscience. C'est pourquoi toutes les études ici rassemblées font la part belle à l'étude du langage, sans pour autant mobiliser la notion de style et la méthode des études stylistiques. Répétons-le : il va de soi que valoriser l'étude du langage en en faisant le pivot de l'expressivité chansonnière n'implique nullement qu'on considère le langage comme le dépositaire exclusif du sens d'une chanson, lequel n'est jamais univoque. Et tant mieux !

Autre changement : l'emploi de la locution *à l'épreuve de* a semblé inadéquat en raison de la dissymétrie qu'elle implique. Elle sous-entendait que dans la confrontation entre la chanson et la problématique du genre, la chanson était la seule à subir une épreuve ; les risques étaient bien mal partagés. Derrière la formule séduisante *à l'épreuve de* s'insinuait la faille de l'*applicationnisme*, qui consiste à faire passer un art, la chanson, et qui plus est un art populaire sans grand prestige intellectuel, par les fourches caudines d'un système de pensée qui relève quant à lui de la science. Or l'*applicationnisme* est un vice épistémogique pour au moins deux raisons :

- on réduit l'art à sa capacité d'illustrer les points fondamentaux d'une doctrine scientifique ; or il existe bel et bien une théorie du genre qui unifie les différentes pensées qui se réclament de cette discipline (les études de genre) et celle-ci est fondée sur deux postulats : d'une part, le primat du genre, construction sociale et seule signifiante, sur le sexe, pure donnée biologique, réputée non signifiante ; d'autre part la dimension oppressive du genre (ou de l'identité de genre<sup>15</sup>). Dans une perspective applicationniste, le corpus chansonnier ne serait mobilisé que pour valider ces deux postulats ; autrement dit, la chanson ne nous apprendrait rien que nous ne sachions déjà ; elle confirmerait mais, en elle-même, elle n'affirmerait rien. Ce faisant, le chercheur est tenté d'aménager son corpus, de mettre en valeur certains faits et d'en négliger d'autres, pour conformer les œuvres aux postulats de sa recherche ; or, chacun en conviendra, il n'est rien de moins scientifique que cette utilisation biaisée du matériau empirique. C'est contre ce risque épistémologique majeur que nous avons voulu nous prémunir.

- en utilisant de manière unilatérale l'expression *à l'épreuve de*, on voue l'art à une fonction ancillaire ; on estime que l'art « ne pense pas », qu'il ne réfléchit pas aux phénomènes sociaux qu'il représente mais qu'il les réfléchit (au mieux) ou les déforme en les faisant passer par le double prisme de considérations esthétiques, ou pire, commerciales, donc idéologiques. On fait de la théorie du genre ou des études du genre le principe capable d'expliquer les représentations des sexes et des genres dans la chanson. Bref, le chercheur se donne à bon compte le beau rôle : le discours scientifique ferait surgir l'impensé de la chanson ; il départagerait dans le corpus les

---

<sup>14</sup> Joël July, « En quoi la reprise est une réécriture... », *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, ouvrage collectif sous la direction de Perle Abbrugiati, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, collection « Chants Sons », p. 85-118. Voir aussi Bruno Joubrel, « Le genre du chanteur est-il déterminant en matière d'interprétation d'une chanson ? » dans *Le Féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, op. cit., p. 44-52. Contrairement à ce qu'indique le titre, Bruno Joubrel étudie et relativise fortement l'influence du sexe de l'interprète (chanteur ou chanteuse) et de ses caractéristiques vocales sur les reprises.

<sup>15</sup> Voir Béatrice Levet, *La Théorie du genre ou le monde rêvé des anges : l'identité sexuée comme malédiction*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2014. Cet essai, alerte, très hostile aux études de genre, contient pourtant nombre d'idées très stimulantes que nous avons reprises à notre compte. Nous avons laissé de côté toute l'axiologie réactionnaire du propos, revendiquée par l'auteure mais que nous ne partageons pas.

cas où la chanson s'aveugle et ceux où, plus lucide, elle pressent les apports des études de genre. Nous en sommes revenu à une vision plus équilibrée des rapports entre un art (la chanson) et une démarche scientifique ; si la science peut éclairer un art, un art peut lui aussi apporter un ensemble de données (observations sociales, expression d'affects, description de comportements, réflexions ou intuitions) qui vont pouvoir enrichir la science, en infléchir, en nuancer ou même parfois en contredire les propositions, que celles-ci soient d'ordre descriptif ou explicatif. Autrement dit, il serait bien possible que la chanson ne se contente pas d'illustrer l'étude scientifique des genres mais qu'elle la fasse avancer, fût-ce dans une voie imprévisible.

Il est enfin un troisième changement, et d'une tout autre conséquence : comme nous l'avons déjà dit, les noms très usuels *hommes* et *femmes* ont finalement remplacé le couple notionnel *sexe / genre*. Ne s'agit-il pas là d'une attitude scientifiquement régressive, qui s'interdirait de recourir à la notion la plus ambitieuse pour penser les rapports entre les sexes, soit, la notion de genre ?

### *Genre ou représentation ? Un parti pris théorique*

Présenter les raisons pour lesquelles le mot genre a été abandonné dans le titre revient à résumer le faisceau des thèses qui ont guidé cet ouvrage. La notion de genre désigne et permet de penser un écart entre le corps sexué et les représentations sociales ou individuelles dont il fait l'objet<sup>16</sup> ; en cela, elle est tout à fait opératoire pour décrire le sentiment d'infélicité ou de frustration que ressentent certains sujets, à certaines étapes de leur vie, à l'égard de leur corps et du regard social porté sur lui. Le sentiment, plus ou moins fort et oppressant, que ce corps, qui n'est à personne d'autre que moi, n'est pourtant pas le mien, trouve en la notion de genre un très utile outil de description phénoménologique d'un tel malaise ; le genre recouvre l'ensemble des désignations et des usages sociaux d'un corps où le sujet ne se reconnaît pas. À cette expérience de désajustement (le fameux « trouble » dans le genre), la chanson apporte plus d'un témoignage saisissant. La notion de *genre* semble en revanche tout à fait abusive dès lors qu'elle prétend se passer de la réalité du corps. Pour reprendre et réaménager la belle formule de Beauvoir, sans rien lui faire perdre de sa vérité ni de son actualité, disons qu'il est à la fois possible de *naître* homme ou femme et... de le *devenir*. Naître homme ou femme, c'est en effet se sentir appartenir, pour son malheur parfois et pour son bonheur le plus souvent, à un sexe qui exclut la possibilité d'être de l'autre sexe ; mais le fait de se sentir homme ou femme n'exclut en revanche nullement le fait qu'il faille sans cesse travailler à le devenir, soit pour rejoindre les normes de genre que la société impose, soit pour s'en distancier et trouver, dans la multitude des possibilités ouvertes et offertes par le champ social, sa propre manière d'être homme ou femme (ce qui est le cas de la très grande majorité d'entre nous) ou de refuser d'être l'un *ou* l'autre : le rejet de ce *ou* exclusif, imposant une alternative, est un choix éthique ou politique plus risqué et donc, on en conviendra aisément, plus rare. La notion de *genre* devient *théorie du genre* quand elle refuse d'envisager les conséquences psychologiques, éthiques, affectives ou spirituelles de cette réalité complexe : avoir ou être un corps, être d'un sexe, avoir un sexe, tout cela n'est pas indifférent. Cette réalité corporelle (qui n'est jamais une évidence) est certes médiatisée par des discours sociaux fortement normatifs ; mais ces normes peuvent être vécues comme des contraintes abusives, ou comme des contraintes nécessaires ; mais aussi et encore comme des chances, des défis stimulants, des occasions de s'éduquer, de se transformer, pour s'adapter à la vie sociale, pour chercher et trouver des formes d'accomplissement ou de bonheur.

La question du bonheur n'est en effet jamais posée dans les études de genre ; nous verrons au contraire que c'est la pierre angulaire du discours de la chanson sur les questions de

---

<sup>16</sup> Voir à ce sujet l'excellente synthèse de Christine Guionnet et Érik Neveu, *Féminins / Masculins, sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, Collection U, 2004, 2009 pour la seconde édition entièrement refondue.

sexes et de genres<sup>17</sup>. En quoi être d'un sexe nous rend-il tour à tour très heureux ou très anxieux ? Voilà le problème concret qui hante notre corpus chansonnier. Il est impossible de comprendre le succès d'une chanson commerciale sans prendre en compte cette jouissance d'appartenir à un sexe et d'en exploiter en connaissance de cause, à ses risques et périls, les ressources propres : « Laisse moi être celui qui partage ta vie » chante Colonel Reyel, dans *Celui*, avant de se raviser : « Au pire celui qui partage ta nuit<sup>18</sup> ». Que veut le garçon ? Du sexe ou de « l'amour toujours » ? Du plaisir ou de la respectabilité ? Cette autocorrection est-elle inspirée par la sincérité ou par le réalisme ? Qu' imagine-t-il des attentes, du désir de la fille ? Ces vers hyperboliques et insipides (« Nul ne saura te comprendre mieux que moi, / Donne moi ma chance tu verras ») expriment le bonheur ou le plaisir de déployer un discours que la partenaire peut toujours interpréter comme un hommage, un cliché, un piège, un simple passage obligé avant la relation sexuelle, et qui n'engage à rien. La chanson ne livre-t-elle pas la clé de son succès avec ces mots du chanteur : *Mais girl écoute ça ?* Qu'importe en effet le *ça* : l'important, pour la joie de vivre, c'est la fameuse fonction phatique, celle qui ouvre et maintient le contact entre des sujets désirants ; le sel de l'existence, c'est que cette fonction soit assumée par un homme (ou par une femme) qui ait envie de dire *girl* à une femme, ou beaucoup plus rarement, à un homme. C'est là ce que célèbre la chanson, indépendamment des sexes et des genres. Dire *girl écoute ça* c'est en effet présupposer et peut-être susciter l'envie d'être apostrophée ainsi, avec ce mélange d'audace et de timidité que la chanson commerciale pense caractéristique d'un *ethos* viril ; mais rien n'interdit aux femmes de s'emparer à leur tour de cette posture d'initiative gouailleuse et de dire, si elles le souhaitent : *mais mec écoute ça. Ça* : j'ai envie de toi, de te parler, que cette envie soit éphémère ou durable. La chanson parie sur le désir et sur la possibilité d'en exprimer les ambiguïtés, les inquiétudes. Au regard de cette réalité existentielle ou anthropologique, les questions de sexes et de genres ne sont peut-être pas très importantes, puisqu'elles ne sont que les modalités par lesquelles transite la plasticité du désir. C'est pourquoi, dans notre titre, le couple *hommes / femmes* (appréhendés en tant que sujets désirants plus encore que sexués ou genrés) nous a paru mieux adapté à notre objet d'étude que la notion de *genre*.

Par rapport au mot *représentation*, la notion de *genre* souffre en effet d'un double inconvénient. Le premier est dérivé d'un verbe ; dans l'acception qui nous intéresse, il permet de déployer un procès concret qui a l'avantage de susciter des questions très utiles pour la description des situations. Quand je dis *quelqu'un se représente quelque chose*, je peux demander : *quelqu'un* mais qui ? *Quelque chose* mais quoi ? *Se représenter* mais quand, comment, pourquoi, dans quelles circonstances de la vie ? Or c'est très exactement ce que fait la chanson : elle *représente* (met en scène) des sujets concrets qui eux-mêmes *se représentent* (c'est-à-dire pensent) toute une série de rapports plus ou moins problématiques concernant l'esprit et le corps, les sentiments et la sexualité, les hommes et les femmes pris dans des interactions variées : amour et séduction, bien sûr, mais aussi dans le monde de la famille, du travail ou dans la sphère publique, etc. La notion de *genre* ne permet pas de poser simplement des questions aussi complexes ; elle contraint en revanche à penser « à travers » un appareil théorique parfois très sophistiqué et relevant de la métaphysique, puisqu'elle invite voire oblige à se poser la question même du réel : l'idée de *genre* implique que le réel n'est que la somme des constructions par lesquelles nous cherchons à l'atteindre, à le configurer.

Il est un second inconvénient à la notion de genre ; c'est sa polysémie. Il est évident que le mot *représentation* est lui aussi très polysémique, mais ces acceptions ne se recoupent pas.

---

<sup>17</sup> Sur le retour (en grâce ?) de la question du bonheur dans les études littéraires, voir le bel ouvrage collectif dirigé par Ruth Amar : *L'Écriture du bonheur dans le roman contemporain*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne (UK), 2011.

<sup>18</sup> *Celui*, Colonel Reyel (single écrit par Remi Ranguin, H-I Deniz Arslan, Ricardo Lloyd Jr Johnson, Windel B. Edwards), Universal Music Publishing Group, 2010.

Quand je dis qu'un ou une artiste *représente* une situation de la vie, je sais bien qu'il ou elle ne fait pas la même chose que quand je dis : *je me représente les choses de cette manière*, tout simplement parce que dans le premier cas, la représentation est une œuvre d'art, et dans le second, une pensée organisée plus ou moins structurée. Avec le mot *genre*, la confusion entre les représentations du corps et le genre grammatical est beaucoup plus gênante. En grammaire, on sait que le mot *genre* désigne un phénomène à la fois arbitraire (*le fauteuil / la table*) et relatif (*le soleil* nom masculin / *die Sonne* nom féminin / *the sun* absence de genre) ; certes, il est des cas minoritaires où le marquage du genre recouvre une distinction référentielle d'ordre sexuel : *le lion / la lionne*, pour l'opposition mâle / femelle, et *boulangier / boulangère* ; *le ministre / la ministre* pour différencier les hommes et les femmes. De cette réalité linguistique peut-on inférer que le genre (entendu comme la représentation et l'instrumentalisation sociales du corps et du sexe) soit nécessairement une construction arbitraire ? Le fait que le mot *fourchette* est du féminin et *couteau* du masculin ne nous dit certes rien sur ce que sont un couteau, une fourchette et la façon dont on s'en sert : seul le rêve d'un poète peut donner des motivations sexuelles ou psychologiques au genre de ces substantifs ; il interprète alors ou feint d'interpréter la réalité à l'aide de cette fantaisie, que chacun peut faire et défaire à sa guise, en l'adoptant, en la refusant, en la réécrivant. Il paraît en revanche très aventureux de faire jouer une analogie entre les langues et les hommes pour décrire le rapport des sujets à leur corps sexué de la même manière qu'on analyse le rapport du mot à son genre grammatical. Or c'est là justement le biais qu'induit le mot genre. Il me semble que la chanson est particulièrement rétive à mettre en œuvre cette analogie qui séduit cependant quelques esprits spéculatifs. Faut-il pour autant tenir la chanson, genre populaire, comme le héraut du bon sens contre l'intellectualité, comme le bastion de la tradition contre la subversion ? Toutes les pages qui suivent montrent le contraire : et ce serait faire injustice à la chanson que de l'embrigader dans un combat d'arrière-garde. L'enjeu de ce livre est, on s'en doute déjà, tout autre : la chanson montre qu'un discours poétique populaire peut aborder les questions des relations entre les sexes, du désir et de l'amour (qu'il soit hétérosexuel ou homosexuel), de la cohabitation (difficile ou souriante) entre les sexes et des rapports de force très souvent inégalitaires, sans en passer par la problématique du genre et sans pour cela tomber *nécessairement* dans l'ornière du conservatisme patriarcal ou dans l'apologie de la domination masculine.

### *Limites des études de genre*

Les études de genre ont lié leur destin à l'articulation de deux concepts : la notion de domination et celle de déconstruction. Cette batterie conceptuelle permet de démanteler un double héritage, accusé d'être responsable de l'aliénation des individus : le donné naturel de la sexuation, et le donné social de la norme. La domination émane d'un pouvoir disséminé qui agit moins par la voie de la répression que par celle de la régulation, à laquelle nul n'échapperait ; le mot *déconstruction* signifie que le discours configure le réel, et qu'atteindre le réel, c'est toujours rencontrer du discours. En quoi ce couplage notionnel est-il gênant ? La notion de *domination* contraint de penser qu'une identité sexuelle relève exclusivement d'une norme sociale imposée de l'extérieur à un corps qu'on se représente alors comme formaté par les apprentissages qu'il subit. Admettons la thèse et acceptons provisoirement qu'une identité sexuelle ne rencontre jamais la question du corps mais seulement celle du genre, c'est-à-dire celle de la norme sociale : il reste alors à comprendre pourquoi cette normativité serait par définition oppressive et illégitime ; pourquoi elle ne produirait que des individus malheureux et généralement incapables de se libérer d'un tel carcan. On verra au contraire que la chanson rend compte du plaisir pris à la norme et du bonheur d'être de son sexe et de lui seul. Or le désir légitime de séduire l'autre sexe ne rend certes pas illégitimes d'autres désirs et n'oblige en rien à les hiérarchiser. Tel est bien en effet l'un des écueils des études de genre : réduire

l'hétérosexualité à l'hétéronormativité ou feindre de les confondre ; à cet égard, la chanson contemporaine est plus clairvoyante ; car dans une société idéalement libérale ou permissive, celle où circulent les voix plurielles et discordantes des chansons, l'hétérosexualité n'implique en rien l'agressivité vis-à-vis des autres sexualités. Quand elle est assumée par un individu de sexe masculin, elle n'implique pas non plus le désir ou la volonté de dominer les femmes. Les études de genres tendent à disqualifier l'hétérosexualité sous le prétexte que cette sexualité réputée majoritaire est promue par les sociétés répressives qui la présentent comme la seule option légitime et désirable. La chanson est ainsi à même de faire entendre les voix d'une hétérosexualité elle-même complexe (inquiète ou jubilatoire, sereine ou tourmentée), et le plus souvent délivrée de tout parti-pris hétéronormatif.

La notion de *déconstruction* fait quant à elle courir à la pensée le risque de verser dans l'incorporel, c'est-à-dire dans l'ignorance ou le mépris du corps ; c'est là un point très saillant et, à notre avis, très pertinent de l'essai de Béatrice Levet. La phénoménologie du corps semble bien mieux inspirée quand elle reconnaît au corps une productivité propre qu'il s'agit pour le sujet d'apprendre à connaître, et peut-être à maîtriser ou à réguler. On est loin de ce pur conditionnement que décrit le constructivisme qui pense le langage social comme omnipotent et radicalement performatif. Il nous semble au contraire peu réaliste d'ignorer que l'identité sexuelle s'enracine dans l'expérience que chacun fait d'un corps dont les propriétés sont susceptibles de donner telle ou telle forme à une existence humaine. Pour s'en tenir à ce seul exemple, il apparaît que vouloir être et devenir une femme, c'est déployer dans le temps certaines des possibilités corporelles inhérentes au devenir femme : découvrir et assumer les risques de la vie amoureuse (homo- ou hétérosexuelle), de la vie conjugale, de la maternité, et devenir, en tant que citoyenne, membre à part entière d'une société qui, malgré les progrès accomplis, demeure inégalitaire à l'égard des femmes et qu'il faut donc sans cesse réformer, amender. Il semble absurde de prétendre lier l'émancipation de la femme au renoncement à l'hétérosexualité, à la conjugalité, à la maternité ; et pour qui veut être libre, il paraît plus raisonnable de penser la constante interaction des données biologiques et culturelles.

Tiré du *one-man-show* qu'il interpréta au théâtre, le film de Guillaume Gallienne présente le cas à ma connaissance unique d'une autofiction cinématographique portant sur la question du genre ; elle est assumée par le contrat explicite que le titre (*Les garçons et Guillaume, à table !*) permet de nouer avec le spectateur : même s'il ignore tout de la vie de Guillaume Gallienne, celui-ci est fondé à croire que le personnage joué par l'acteur Guillaume Gallienne correspond peu ou prou à Guillaume Gallienne lui-même. Comme le signale de manière elliptique le titre paradoxal du film, Guillaume, malgré son sexe, est soustrait à son genre. Désigné comme un *non garçon*, n'ayant pas lui-même de goût pour les postures viriles ou virilistes qu'il abandonne à son père et ses frères, il devient très efféminé en raison de son admiration esthète ou sensuelle pour tout ce qui relève du féminin. Son entourage (comme le spectateur) s'attend donc à ce qu'il soit ou qu'il devienne homosexuel. Naïvement mais à juste raison, le personnage ne comprend pas ce regard qu'on porte sur lui. La raison par laquelle le film rend compte de la féminité de Guillaume relève de la psychologie : Guillaume est élevé en fille par une mère qui a besoin d'une complicité, d'une tendresse qu'elle ne trouve ni chez son mari ni chez les hommes en général et qu'elle projette (non sans déni, culpabilité et contradiction) sur son fils. Jouant le rôle de sa mère, l'acteur montre les bénéfices qu'il a fini par tirer de cette situation pourtant traumatisante : une connaissance intime de l'autre sexe, une capacité de le « jouer » comme de l'intérieur.

Face à ce matériau empirique, les études de genre paraissent bien démunies : les déborde ou les déroutent la plasticité d'une existence reconfigurée par la fiction, par la distance qu'elle implique et les transpositions qu'elle nécessite. Le film renverse la tragédie prévisible en comédie ; c'est le désir hétérosexuel et non homosexuel qui fait l'objet d'un interdit. Que conclure de ce film *populaire*, qui a rencontré l'assentiment du public, lequel a consenti à être

diverti, ému, et éclairé par cette œuvre ? Beaucoup de thèses contradictoires. L'éducation (le dressage, le formatage) ne seraient pas tout-puissants : la liberté du sujet parvient à échapper à un destin familial prescrit par sa mère. L'efféminement de Guillaume (qui est sa manière de répondre à ce que sa sensibilité comprend du désir de sa mère) devait le conduire à l'homosexualité, selon les prévisions de sa propre famille. Or le film dénonce ce cliché ; faut-il donc invoquer une *nature* qui se révolte contre ce désir imposé de l'extérieur ? Ne vaut-il pas mieux au contraire souligner que l'individu peut trouver en lui les moyens de défaire les assignations identitaires construites par un genre ? Peut-on interpréter le film comme une défense et une illustration de la plasticité des identités ? Un homme hétérosexuel peut s'approprié un genre féminin, exceller dans ce rôle mais aussi s'y sentir piégé et donc désirer retrouver (grâce au théâtre et à diverses thérapies : phoniatry, psychanalyse) une voix et un comportement masculins, se marier, s'insérer dans la vie sociale et y faire valoir et reconnaître le don qu'il a reçu d'imiter les femmes à la perfection. Que la vie appréhendée par le filtre des œuvres d'art soit plus complexe et plus déroutante que les théories, tel est bien l'enjeu de notre démonstration à propos des chansons.

Il n'en reste pas moins que la notion de *genre* est souvent présentée, et c'est un point décisif, comme un outil très efficace pour lutter contre deux types d'inégalités : l'inégalité entre les sexes et celle entre les sexualités, soit, entre les hommes et les femmes d'une part, et d'autre part, entre l'hétérosexualité et les diverses pratiques homosexuelles. Or la chanson est extrêmement concernée par cette problématique : elle peut certes défendre des positions traditionnelles, qui légitiment (plus ou moins subtilement) les inégalités promues par les modèles sociaux de type patriarcal ; mais elle peut aussi militer en faveur de l'égalité ; dernière possibilité, enfin, et sans doute la plus intéressante : elle montre les résistances ou les ambiguïtés des hommes et des femmes face à l'idéal de l'égalité qui, dans la pratique, a bien du mal à se vivre, alors même qu'il est souvent reconnu comme un horizon indépassable de notre contemporanéité<sup>19</sup>. Or la notion de *genre*, surtout quand elle est employée dans le cadre d'une théorie radicale et militante, n'est pas le seul, ni même le meilleur moyen, pour s'emparer de la question politique des droits des individus ou des minorités et étudier comment elle affecte la chanson<sup>20</sup>.

### *La question de l'égalité ou l'égalité en question*

« Osera-t-on enfin proclamer haut et fort que la cause de l'égalité n'a plus de mobile ? Que l'égalité des femmes est acquise, incontestée, incontestable, qu'on ne reviendra plus dessus ? Nos sociétés sont égalitaires et il ne reste rien de la structure patriarcale qui, hier encore *peut-être*, dans les années 1950-1960, pouvait ordonner nos sociétés<sup>21</sup>. » Ce type de discours est à la fois très erroné et très imprudent ; il feint de croire que l'égalité des sexes et des sexualités est un projet accompli alors que l'expérience quotidienne aussi bien que l'actualité montre à la fois que l'idéal de l'égalité est loin d'être pleinement réalisé et qu'il est toujours menacé. Comment défendre la cause de l'égalité ? La théorie du genre solidarise tout un ensemble d'études et de propositions autour d'un petit nombre de présupposés ; c'est là sa force ; mais elle présente un certain nombre de failles qui discréditent en partie sa prétention à défendre la cause de l'égalité auprès d'un grand public. Essayons de dire lesquelles.

---

<sup>19</sup> Voir à ce sujet l'essai remarquable de Nathalie Heinich, *Les Ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003.

<sup>20</sup> Nous nous sentons proche des positions d'Irène Théry exprimées dans *La Distinction de sexe, une nouvelle approche de l'égalité*, Paris, Odile Jacob, 2007.

<sup>21</sup> Béatrice Levet, *La Théorie du genre ou le monde rêvé des anges*, ouvrage cité, p. 36, nous soulignons. Ce *peut-être* laisse rêveur et fait apparaître la cohérence implicite d'une pensée réactionnaire : penser que « la cause de l'égalité n'a plus de mobile », c'est suggérer qu'elle n'en a « *peut-être* » jamais eu.

Les défauts d'une théorie du genre sont particulièrement apparents dans cette citation d'Éric Fassin qui résume ainsi la pensée d'une théoricienne très admirée dans le domaine des études de genre : « Pour Monique Wittig, la lesbienne n'est pas une femme puisqu'elle ne se conforme pas aux exigences de la matrice hétérosexuelle qui définit la féminité<sup>22</sup>. » La phrase s'offre à la caricature en raison de son ton dogmatique, comme le montrent l'emploi de la conjonction *puisque*, laquelle introduit un argument d'autorité, supposé connu et admis du destinataire, ou encore le recours au déterminant défini dans « la lesbienne ». Cette expression fait état d'une généralisation et d'une abstraction essentialiste qu'on peut juger excessives : au nom de quoi assimiler la féminité, telle que la définit « la matrice hétérosexuelle », et le fait d'être une femme ? Enfin, le paradoxe de la pensée de Monique Wittig telle que la synthétise Éric Fassin est qu'elle pourrait être assumée par le plus rétrograde des discours homophobes. Là où les études de genre échouent à se faire entendre du grand public et suscitent, par leur radicalisme, sarcasmes ou malentendus, il semble bien que la chanson, l'humble chanson sans prétention intellectualiste, sache, elle, tenir un discours intelligemment militant sur ces questions de société. C'est pourquoi, au discours théorique, nous serions tenté d'opposer la poésie sobre d'une chanson comme celle d'Anaïs Croze :

C'est indécent de volupté c'est troublant d'être ainsi troublée  
Je n'sais à quel sein l'avouer, les deux me semblent si parfaits  
Elle me fascine et m'assassine, sa chute de reins signe mes aveux  
J'effleure à peine sa taille toute fine  
Quand son tee-shirt remonte un peu<sup>23</sup>...

Le défigement de l'expression *ne savoir à quel saint se vouer* au moyen d'une homophonie (*saint / sein*) et d'une paronymie (*se vouer / l'avouer*) qui font calembour permet à la cantrice<sup>24</sup> de dire, de faire comprendre, voire de faire partager son attirance homosexuelle<sup>25</sup>. Celle-ci s'enracine dans les spécificités physiologiques d'un corps sexué, brièvement caractérisé : seins « si parfaits », « chute de reins », « taille toute fine ». Certes, Monique Wittig et Anaïs ne parlent pas le même langage ; mais il reste à déterminer lequel des deux discours rencontre le mieux cette vérité difficile à définir et que l'on appelle l'expérience du plus grand nombre. Or la première des vérités semble bien être qu'on ne rend pas compte du désir lesbien par la volonté, fût-elle héroïque, de ne pas se conformer « aux exigences de la matrice hétérosexuelle ». Il est ruineux de faire abstraction de la mise en présence des corps sexués. Or c'est bien l'enjeu d'une phrase telle que « la lesbienne n'est pas une femme » : minorer les attributs physiques vecteurs du désir au profit de projets et de constructions politiques. Confrontons l'affirmation « la lesbienne n'est pas une femme » avec le discours que tient la cantrice à laquelle Lynda Lemay prête sa voix :

Je prie l'bon Dieu de concéder  
Un peu d'courage à ma ptite âme  
Assez pour enfin m'afficher

---

<sup>22</sup> Eric Fassin, « Trouble genre », préface à l'édition française de *Trouble dans le genre* (Judith Butler), Paris, La découverte, 2005, p. 17.

<sup>23</sup> Anaïs Croze, *Elle me plaît*, album *The Love Album*, Polydor, 2008.

<sup>24</sup> Au couple *narrateur / narratrice* correspond le binôme *canteur / cantrice*. Rappelons que la règle morphologique oppose les suffixes *-eur / -euse* quand le nom est dérivé d'une base verbale (type : *jouer > joueur > joueuse*) et le suffixe *-teur / -trice* quand le nom est un emprunt au latin, en l'absence de base verbale : *correcteur / correctrice, instituteur / institutrice*, etc.

<sup>25</sup> Sur la question stylistique du défigement, voir Joël July, « Défigements en chanson », *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots : de la création à la réception*, ouvrage collectif dirigé par Brigitte Buffard-Moret, Artois Presses Université, Arras, 2015, p. 41-59.

Main dans la main avec une femme  
Avec la flamme de ma vie  
Qui brille comme un paradis  
J'voudrais vous présenter Marie  
J'voudrais vous présenter Marie<sup>26</sup>

Dans la chanson de Lynda Lemay, comme dans celle d'Anaïs Croze, un discours public donne accès à l'intimité d'une parole à la première personne, parole honteuse, informulable (« Je n'sais à quel sein l'avouer »), invouable (sauf au bon Dieu !) ; et pourtant ce *je* vide peut être saturé par n'importe quel référent et accueillir l'expérience de tout un chacun : vous, moi, n'importe qui<sup>27</sup>. Par la chanson, ces expériences de lâcheté quotidienne circulent librement d'une conscience à l'autre ; libre à chacun-e de s'approprier, pour les exorciser, ces mots entendus, soit en les chantant, soit en les écoutant. La chanteuse donne ainsi à son public des armes pour nommer, décrire et peut-être surmonter ce malaise que suscite l'homosexualité pour d'évidentes raisons sociales. Mais contrairement à Monique Wittig, la chanteuse désigne clairement et nettement le nœud du problème : elle place le mot *femme* à la rime et le reprend, sous forme d'écho, par le mot *flamme*. Cette rime batelée est certes on ne peut plus banale ; mais cette banalité sonne juste parce qu'elle réinscrit la problématique de l'homosexualité sur le terrain familial qu'elle ne devrait sans doute jamais quitter : celui des corps qui, parce qu'ils sont sexués, se prêtent à la stigmatisation.

Les études de genre prétendent capter la question de l'égalité et de l'émancipation en l'enfermant dans une série de principes qui, par leur dogmatisme, rendent mal compte de la pluralité des voix qui s'expriment en chanson. Alors que la chanson contemporaine est attachée à la différence des sexes tout en refusant leur hiérarchie, les études de genre ont une difficulté à ne pas jouer une sexualité contre l'autre, une vraie réticence à expliquer en quoi la différence des corps (qu'ils soient de même sexe ou de sexes différents) peut charmer et enchanter la vie. Ce faisant, elles tendent à universaliser le désir de brouiller les apparences, de rendre les corps semblables ou interchangeable ; elles font du plaisir le plus souvent intermittent, circonstancié, de recourir aux normes comportementales du sexe opposé non pas un jeu mais une transgression continue. S'il ne faut pas nier et stigmatiser le désir de décider librement de son sexe et donc d'en changer, ou bien le refus de s'inscrire dans un sexe déterminé, il faut se garder toutefois de les généraliser. Enfin, la stratégie des études de genre consiste toujours à induire de l'historicité et de la relativité des normes sociales leur illégitimité foncière. De ce point de vue, l'usage qu'elles font du concept de nature est très univoque : dénaturiser les orientations sexuelles, ce serait les émanciper, alors même que l'argument est parfaitement réversible : si le désir (homosexuel ou hétérosexuel) n'est pas un choix mais un déterminisme qui s'impose à l'individu, il ne saurait être question de stigmatiser voire de criminaliser telle ou telle orientation sexuelle<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Lynda Lemay, *J'ai rencontré Marie*, album *Blessée*, Warner Music, 2010.

<sup>27</sup> Il convient de signaler que le *je* qui se fait entendre dans la chanson (et qui bien sûr ne correspond pas à Lynda Lemay, la chanteuse) est à la fois extradiégétique (car il n'y pas de discours cadre présentant la cantrice, son identité) et homodiégétique (car le *je* qui s'exprime raconte son histoire, manifeste son point de vue).

<sup>28</sup> Rappelons que si la chanson d'Aznavour *Comme ils disent* (1972) a pu être perçue comme une manifestation de sympathie humaniste à l'égard des homosexuels, c'est en partie grâce à ses vers conclusifs : « Nul n'a le droit en vérité / De me blâmer, de me juger / Et je précise / Que c'est bien la nature qui / Est seule responsable si / Je suis un homo / Comme ils disent. » L'argument du déterminisme naturel peut donc avoir une certaine efficacité militante ou politique, quelle que soit sa pertinence étiologique. Il est vrai que cette chanson ne consent à rendre visible l'homosexuel masculin qu'en reproduisant un certain nombre de stéréotypes qui confortent le spectateur dans ses représentations : le chanteur vit avec sa mère et non en couple ; il est travesti la nuit ; il est malheureux en amour puisqu'il désire un beau et jeune hétérosexuel. Mais en mettant en scène « les lazzi, les quolibets » des noctambules homophobes (la chanson joue sur le double sens d'*attardés*), le texte oriente la sympathie du

*La polyphonie chansonnière : défense et illustration d'un art populaire*

Prenons le cas de chansons récentes qui se présentent toutes comme des plaidoyers en faveur de la tolérance envers l'homosexualité masculine et qui revendiquent le droit d'une minorité sexuelle de ne pas être discriminée<sup>29</sup>. On verra que les stratégies discursives et argumentatives qu'elles déploient pour atteindre cet objectif militant sont très différentes ; elles ne peuvent donc pas se laisser circonscrire par les études de genre, précisément parce que celles-ci sont sous-tendues par une théorie qui exclut d'autres points de vue. Notre travail vise à montrer que le corpus chansonnier propose des représentations sensibles et plurielles et qui, parce qu'elles présentent un problème sociétal complexe en le situant à hauteur d'homme, montrent ce qu'une société est capable d'entendre à un moment donné de son histoire. C'est précisément ce compromis entre exigence militante et désir de rencontrer le public le plus vaste possible qui donne à la chanson une extraordinaire acuité ; il ne s'agit donc pas de mutiler notre objet d'étude en l'enfermant dans un cadre théorique qui méconnaîtrait l'intérêt heuristique de la chanson, celui-ci étant entendu de deux manières complémentaires : il y a d'une part ce que la chanson (en tant qu'institution dotée de ressources propres) révèle (comprend, fait comprendre) du monde et d'autre part ce que la chanson (en tant que moyen ou symptôme) révèle (ou trahit sans en avoir conscience) de son environnement social.

Le chanson *J'ai le droit aussi* de Calogero accompagne les pensées d'un adolescent homosexuel qui formule ses revendications pour lui-même, sans oser les adresser à quiconque :

Que dira mon père  
J'en ai marre de faire semblant  
Que dira ma mère  
M'aimera-t-elle toujours autant  
Je ne suis pas mieux qu'un autre  
Je n'suis pas pire non plus  
J'ai le droit de vivre heureux  
J'ai le droit aussi  
Le droit de l'aimer lui  
J'ai le droit d'être amoureux<sup>30</sup>

Les premiers vers mettent en scène une succession d'ellipses qui traduisent la difficulté du chanteur, c'est-à-dire le sujet mis en scène ou le *je* qui s'exprime, à nommer son problème et donc à l'assumer : à la phrase que dira mon père, il manque évidemment un complément : à quel sujet ? La locution verbale *faire semblant* sous-entend elle aussi la séquence qui lui donnerait sens. Même s'il est susceptible d'avoir deviné le sujet de la chanson, l'auditeur doit toutefois attendre le neuvième vers pour en saisir la formulation explicite : « J'ai le droit aussi / Le droit de l'aimer lui ». Outre la prestation vocale, la voix aiguë et tendue du chanteur, le succès de la chanson tient aussi sans doute à ce subtil effet de syntaxe iconique : le pronom objet direct éliidé *l'* devant le verbe *aimer* établit une égalité illusoire entre les orientations sexuelles, puisqu'elle rend invisible la similitude des sexes ; se déclarer, s'assumer, c'est donc

---

spectateur vers l'homosexuel. De cible satirique, il devient un « homme », un exemplaire d'humanité. De fait, le chanteur réagit avec courage et impassibilité à la stigmatisation. La chanson montre ainsi toute la différence qu'il y a entre une simple étiquette (« un homo, comme ils disent ») et des affects complexes : la fierté d'être différent, mais aussi la lucidité, un sens très esthète et bravache de l'autodérision, ou encore la solitude et la frustration.

<sup>29</sup> Voir à ce sujet la synthèse très utile de Martin Pénet et Christian Marcadet, « L'homosexualité dans les chansons du XX<sup>e</sup> siècle », *Le Féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, op. cit. , p. 43-81.

<sup>30</sup> Calogero, *J'ai le droit aussi*, album *Les Feux d'artifice*, Polydor, 2014.

passer du pronom atone élidé au pronom tonique *lui*, qui désambiguïse la situation. L'auditeur est donc amené à interioriser grammaticalement le parcours existentiel du jeune homme qui ne peut sortir de l'ambivalence qu'à ses dépens. Certaines pensées radicales mettent en accusation la langue : elle serait « genrée » donc fasciste puisqu'elle oblige le locuteur à déclarer son sexe et son orientation sexuelle. Mais la chanson, dans le diagnostic qu'elle propose, est beaucoup plus fine que cette théorie : elle montre que le langage est à l'interface de la subjectivité (qui prend conscience d'elle-même par la médiation d'un pronom) et de l'intersubjectivité sociale (puisque toute la difficulté sociale consiste à déclarer aux autres ce qu'on a compris de soi). L'argumentaire du jeune homme pour se donner du courage est très banal. Il s'agit de mobiliser le concept d'équité, rappelé par la maxime impossible à contester en régime démocratique : « un homme » (qu'il soit homo ou hétérosexuel) « est un homme » (un être humain, un citoyen, un justiciable comme les autres) ; l'universalité du second concept prime sur le particularisme descriptif du premier<sup>31</sup>. Le vers, qui se présente comme une tautologie, joue en réalité sur le procédé de l'antanaclase, explicité par le vers suivant : « Un homme est un homme / Peu importe où va son cœur ». Le chanteur met en abyme l'effet visé par la chanson : encourager les homosexuels à vaincre des peurs légitimes mais paralysantes. Pour agir sur le monde social et promouvoir l'émancipation (le mot *droit* revient sans cesse dans le texte), la chanson populaire n'a pas mobilisé la notion de genre mais celle d'égalité dont elle a montré les implications dans la langue.

Le point de vue adopté par Keen'v est très différent<sup>32</sup>. Dans *Comme les autres*, le chanteur s'adresse directement à son père (« Je pensais que tu m'aimais / Pourtant tu m'abandonnes ») en opposant, sans agressivité, l'inconséquence morale et affective du père au raisonnement rationnel du fils :

Toi, le père qui m'as toujours aimé  
 Dis-moi pourquoi ça a changé  
 Alors qu'au fond je suis le même  
 Oh oui toi, le père qui m'a toujours aidé  
 Dis-moi c'qui peut te déranger  
 Dans le fait que ce soit les hommes que j'aime  
 Après tout, ce n'est pas comme si j'avais choisi  
 Et puis, ce n'est pas une maladie  
 Ça ne fait pas de moi une autre personne  
 M'as-tu mis au monde seulement pour que je te copie ?  
 Tu sais, l'enfant parfait n'est qu'utopie  
 J'pensais qu'tu m'aimais  
 Pourtant tu m'abandonnes

Je ne te demande pas de m'imaginer au lit  
 Seulement de m'laisser vivre ma vie  
 Je ne suis pas devenu différent, oh non  
 Ce n'est pas à cause de ton éducation  
 Si je suis attiré par les garçons<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Il va de soi que la formule joue aussi sur les valeurs du déterminant *un*, indéfini qui singularise sans spécifier (*un homme parmi d'autres*) ou qui, de cette indétermination, tire l'idée de généricité (*un homme valant pour tous les hommes*).

<sup>32</sup> Ce point de vue différent peut aussi paraître surprenant chez cet interprète que ses premiers gros succès *À l'horizontale* ou *Prince charmant* pouvaient ranger dans une catégorie du mâle dominant qui refuse la prise de tête ou les postures sentimentales et affiche une hétéronormativité sans faille. Ce titre tranche dans sa production et n'en prend que plus de valeur.

<sup>33</sup> Keen'v, *Comme les autres*, album *Là où le vent me mène*, Universal, 2015.

Le discours est-il énoncé à son destinataire ou est-il ruminé, remâché, en vue d'un affrontement qu'on imagine tendu ? La seconde solution est plus probable. Très construit, le propos inventorie toutes les bonnes raisons qui pourraient fléchir le père : le jeu conjugué des anaphores (« Toi le père, dis moi »), des connecteurs saillants (« après tout », « et puis »), des phatèmes (« tu sais »), des concessions (« Je ne te demande pas de... / seulement de ») donne un caractère démonstratif ou didactique au discours qu'anime la voix passionnée du chanteur. Dans ce contexte argumentatif, il ne s'agit plus d'évoquer l'abstraction politique du droit, comme dans la précédente chanson, mais de rassurer un père en le disculpant et instrumentalisant à deux reprises l'argument de la nature : « Après tout, ce n'est pas comme si j'avais choisi » et « Ce n'est pas à cause de ton éducation » ; la grande habileté du chanteur consiste justement à ne pas essentialiser l'argument de la nature : car s'il est dans sa nature d'être homosexuel, dit-il, cette nature ne détermine en rien l'émergence d'une identité qui fausserait et détruirait les relations père-fils : « Ça ne fait pas de moi une autre personne », « Je ne suis pas devenu différent, oh non ». Contrairement à la science, contrainte par des exigences logiques de cohérence interne, la chanson peut montrer la plasticité des arguments qui se tournent et se retournent, qui s'adaptent et se combinent en vue de résoudre des questions pratiques. Le modèle discursif offert par Calogero et celui présenté par Keen'v offre au jeune homosexuel des ressources éthiques, une sorte de panoplie morale et discursive qu'il peut s'approprier en vue d'agir pour faire reconnaître sa différence et ses droits<sup>34</sup>.

C'est encore d'une tout autre façon que Christophe Willem aborde la question dans *Unisex*<sup>35</sup>, en mettant non plus l'accent sur la question de l'égalité mais sur celle du genre. Refusant le pronom *je*, la chanson s'ouvre en désignant une série de couples qui déambulent « dans la rue » : « Aline et Ali / Paul et Jimmy / Puis Ali avec Angélique / Carole et Margot / Céline et John / Aurélien avec Dominique » ; ce dernier prénom, unisex, exemplifie le titre de la chanson qui lui-même réfère à la voix du chanteur, au genre indéfinissable. Du constat de ce qui se fait et se vit (la voix du chanteur fait entendre ironiquement la réprobation suscitée par une telle liberté dans la manifestation des sexualités), le chanteur anonyme tire une exhortation d'abord adressée à toute la société (« Pas de panique pas de stress / Ce n'est rien c'est juste que la jeunesse / Est unisex ») au nom de la jeunesse où le chanteur anonyme s'inclut et dont il se fait le porte-parole : « Enfants du divorce / Rien ne nous force à foncer / Tout droit dans le mur<sup>36</sup> ». Autrement dit, les pitoyables échecs de l'hétérosexualité conjugale interdisent aux parents de juger leurs enfants : c'est bien vu ! Plus intéressante sans doute, l'exhortation faite aux jeunes gens eux-mêmes : « Il faut juste qu'on se laisse / Changer de costume / Et prendre des vestes / En unisex », avec ces deux variantes dans les refrains : « il faut juste qu'on nous laisse » (nous soulignons) et « Tailler des costumes / Et prendre des vestes ». Si les deux premières chansons relevaient des *gay studies*, la dernière semble plutôt se rattacher au courant *queer* promu par les *gender studies* : métaphoriquement, la sexualité est pensée sur le mode d'un costume que l'on endosse et donc d'une performance qu'on assume ; elle n'est plus le vecteur d'une identité stable ; elle varie, elle fluctue. Il ne reste qu'à assumer les risques de ces pratiques : de ce que tout le monde est unisex, il ne s'ensuit pas que tout le monde le soit en même temps, si bien que le risque de l'irréciprocité, du malentendu et donc de l'infélicité demeure. « Changer de costume », c'est aussi s'exposer à « prendre des vestes ». La continuité isotopique assurée par le paradigme du vêtement souligne par contraste la rupture axiologique

---

<sup>34</sup> Plusieurs chansons évoquent sur le mode comique (sans doute pour désamorcer un pathos trop facile qui desservirait le sujet) la scène d'un *coming out* qui se passe mal, particulièrement l'aveu d'un fils très mal accueilli par le père de famille : Jeanne Cherhal dans *Madame Suzie* ou les Fatals Picard dans *Coming out*.

<sup>35</sup> Christophe Willem, *Unisex*, album *Paraît-il*, Jivepic Group, 2014.

<sup>36</sup> Signalons au passage le caractère persuasif de la rime batelée *divorce / force* : la paronymie renforce la validité de l'argument qui semble « enté » sur les structures mêmes de la langue.

entre un monde de libertés (« changer de costumes ») et un monde de déceptions (« prendre des vestes »), deux mondes qu'il faut pourtant vivre et assumer puisqu'ils définissent le réel contemporain.

Terminons par la chanson virtuose et comique de Brigitte Fontaine, qui fait entendre le point de vue décalé d'une femme sur l'homosexualité masculine :

Les hommes préfèrent les hommes  
Ils s'entrebaisent comme  
Les bijoux de la reine  
Dans le coffret d'ébène  
Même chez les truands  
On les voit dans le sang  
Agitant leur sacrum  
En hommage à Sodome  
Les hommes préfèrent les hommes  
Les hommes préfèrent les hommes<sup>37</sup>

À la fois célébration et satire des mythes poétiques de la masculinité (la fraternité dans les guerres, les gangs), les hexamètres de Brigitte Fontaine se souviennent aussi du « Sonnet du trou du cul » pour déconstruire la panoplie viriliste : « Éros en a assez / Des vamps et des poupées / Il lui faut un grand nombre / De dards et d'œilletons sombres » (nous soulignons). La chanson réactualise la prophétie amère de Vigny : « La Femme aura Gomorrhe et l'Homme aura Sodome / Et, se jetant, de loin, un regard irrité, / Les deux sexes mourront chacun de son côté<sup>38</sup> » ; mais elle donne à la malédiction du poète romantique un ton franchement burlesque grâce au refrain fondé sur une expression familière (« Les hommes préfèrent les hommes / C'est tant pis pour nos pommes »), qui in fine se renverse (« C'est tant pis pour leurs pommes ») tandis que la chanson s'achève par une ironie dont on ne sait trop si elle est morose ou jubilatoire :

Les hommes préfèrent les hommes  
C'est naturel en somme

Puisqu'ils sont tous pédés  
Songeons à nous armer  
Les hommes préfèrent les hommes  
C'est tant pis pour leurs pommes  
Les femmes préfèrent les femmes  
C'est un joli programme

Faut-il, pour ces deux vers (« *C'est naturel en somme* », « *C'est un joli programme* ») privilégier une lecture littérale ? Ou faut-il les entendre ironiquement ? La chanson se donne-t-elle comme une apologie ludique des homosexualités ? Ne fait-elle pas plutôt entendre aux hétérosexuels un avertissement mi figue mi raisin ? À force de trop s'occuper de leur masculinité, de trop la prendre au sérieux, ils finiront peut-être par passer pour « des pédés » aux yeux de leurs partenaires féminines<sup>39</sup>. C'est une chanson comique, certes, mais dont le sens et les enjeux

---

<sup>37</sup> Brigitte Fontaine, *Les Hommes préfèrent les hommes* (compositeur : Areski Belkacem), album *J'ai l'honneur d'être*, Universal Music Publishing, Allo Music Editions, 2013.

<sup>38</sup> Vigny, « La Colère de Samson », *Les Destinées*, Vigny, 1864.

<sup>39</sup> Brigitte Fontaine est bien connue pour la libéralité de ses mœurs, comme en témoigne l'intégralité de l'album *Libido*, et notamment la chanson *Elvire* (Polydor, 2006).

restent indécidables. Elle fait entendre une autre voix, discordante, qui contraste utilement, agréablement, avec les trois exemples précédents.

### *Premier bilan*

En terminant la première partie de cette introduction, il convient, malgré les critiques que nous leur avons faites, de rendre hommage aux études de genre. Elles offrent en effet un incontestable levier à quiconque prétend réfléchir sur les manières dont les œuvres culturelles relaient ou ignorent les aspirations sociales à plus d'égalité, dont elles représentent les femmes et les hommes, leurs comportements, leurs relations, leurs sexualités. Résolument critiques, les études de genre ont rendu plus difficile le fait de s'autoriser de la nature pour asservir les femmes et les hommes, pour limiter leurs marges de manœuvre, rogner leur créativité sociale, leur désir d'explorer ou d'expérimenter. Elles permettent assurément de dénoncer tout ce que les normes sociales peuvent avoir de contraignant, de liberticide ; elles nous ont enfin appris à découpler les sentiments, les facultés, les comportements (comme la pudeur ou l'ostentation ; l'irénisme ou l'agressivité ; l'émotivité ou l'impassibilité ; la raison ou le sentiment ; le courage ou la faiblesse, etc.) de toute assignation à des rôles ou des identités figées. Il n'est donc pas question de jeter les études du genre avec l'eau du bain, mais plutôt de se servir de la notion de genre à des fins descriptives et non grossièrement militantes ; de les découpler d'une anthropologie irréaliste, qui méconnaît l'existence des corps et de leur influence sur les existences des êtres que nous sommes, nous qui sommes des sujets « corporés » et non simplement « genrés ». Pour peu enfin qu'elles ne prétendent pas nous livrer théorie en main des réponses univoques, elles peuvent nous aider à aborder les questions qui nous préoccupent : après le processus fulgurant quoique largement inabouti de l'émancipation des femmes (le droit de vote et la fin de la minorité politique, l'autonomie financière avec le droit d'ouvrir un compte et de disposer d'un chéquier sans l'autorisation du conjoint, le partage de l'autorité parentale, la diffusion de la contraception et la légalisation de l'IVG), après les droits nouveaux accordés aux personnes homosexuelles, comment la chanson contemporaine représente-t-elle l'homme et la femme, au sein de la société, de la famille, du couple ? A l'époque du mariage pour tous, que nous dit explicitement ou implicitement la chanson sur les homosexualités ou la transsexualité ? Comment la chanson représente-t-elle le trouble dans le genre ?

Il est temps désormais d'inverser la perspective. Qu'est-ce que la chanson peut prétendre apporter aux études de genre<sup>40</sup> ? Ce sera précisément l'objet de la partie suivante. Disons d'abord que nous refusons de demander à la chanson de nous aider à dresser le catalogue fastidieux, parce que familier et prévisible, des apories, des injustices d'une société patriarcale qui est, par définition, une société triste : comment en serait-il autrement ? Elle organise la soumission des femmes aux hommes, la soumission des hommes à la loi qui les enferme dans leur rôle de dominants, et la répression des minorités sexuelles à une majorité qui se voudrait totalité unanime. Il est trop évident que nous ne voulons pas de cette société-là ; il n'est donc pas besoin de nous tourner vers l'art en général et vers la chanson en particulier pour nous confirmer dans ces refus de bon sens. Ajoutons que pour prétendre avoir un intérêt esthétique et pas simplement didactique, une critique sociale doit apporter une lecture neuve, décalée, des rapports de force existants ; elle doit contribuer à rendre visible ce que le spectateur intelligent, lucide, peine à discerner. Ceci étant dit, la chanson montre que l'existence bien réelle des discriminations et des rapports de domination ne suffit nullement à épuiser la richesse humaine

---

<sup>40</sup> Contestant que la poésie perde son audience, Jean-Marie Schaeffer avance : « Tout laisse à penser le contraire. Du moins si on veut bien accepter l'idée que la chanson, qui est une des formes les plus anciennes et les plus universelles de la poésie, et aussi, depuis l'invention de l'enregistrement audiophonique, sa forme la plus foisonnante, relève pleinement de la poésie, et donc de la littérature. » *Petite Écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?*, éd. Thierry Marchaisse, 2011, p.10.

des relations entre les sexes : c'est pourquoi une bonne description des situations que vivent les hommes et les femmes doit s'appuyer sur la chanson pour faire place au jeu, à la curiosité, à la surprise, à l'émerveillement, à l'humour et à leur corollaire sans doute inévitable : la tristesse, la crainte, la déception, la frustration. Qu'elle soit chantée (ou écrite) par des hommes ou par des femmes, la chanson souligne l'apport des femmes à cette civilisation ouverte et tolérante qu'il faut sans cesse réinventer<sup>41</sup> ; elle témoigne de la corrélation sans doute universelle entre toutes les formes de l'entente amoureuse et le bonheur ; elle fait l'éloge en acte de la créativité infinie des êtres humains dans la quête peut-être vaine de cet idéal fuyant : connaître la joie, s'ouvrir aux autres, contribuer autant qu'on le souhaite et qu'on le peut à l'avènement d'une société moins imparfaite.

## II. Essai de typologie : chansons et identités sexuelles en miroir

L'enjeu de la typologie à laquelle nous rêvons serait double : d'une part faire apparaître, si elles existent, les différences entre les chansons écrites et/ou interprétées par les hommes et les femmes à une période donnée ; d'autre part, montrer et expliquer les évolutions et les persistance des représentations de sexes et de genre. Dans le cadre d'une introduction à un ouvrage qui se veut lui-même une invitation à poursuivre et approfondir la recherche dans ce champ, il est inenvisageable de prétendre à l'exhaustivité. Nous travaillons sur un petit corpus circonscrit par nos connaissances et par nos goûts. Nous avons laissé de côté des secteurs entiers de la production chansonnière comme le rap ou la chanson commerciale. Nous avons en effet privilégié les chansons dites de qualité, ou du moins celles que nous jugions telles. Cette expression n'est certes pas facile à définir ; les critères de qualité varient avec le temps : ainsi, la première génération des ACI, comme Brel, Brassens, ou Ferré, importait dans la chanson des procédés venus de la poésie écrite, ce qui donnait à leurs textes un caractère relativement littéraire qui n'est plus de mise aujourd'hui<sup>42</sup>. Il nous semble cependant que le croisement de cinq critères textuels au moins permet de rendre compte, avec une objectivité certes relative, des efforts pour échapper à la banalité ou à la vulgarité commerciales et qu'on peut, pour cette raison, qualifier ces écritures de poétiques<sup>43</sup>. Signalons donc :

1. la capacité de mettre à distance, en particulier par l'ironie, les clichés ou les expressions toutes faites ; cette aptitude à remodeler la langue traduit une sorte d'insatisfaction salutaire, gage de créativité, à l'égard des formules relevant du prêt à penser ;

---

<sup>41</sup> Voir à ce sujet, dans *Le Féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, op. cit., Hyacinthe Ravet, « La musicologie et les problématiques du genre : perspectives de recherches » (p. 7-12) et Cécile-Prévost-Thomas « Les femmes dans la chanson aujourd'hui : quelle visibilité sociale ? » (p. 13-29).

<sup>42</sup> Parmi les marques de littérarité propres à ce pan de la création chansonnière, citons : le respect d'une certaine isométrie, les manifestations intermittentes donc remarquables du registre soutenu, le recours aux tropes, l'ampleur hypotaxique, la longueur du texte, pour l'essentiel.

<sup>43</sup> Dans « Chanson de variété française au féminin et au masculin », *Le Féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, op. cit., p. 84, Mireille Collignon éprouve une intéressante difficulté à définir et circonscrire son objet : qu'est-ce que la chanson de variété et quelles œuvres peuvent ou non tomber sous le coup d'une telle dénomination ? Il semble qu'on n'atteigne la chanson de variété qu'en l'opposant à la chanson à texte. La première mise sur le corps (sur la voix et le physique de l'interprète, sur ses performances scéniques, son « image ») pour faire oublier sa médiocrité musicale et poétique. Elle peut être appréhendée négativement sous les traits de la banalité (pas d'exigence d'originalité esthétique), de la facilité (pas de profondeur intellectuelle), de la complaisance commerciale (plaire et divertir, faire danser), de la disparité des styles ou des emprunts musicaux (la variété règne dans les variétés). Le risque d'une telle approche est évident : chacun est tenté de nommer *variété* la chanson qui lui semble insuffisante au regard de ses propres critères de qualité. Ainsi Thomas Fersen écrit-il une chanson de variété ou une chanson à texte, de qualité ?

2. le désir de créer des ambiguïtés (d'ordre lexical ou énonciatif), des effets de double lecture en particulier par le biais de la polyphonie ; sans nuire à la compréhension immédiate de la chanson par un public qui veut s'émouvoir ou se divertir avant d'avoir à réfléchir, ces ambivalences productrices de sens signalent toutefois l'intention de l'auteur de retenir dans les mailles de son texte un auditeur-lecteur pour en faire son complice ;
3. la volonté de multiplier les indices qui témoignent de la cohérence et du souci de la composition du texte de chanson ; celui-ci s'offre alors comme un ensemble structuré à l'intérieur duquel l'auteur ménage de multiples échos qui fonctionnent comme des paliers nécessaires à une appropriation progressive du ou des sens de la chanson ;
4. l'art de surprendre l'auditeur par le choix du thème ou par la manière de renouveler un thème convenu ;
5. l'art aussi de ne pas révéler trop vite et trop uniment le sens de la chanson, contrairement à la chanson populaire ou commerciale qui dit une fois pour toutes ce qu'il y a à comprendre, ce qui est confirmé par l'importance du refrain invariant en son sein.

D'autres critères, moins saillants, pourraient aussi être avancés : par exemple, la possibilité d'une chanson de se mettre à distance par un discours métatextuel qui en réfléchit ou en commente les procédés, les effets, les significations ; ou encore la tendance à citer d'autres chansons, patrimoniales ou contemporaines. Tous ces clins d'œil à l'auditeur traduisent à l'évidence le désir de ne pas limiter le public au rôle de simple consommateur d'émotions. C'est pourquoi Joël July a nommé *populariste* cet art chansonnier qui veut être populaire (c'est-à-dire apprécié et immédiatement compris du plus grand nombre) sans renoncer pour autant à s'adresser à l'intelligence de son public<sup>44</sup>. Faisant de la brièveté vertu, cet art rejette les marques de la littérarité traditionnelle (tours écrits, inversions, négation complète, etc.) ou relevant du haut registre de langue ; au contraire, il fait entrer dans la chanson les traits lexicaux, syntaxiques, et autant dire les ressources, du français familier ou courant ; il se refuse ainsi à une position de surplomb intellectualiste par rapport aux usages linguistiques de son public ; il veut aborder les problèmes du monde avec l'outillage mental de l'auditeur, et particulièrement, en ce qui nous concerne, celui des relations et des inégalités entre les hommes et les femmes.

Nous aborderons successivement six points. Nous montrerons d'abord pourquoi la chanson est un genre particulièrement sensible aux genres ; nous entendons par là que la chanson multiplie les indices renvoyant à l'identité sexuelle non seulement de l'interprète mais aussi du chanteur ou de la chanteuse : cette matérialité (insistante ?) des genres et des sexes en chanson ne peut manquer de susciter l'intérêt (critique ou complaisant) aussi bien des créateurs que du public. Dans un second temps, nous verrons pour quelles raisons certaines représentations du masculin comme du féminin apparaissent singulièrement datées. Les troisième et quatrième parties constituent le diptyque central de notre étude ; elles s'intitulent respectivement « L'hétérosexuel face à la différence des sexes » puis « Les femmes parlent d'elles-mêmes ». La différence même des titres retenus indique déjà comment nous répondons à la question de savoir s'il existe des inflexions différentes entre les chansons écrites et surtout interprétées par des hommes et celles qui font entendre la voix et les points de vue des femmes. S'il est évident que l'expression des fragilités masculines n'est pas nouvelle (qu'on pense à la forme de mélancolie de Trenet ou aux angoisses déchirantes de Brel), il n'empêche que la vulnérabilité des hommes contemporains est une source majeure d'inspiration pour les ACI d'aujourd'hui ; il restera à déterminer ce qu'il y a de relativement nouveau dans ce discours sur ces inquiétudes que les hommes s'autorisent à faire entendre. Du côté des femmes, ce qui frappe au contraire, c'est la diversité des affirmations de soi : si la chanson traditionnelle ne retenait de la très complexe constellation identitaire féminine que le rôle de l'amante (la mère et

---

<sup>44</sup> Joël July, « Chanson mayonnaise : comment la chanson, par sa performance, ré-enchant le populaire », *La Chanson populittéraire*, sous la direction de Gilles Bonnet, Kimé, coll. « Les cahiers de la marge », 2013, p. 293 à 308.

l'épouse étaient pudiquement passées sous silence, et il fallait célébrer leurs vertus sans jamais mentionner leurs difficultés), la chanson contemporaine, elle, appréhende l'identité féminine selon de multiples points de vue et enregistre et évalue la diversité des éthiques et des styles de vie. La cinquième partie recense quelques-unes des manifestations du trouble dans le genre alors que la sixième retient deux thématiques, l'une traditionnelle et l'autre renvoyant à un tabou social, qui semblent indifférentes à la question du genre : à propos de la jalousie comme de la violence conjugale, les chanteurs et les chanteuses se rencontrent pour analyser les impasses psychologiques de ces deux comportements pathologiques<sup>45</sup>.

## 2.1 La chanson, un genre très « genré »

Par rapport aux genres strictement littéraires, comme la poésie, le roman ou l'essai, la chanson est très sensible aux manifestations et à l'expression du genre, et ceci pour au moins trois raisons, que nous examinerons successivement. Historiquement parlant, la chanson était un genre qui clivait son public ; ainsi, à l'origine, la poésie lyrique chantée à la cour est destinée aux dames. Par opposition à la poésie épique dont l'imaginaire est réputé plus masculin, elle offrait aux femmes des gages de courtoisie. A la suite, romance et sérénade furent des chansons destinées à séduire un public féminin. On parle à l'époque moderne, assez péjorativement, de chanteur de charme ou de chanteur à midinettes. En revanche, certains genres ou thèmes traditionnels étaient orientés préférentiellement vers les hommes : chanson à boire, chanson grivoise, chants de guerre. Dans le corpus que nous étudions, cette séparation « genrée » des publics n'a plus lieu d'être. Au contraire : certaines chansons jouent habilement sur des effets de double réception, en spéculant sur les différences de sexe et d'orientation sexuelle des auditeurs. Le second point à examiner tient à l'opposition des deux couples structurant le genre même de la chanson : chanteur / chanteuse et canteur / cantrice. La première série a partie liée au corps et à la voix ; la seconde au texte. Leur articulation est souvent problématique et intéresse particulièrement la question de l'assignation identitaire des artistes et des locuteurs : qui parle en chanson et d'où ? Depuis quel sexe ? Au nom de quelle sexualité<sup>46</sup> ? Le dernier point est assurément le plus délicat. La chanson vise le succès commercial ; on pourrait penser que le souci de plaire à la majorité, le désir de gagner de l'argent, invitent à être consensuels, voire conformistes<sup>47</sup>. C'est sans doute vrai, la plupart du temps : mais il nous a semblé plus intéressant de montrer comment la chanson, même populaire, pouvait nuancer, relativiser et parfois même déjouer voire inquiéter les stéréotypes de genre.

### *Des destinataires genrés ?*

Plongeons immédiatement dans une atmosphère très contemporaine avec la chanson *Les garçons dans les vestiaires* de Clarika<sup>48</sup>. À qui est destinée la chanson ? Aux femmes ? Aux hommes ? Aux garçons hétérosexuels ou homosexuels ? L'intérêt de la chanson est que chacun, très libéralement, puisse y trouver son compte. Qu'on en juge :

---

<sup>45</sup> Dans la mesure où nous avons analysé dans la partie précédente, quoique rapidement, quelques chansons traitant des homosexualités, nous ne reviendrons pas sur cette problématique, qui réclamerait un ouvrage à part entière.

<sup>46</sup> Il est évident que ces questions sont spécifiquement contemporaines. Elles ne se posaient pas au temps de Piaf, Brel ou Brassens.

<sup>47</sup> Combien de vedettes dont l'homosexualité biographique ne faisait que peu de doute gardèrent sur scène un comportement de séducteur viril ? Combien de chanteurs de charme cachèrent le plus longtemps possible leur vie de famille pour préserver de la jalousie leur public féminin ? C'est ce dernier cas que raconte avec dérision un extrait de la chanson de Michel Delpech *Quand j'étais chanteur* lorsqu'il décrit son épouse "planquée dans la voiture" lors des tours de chant.

<sup>48</sup> *Les Garçons dans les vestiaires*, Clarika, album *La Fille, tu sais*, Universal Music, 2001.

Les garçons ont dit-on  
Des mœurs singulières  
Dans les vestiaires

Ils porteraient sur les hanches  
Des serviettes qui quand ils se penchent  
Laisseraient entrevoir dans les vapeurs  
L'objet du délit prometteur

Ah, les garçons dans les vestiaires ah  
Ah, les garçons dans les vestiaires ah

Ah, si j'étais un garçon  
Je saurais ce qu'ils font  
Dans les vestiaires ah  
Ah si j'étais Paul ou Léon  
Ou même un porte-savon  
Un courant d'air ...

Les garçons, ils se font  
Des plaisirs solitaires  
Dans les vestiaires

Ils ferment les yeux sous la douche  
Et rêvent que des filles alanguies  
S'en viennent en bande et à pleine bouche  
Dévorer leur anatomie ...

Prenons le cas des femmes hétérosexuelles : elles peuvent s'identifier à la cantrice et communier dans cette identité d'ingénue libertine qui prétend désirer savoir (« Ah, si j'étais un garçon / Je saurais ce qu'ils font ») ce qu'en réalité elle sait parfaitement, soit parce qu'il n'y a là rien de très mystérieux (la chanson se donnant ironiquement le plaisir de révéler ce que tout le monde sait ou devine aisément), soit parce que la cantrice a elle-même accompli la transgression qui consiste à investir un haut lieu de la masculinité (généralement) réservé aux hommes. Celles-ci sont invitées à s'appropriier, donc à assumer, un fantasme plutôt considéré comme masculin : le plaisir voyeuriste. Pour les femmes qui désirent les hommes, il y a sans doute un petit plaisir coquin à entendre nommer sous forme de périphrase (« l'objet du délit prometteur<sup>49</sup> ») ce qui reste malgré tout l'apanage d'une anatomie masculine. Pour les hétérosexuels, la chanson flatte leur virilité : légèrement parodiés, les codes hétéronormatifs sont pourtant bien décrits, tout comme les fantasmes auxquels l'intimité toute relative d'une douche peut permettre de s'abandonner. L'auditeur a le sentiment troublant de se sentir deviné : le vieux mythe du démon femelle (les succubes) pénétrant par effraction une enceinte interdite est réactualisé. Ajoutons que les femmes dans la chanson sont présentées comme très complaisantes à l'égard des exigences de leur partenaire : « des filles alanguies / S'en viennent en bande et à pleine bouche / Dévorer leur anatomie » : voilà qui ressemble, sauf erreur de notre part, plus à un scénario de film pornographique qu'à une réalité. N'importe : hommes et femmes peuvent sourire ensemble de ces petites naïvetés masculines. N'oublions pas enfin le plaisir de

---

<sup>49</sup> Indépendamment de son référent, la périphrase est une jolie trouvaille : elle réactive les connotations précieuses du mot *objet* et laisse indéterminé l'appariement syntaxique de l'adjectif : est-ce *l'objet* ou *le délit* qui est prometteur ?

l'auditeur homosexuel, à qui la chanson fait bon accueil par des expressions à double entente : « Les garçons ont dit-on / Des mœurs singulières / Dans les vestiaires ». Un autre contrat interprétatif est ainsi lancé : rien n'interdit en effet d'imaginer que l'hétérosexualité lourdement affichée des vestiaires ne soit qu'un camouflage pour donner le change sur des « mœurs » peut-être plus « singulières ». De fait, la phrase « Les garçons, ils se font / Des plaisirs solitaires » prend deux sens très différents selon qu'on donne au pronom *se* un sens réfléchi... ou réciproque.

Trouble dans le genre ? Nullement<sup>50</sup>. La chanson reste stéréotypée en ce qu'elle confirme tous les dualismes normatifs qui structurent la vie sociale : les filles ne sont pas des garçons puisqu'ils ont des vestiaires séparés ; les hétérosexuels ne sont pas des homosexuels, puisqu'ils ne rêvent pas à la même chose en prenant leur douche. Mais dans la mesure où la chanson mêle tous les auditoires en donnant à chacun ce qu'il veut entendre, la chanson établit une connivence entre les sexes et les sexualités. Elle peut être jugée mystificatrice par celles et ceux qui trouveront que son climat de légèreté euphorique méconnaît tous les drames que suscite l'hétéronormativité ; elle nous semble révélatrice du ton que peut prendre la chanson coquine à l'époque d'une permissivité relative : tous les désirs sont envisagés sans pudeur ni grossièreté par une cantrice qui se présente comme une femme ordinaire et non comme une perverse, une marginale, une femme de mauvaise vie, une créature démoniaque.

Donnons un autre exemple de la solidarité que la chanson veut établir entre ses divers publics potentiels qu'elle invite à dialoguer sans s'autoriser à brouiller les frontières identitaires. La chanson slamée *Ma tête mon cœur et mes couilles*<sup>51</sup> de Grand Corps Malade se donne à la fois comme un autoportrait où tout hétérosexuel est invité à se reconnaître<sup>52</sup> et comme un petit manuel de psychologie masculine destinée aux femmes, afin qu'elles comprennent et surtout excusent les comportements de leurs partenaires :

Que les demoiselles nous excusent si on fait des trucs chelous  
Si un jour on est des agneaux et qu'le lendemain on est des loups  
C'est à cause de c'combat qui s'agite dans notre corps  
La tête, le cœur, les couilles discutent mais ils sont jamais d'accord

La vulgarité assumée du mot *couilles* (au lieu de *sexe*) donne un caractère de franchise au propos : les femmes peuvent ainsi avoir l'impression d'accéder à un discours authentique, de ceux que les hommes, s'ils savaient s'analyser, pourraient tenir entre eux, loin de toute oreille féminine. Par ailleurs, la chanson fait un pas en direction des femmes, en leur expliquant que l'homme est lui aussi un être complexe, qui ne se réduit pas à des désirs irréfléchis. Grâce à sa virtuosité langagière, qui tient à distance l'intimité par un comique de mot très maîtrisé, un tel discours permet de rendre public un effort d'introspection souvent inavouable chez les hommes, qui ont tendance à y voir un signe de faiblesse. La poésie jubilatoire du texte dédouane ainsi le locuteur du reproche de verser dans cette complication (la fameuse « prise de tête ») que les hommes pensent être le propre des femmes. Autrement dit, Grand Corps Malade réconcilie les hommes qui se veulent virils avec la psychologie, et ceci par le biais d'une poésie populaire, ce qui explique le succès de la chanson<sup>53</sup>. Se situant sans le dire dans la grande tradition de l'allégorie psychomachique, le slameur donne à chaque instance (la tête, le cœur et les couilles)

<sup>50</sup> Clarika donnera même à cette chanson stéréotypée une sorte de pendant sur l'album *Moi en mieux* en 2009 avec le titre *Dans les cabines d'essayage*.

<sup>51</sup> Grand Corps Malade, *Ma tête mon cœur et mes couilles*, album *Midi 20*, Universal, 2006.

<sup>52</sup> « Moi les femmes j'les crains, autant qu'je suis fou d'elles » déclare le chanteur. Dans le cas d'énoncés aussi consensuels, l'auditeur n'a aucun mal à penser que l'artiste et le chanteur se rejoignent et communient avec la majorité de leur public masculin.

<sup>53</sup> Sur l'album *Midi 20* en enregistrement public, bien à la manière performancielle d'un slam, l'enthousiasme de l'auditoire est très nettement perceptible.

le statut d'un sujet à part entière ; chacun reçoit alors les attributs qui lui manquent par le biais d'expressions figées : « mon coeur n'a pas d'couilles » ou « mes couilles sont têtes en l'air » ou encore « mon cœur perd la tête » (nous soulignons). Ce que la chanson ne prévoit pas, c'est la façon dont les femmes réagiront à l'acte de contrition du chanteur : « J'connais cette histoire par cœur, elle n'a ni queue ni tête ... Vous comprenez maintenant pourquoi chez moi c'est un sacré bordel / J'ai pas trouvé la solution, ça fait un moment qu'je fouille ». Vont-elles se laisser séduire, convaincre et fléchir par ce morceau de mâle éloquence contemporaine ? De fait, en sollicitant leur indulgence, la chanson tendrait plutôt à éteindre leur esprit critique. Que faire ? C'est là où la liberté de chacune commence.

*Chanteur, chanteuse / chanteur, cantrice : des voix et des textes*

La chanson, c'est une évidence, nous parvient le plus souvent par le canal d'un corps sexué : la voix au premier chef, même s'il faut se garder de durcir l'opposition, toute relative dans les faits, entre voix grave masculine et voix aiguë féminine<sup>54</sup> ; mais aussi la présence physique d'un corps mis en scène, que l'artiste peut certes travestir, mais qui porte indiscutablement les marques (d'aucuns diraient les stigmates) d'un sexe. Par ailleurs, la chanson met en scène des sujets parlants (des chanteurs, des cantrices) qui s'expriment en usant des marques grammaticales de genre, qui renvoient en l'occurrence aux deux sexes. Or s'il est fréquent de lire des récits où le narrateur est invisible, où les faits semblent se raconter d'eux-mêmes, la chanson contemporaine est quant à elle un genre peu narratif et très lyrico-discursif. Chanteur, chanteuse / chanteur, cantrice : cette articulation entre les deux instances constitutives de la chanson induit de nombreux biais interprétatifs quant à la question du genre, aussi bien grammatical que sexuel.

Commençons par rappeler, avec Joël July à qui j'emprunte les exemples ci-dessous, qu'une même chanson, présentant un même texte, peut être chantée concurremment par un chanteur et une chanteuse, qui, par leur voix, leur gestuelle, les accompagnements musicaux, investissent les paroles de leur *ethos* propre, de leur personnalité artistique : « En 1960, entre février et mars, Dalida et Johnny Hallyday, tous deux espoirs de la production discographique, proposent sur un air de twist la chanson *T'aimer follement*<sup>55</sup>. » Deux interprètes, un homme, une femme : est-ce la même chanson ? Difficile de trancher. « C'est sensiblement le même cas pour *Je suis malade* que Dalida et Serge Lama interprètent en 1973<sup>56</sup>. » Quant à Marc Lavoine, il écrit pour Patricia Kaas le texte, érotiquement très suggestif, *Reste sur moi* ; cette chanson qui détourne peut-être avec un soupçon de parodie le très pathétique *Reste avec moi*<sup>57</sup> de Francis Lalanne, est reprise et interprétée par son auteur en 1995<sup>58</sup> : c'est donc la voix de la chanteuse ou du chanteur qui permet d'attribuer un sexe à l'instance interne qui s'exprime en chanson, et qui fait d'elle ou lui, selon les cas, un chanteur ou une cantrice. C'est tellement évident que l'auditeur interprète spontanément comme une séquence de l'impersonnel le cas unique dans la chanson où la morphosyntaxe du français obligerait à faire entendre la marque de féminin : *Peinard, tellement peinard* dans la chanson vaut pour *c'est peinard* et prend la suite de *Relax, tellement rela* et de *Pépère, tellement pépère* ; en revanche les participes *étendu, détendu, pas pressé d'arriver, enchaîné, déchaîné*, où l'adjonction du *e* de féminin ne modifie pas la prononciation du mot, sont compris comme des adjectifs sans support nominal renvoyant au

---

<sup>54</sup> Outre l'article de Claire Gillie Guibert, déjà signalé, dans *Le Féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, op. cit., p. 31-44, on lira à ce sujet la belle étude de cas de Catherine Rudent : « La voix de fausset dans *Speed King* de Deep Purple : une virilité paradoxale », p. 99-108.

<sup>55</sup> Joël July, « En quoi la reprise est une réécriture... », article cité, p. 101.

<sup>56</sup> *Id.*

<sup>57</sup> Francis Lalanne, *Reste avec moi*, album *Tendresse*, 1992.

<sup>58</sup> Joël July, « En quoi la reprise est une réécriture... », article cité, p. 101-102.

canteur ou à la cantrice. On le voit : le genre grammatical, en chanson, varie selon le sexe de l'interprète. Est-ce sans incidence ?

Prenons trois exemples contrastés empruntés à la chanson immédiatement contemporaine : dans *J'arrive à toi* de Carla Bruni, l'auditeur aussi bien que le lecteur peut fort bien admettre que le *je* de la cantrice n'est pas celui de la chanteuse ; il refuse, à juste titre, la naïveté interprétative qui ferait de la chanson l'expression d'une expérience autobiographique ; néanmoins, alors même que la chanson ne comprend aucune marque de genre qui spécifie le sexe du je et de son destinataire, il paraît difficile de penser que Carla Bruni fait parler un canteur masculin. Rien ne l'exclut, bien sûr, mais en l'absence de toute contre-indication, la tendance naturelle de l'auditeur est de donner à l'instance qui s'exprime dans la chanson le sexe de celui ou celle qui interprète la chanson. Le sexe ? Pas seulement. C'est aussi le cas de l'orientation sexuelle. Ainsi dans ce quatrain,

J'arrive à toi par miracle  
Après de longues années  
Après des siècles d'obstacles  
Et des lundis, des lundis tristes à pleurer<sup>59</sup>

l'auditeur est porté à imaginer que c'est une femme qui s'adresse à un homme, dans le cadre d'une déclaration d'amour hétérosexuel. Toutes les autres configurations sont évidemment possibles, mais elles constituent des appropriations personnelles par rapport à ce qui constitue le cadre interprétatif de référence. Axel Beaupain, lui, a choisi de brouiller un tel cadre. Il est l'auteur et l'interprète d'une chanson mettant en scène un homme ouvertement bisexuel :

5 à 7 le dimanche  
A Blanche  
Plan baise à Père Lachaise  
Trip pervers à Anvers  
Une jeune fille en sandales  
Pigalle  
Un garçon à Avron  
Des jumelles à Courcelles  
  
De Dauphine à Nation  
De Nation à Dauphine  
Je t'ai trompée<sup>60</sup> sur toute la ligne  
  
Un oreiller souillé  
A Villiers  
Tout sado à Monceau  
Tout docile à Belleville  
Je suis d'une reine le trône  
A Couronnes  
Et d'un prince, le cheval  
A Etoile<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Carla Bruni, *J'arrive à toi*, album *Little French Songs*, Teorema / Barclay 2013.

<sup>60</sup> Les sites sur internet font du participe une forme de masculin ; mais cela ne prouve rien, tant les fautes d'orthographe abondent dans ce type de textes.

<sup>61</sup> Alex Beaupain, *Sur toute la ligne*, album *Pourquoi battait mon cœur*, 2011. Là encore, il ne s'agit pas d'interpréter la chanson comme une confidence puisque la nature des différentes aventures sexuelles du canteur

C'est l'accord de l'adverbe *tout* (« Tout sado à Monceau » / « Tout docile à Belleville ») qui indique que la chanson met en scène un chanteur. En revanche, rien, à l'oreille, ne permet de dire à qui s'adresse le chanteur : à un homme ? À une femme ? À l'écrit, en revanche, le français oblige à trancher, en raison d'une règle qu'on pourra juger byzantine, mais qui n'en reste pas moins en vigueur : « Je t'ai trompé / trompée sur toute la ligne ». Le premier album d'Alex Beaupain, *Garçon d'honneur* (2005), a inspiré à Christophe Honoré le film *Les Chansons d'amour* (2007) qui raconte, si l'on s'en tient à l'essentiel, l'idylle homosexuelle du héros après la mort accidentelle de sa petite amie. L'auditeur n'a nul besoin de connaître la vie privée d'Alex Beaupain pour se sentir, à l'écoute de ses chansons, plongé dans un univers très différent de celui de Carla Bruni. La conséquence est sans appel : dans *J'arrive à toi*, alors que l'indistinction des marques grammaticales ne permet pas d'affecter avec certitude un sexe aux co-énonciateurs mis en scène par la chanson, les informations extra-textuelles dont dispose l'auditeur lui permettent aisément de suppléer à ce manque ; dans la chanson *Baiser tout le temps*<sup>62</sup> d'Alex Beaupain, si le chanteur est masculin (« Ne te moque pas / Je suis presque fou »), la connaissance du contexte de la chanson interdit en revanche de trancher nettement la question du sexe de son partenaire :

Mais soyons sérieux  
Allons dans un coin  
Fumer dans tes yeux  
Voir passer le temps  
Et baiser un peu  
Baiser tout le temps

Il est évident que l'auditeur ne se pose pas toutes ses questions quand il découvre une chanson ; spontanément, il identifie le chanteur au chanteur, la chanteuse à la cantrice, et à partir de ses goûts, de sa situation, il se glisse dans la chanson selon les ouvertures qu'elle lui offre. C'est précisément ce jeu d'ouvertures dont nous essayons de décrire le fonctionnement. À l'imaginaire de l'auditeur, rien n'est impossible, et il peut se moquer de la répartition des identités sexuelles ; mais l'étude fine des textes montre néanmoins que chaque chanson, sans pouvoir prescrire à son public absolument tel ou tel régime d'identification, n'en guide pas moins sa réception y compris (ou surtout ?) en ce qui concerne les questions de genre, de sexe et de sexualité.

Un dernier exemple : il s'agit de la chanson d'Emmanuel Moire, *Ne s'aimer que la nuit*<sup>63</sup>. À l'instar du refrain ci-dessous, la chanson ne présente aucune marque de genre qui spécifierait le sexe des partenaires, car les pronoms *je*, *tu*, *on*, *nous* sont parfaitement ambivalents en français :

On pourrait faire l'amour  
Mais l'amour c'est fait de quoi ?  
On peut se faire la cour  
Et finir chez toi, chez moi  
Tu pourrais même, dire que tu m'aimes  
On peut aussi  
Ne s'aimer que la nuit

---

est ludiquement programmée par le nom des stations de métro : « à Monceau », on ne peut être que « sado », à « Belleville », que « docile ».

<sup>62</sup> Alex Beaupain, *Baiser tout le temps*, album *Après moi le déluge*, 2013.

<sup>63</sup> Emmanuel Moire, *Ne s'aimer que la nuit*, album *Le Chemin*, Mercury Records, 2013.

Aucune indication physique ne vient désambiguïser la situation, car la gestuelle décrite ne discrimine pas, une fois encore les deux sexes : « Je demande, je demande ton prénom, aux invités. / Je m'avance, je m'avance et nos mains peuvent se toucher. / Elles se touchent avant de se lâcher / Et nos bouches ne font que regarder. » Or Emmanuel Moire est un chanteur qui se déclare homosexuel<sup>64</sup>. Dans ce cas, c'est le clip qui est chargé d'orienter la réception de la chanson : certes le chanteur y figure, très reconnaissablement ; mais toutes les relations qui s'ébauchent sous nos yeux sont strictement hétérosexuelles, ce qui est conforme au destin commercial d'une chanson sur l'amour.

### *Un genre populaire très marqué par les stéréotypes de genre*

« Les stéréotypes de genre sont des caractéristiques arbitraires (fondées sur des idées préconçues) que l'on attribue à un groupe de personnes en fonction de leur sexe<sup>65</sup>. » Le site donne les exemples suivants : « Les garçons ont plus de besoins sexuels que les filles » ou « Un garçon, ça ne pleure pas ! » ou encore « Les filles sont nulles en mathématiques ». On peut en déduire qu'un monde idéalement stéréotypé serait celui où les rôles des deux sexes seraient définis, ne varieraient pas, ne susciteraient aucun conflit et rendraient les deux partenaires également satisfaits ! Les chansons qui prétendent séduire leur public en lui présentant une fiction aussi grossièrement déconnectée de l'expérience quotidienne n'ont aucun intérêt esthétique : nous ne nous y intéresserons pas, et renvoyons chaque auditeur à sa perspicacité<sup>66</sup>. Nous ne sommes pas sociologue ; notre travail consiste à nous demander si une chanson qui use et abuse de stéréotypes est exempte de tout contenu problématique. Prenons le cas d'un duo d'Alain Barrière et Noëlle Cordier, *Tu t'en vas*<sup>67</sup> :

A.B.: Tu t'en vas

N.C.: Et dans mon cœur ce n'est rien / Rien qu'un départ sans importance

A.B.: Tu t'en vas

N.C.: C'est mon cœur tu le sais bien / Rien qu'un caprice de l'existence

Comment identifier un stéréotype de genre ? Prenons le cas de la cantrice : elle est idéalement rassurante ; par sa douceur, par sa patience, elle correspond à ce qu'un homme traditionnel se sent en droit d'attendre de sa compagne. Mais qui ne voit que la chanson ne fonctionne que parce qu'elle renverse un autre stéréotype de genre, celui de l'homme viril ? Ce dernier n'a pas le choix : soit il ne voit nul motif de gémir, soit il sait taire et cacher son désir de se plaindre. La chanson sentimentale, à sa manière, défie ce stéréotype de genre : elle montre que ce modèle viril ne fait pas rêver toutes les femmes : car c'est bien Alain Barrière qui dit : « Tu t'en vas / Je reste là seul et perdu / Comme aux pires heures de l'enfance ». Généralement, l'homme, ce héros de la mobilité à qui toutes les aventures sont promises, est celui qui s'en va, et c'est à lui

---

<sup>64</sup> Voir à ce sujet le site [https://fr.wikipedia.org/wiki/Emmanuel\\_Moire](https://fr.wikipedia.org/wiki/Emmanuel_Moire).

<sup>65</sup> Cette définition simple est tirée du site <http://www.lecrips-idf.net/informer/dossier-thematique/egalite-filles-garcons/concepts-sexisme.htm>

<sup>66</sup> Si les stéréotypes sont des jugements de valeur, le mot *stéréotype* est lui aussi un jugement de valeur, car la personne qui adopte un stéréotype n'appréhende jamais cet énoncé comme un stéréotype mais comme un constat, une représentation. En utilisant le mot *stéréotype* à propos de la chanson, le chercheur ne rend jamais compte de ce que perçoit l'auditeur qui prend plaisir à ces stéréotypes ou qui y voit une vérité.

<sup>67</sup> *Tu t'en vas*, Albatros, 1973, Alain Barrière est l'auteur compositeur de cette chanson qui figure en bonne place sur le site intitulé *Bide et musique* : <http://www.bide-et-musique.com>. C'est dire que nous allons défendre l'indéfendable.

de rassurer son amante, ou de l'abandonner sans autre forme de procès<sup>68</sup>. Même sirupeuse, même commerciale, la chanson d'amour, parce qu'elle présente des sujets qui ne sont pas affectivement autonomes, oblige les deux partenaires à dialoguer, à négocier, à énoncer leurs forces et leurs faiblesses respectives : c'est cette relative égalité dans le contrat affectif (« j'accepte d'être douce pour peu que tu consentes à être sincère dans l'aveu de tes fragilités ») qui peut plaire à toutes celles et ceux qui se reconnaissent dans ce type de configurations éthiques. Dès lors que l'on adopte un point de vue esthétique et phénoménologique sur des chansons, c'est-à-dire qu'on cherche à comprendre le type de plaisir que la chanson réserve à celles et ceux qui la goûtent, la notion utile mais surplombante de stéréotype de genre doit céder la place à une analyse plus fine, parce que plus empathique, de la chanson.

Prenons l'exemple de *Pauvres diables*, la chanson célébrisime de Julio Iglésias : rien ne permet mieux de la comprendre que de la ressaisir au moyen de l'écart interprétatif que lui fait subir le chanteur Arno dans le film *Les Garçons et Guillaume, à table !* Arno éclipse la performance du latin lover en y introduisant toute la sincérité d'un pathos à la Jacques Brel : à l'expression *pauvres diables*, il donne sa littéralité et fait de la chanson l'expression pitoyable du séducteur incompétent, qui se sent toujours dépassé, toujours défait, par la situation amoureuse. C'est en prenant la chanson au pied de la lettre qu'Arno prend à contrepied l'interprétation canonique d'Iglésias ; ce faisant, il montre et démonte a posteriori la complexité de la chanson source, à laquelle nous n'avions peut-être jamais pris garde ; car *Pauvres diables* est l'aveu d'un menteur consommé, d'un roublard, qui feint de s'intégrer dans l'universelle communauté de ses frères souffrants (« Et nous sommes, vulnérables, misérables, nous les hommes ») alors que son bagout, son physique avantageux, disent très exactement le contraire : le chanteur incarne le cynisme sentimental de celui qui séduit les femmes en les amenant à ressentir tendresse et pitié pour l'homme qui les couvre de fleurs... de rhétorique ! C'est là, bien entendu, un tout autre contrat que celui qu'Alain Barrière noue avec sa partenaire. Beau parleur, comédien, le latin lover consent à jouer le rôle de l'humilité : c'est ainsi qu'il flatte la femme, célèbre sa beauté, rend hommage à son intelligence tactique en matière de psychologie : « Dès qu'un autre vous sourit on a tendance / A jouer plus ou moins bien l'indifférence. / On fait tout pour se calmer puis on éclate. / On est fous de jalousie et ça vous flatte ». La contrepartie implicite, c'est que la femme lui accorde ses faveurs. En déployant aussi ouvertement son jeu, le séducteur montre certes la confiance qu'il a en ses atouts personnels : il peut bien se faire passer pour ce qu'il n'est pas, un pauvre diable, puisque sa beauté et son charme excusent son mensonge, le justifient d'avance ! Mais il sait aussi qu'il s'expose à rencontrer une femme qui comprendra les ressorts de son personnage et se jouera de lui, par coquetterie. La chanson décrit donc toute la complexité du rapport de forces qui s'établit entre les deux sexes. Cette égalité, flatteuse pour la femme, dissimule, bien évidemment, les inégalités sociales qui perdurent en dehors de l'espace chansonnier. Mais aucune femme, à moins d'être niaise, n'a jamais pris une chanson (ni un compliment) pour argent comptant ; en revanche, plus d'une a pu y trouver des ressources éthiques qui la préparaient à prendre conscience de ses atouts et à tenir tête à ses partenaires. Sans cela, on se demanderait bien pourquoi les femmes ont tant aimé Julio Iglésias...

Alain Barrière et Julio Iglésias interprètent des textes qui malgré leur complexité énonciative, ne peuvent pas prétendre être des chansons poétiques : les stéréotypes de genre (femme douce VS femme coquette ; homme fragile VS séducteur sûr de soi) y font assurément l'objet d'astucieux montages discursifs, mais les clichés langagiers abondent, si bien que, trop souvent, la chanson rend un son un peu toc. C'est à de véritables poètes popularistes qu'il revient de démonter les stéréotypes de genre. À cet égard, la chanson *Le toi du moi*<sup>69</sup> de Carla

---

<sup>68</sup> Voir *Dis, quand reviendras-tu ?* 1962, Barbara, *L'Intégrale*, édition revue et augmentée de Joël July, Paris, L'Archipel, 2012 (première parution : 2000), p. 54-55.

<sup>69</sup> Carla Bruni, *Le Toi du moi*, album *Quelqu'un m'a dit*, Naïve, 2002.

Bruni est un petit bijou. L'unité de la chanson tient à ce que chacun de ses vers fait référence à l'un des co-énonciateurs en adoptant un système de variations minimales qui évitent la monotonie : *je / tu, t' ; toi / moi*<sup>70</sup> ; la structure attributive (avec ou sans copule verbale) est récurrente mais les énoncés sont soit coordonnés soit juxtaposés. Chacune des métaphores qui se rapporte à l'un des deux amants est associée à l'autre métaphore par une relation logique ou référentielle immédiatement perceptible ; chaque vers forme ainsi une unité sémantique : « Toi la guitare et moi la basse » (paradigme des instruments de musique) ; « Toi t'es l'instant moi le bonheur » (car il n'est pas de bonheur qui ne s'inscrive dans l'instant mais aussi parce qu'il existe une expression « instants de bonheur » que la cantrice défige). Or chaque fois qu'on attendrait une prédication caractéristique de l'un ou l'autre sexe, la chanteuse prend un malin plaisir, semble-t-il, à déjouer les clichés « genrés » :

Tu es la tristesse moi le poète  
Tu es la Belle et moi la Bête  
Tu es le corps et moi la tête  
Tu es le corps. hummm !

La force de la chanson consiste à varier, pour ne pas lasser, la nature des relations imagées qui disent à la fois la différence et la complémentarité entre les amants. Successivement, la cantrice recourt à la relation de contenu à contenant, tout en prenant soin de renverser les images : « Je suis le thé, tu es la tasse » ou bien : « Tu es le verre je suis le vin » ; ou encore : « Tu es la gamme et moi la note ». Elle fait aussi appel à l'expression de co-appartenance : « Je suis ton pile / Tu es mon face » ; ou de manière plus originale encore, à la relation qui unit l'idée au symbole : « T'es le vieillard et moi le temps », « T'es le guépard moi la vitesse ». Pour signifier l'indissolubilité du lien affectif, la chanson mobilise des images biologiques (« Toi le citron et moi le zeste ») mais surtout organiques : « Tu es l'aorte et moi le cœur », « Je suis l'iris tu es la pupille », « Tu es le sang et moi la veine ». Plus rarement, c'est l'opposition qui retient la cantrice : « Toi l'aube et moi le ciel qui s'couche » ; mais si cette opposition est susceptible d'une interprétation axiologique, la cantrice n'hésite pas alors à s'attribuer le beau rôle : « Toi le très peu moi le beaucoup / Moi le sage et toi le fou ». Ce sont les synonymes (« Tu es le lapsus et moi la gaffe / Toi l'élégance et moi la grâce ») qui sont chargés d'exprimer la stricte égalité de l'homme et de la femme. Mêlant les registres, passant du plus familier : « Toi le flic moi la balance<sup>71</sup> », « Tu es les fesses je suis la chaise » au plus joliment poétique : « Tu es le chant de ma sirène », la chanson semble ainsi signifier que la relation amoureuse se renouvelle sans cesse : aucun domaine du réel ne lui échappe, aucune dimension du langage ne peut prétendre l'enfermer ou l'épuiser.

Tout en s'inscrivant dans la tradition lyrique la plus éculée (« T'es le jamais de mon toujours / T'es mon amour t'es mon amour<sup>72</sup> »), tout en exaltant la différence qui suscite l'émerveillement plus encore que le désir, la chanson a pour effet majeur de ne pas soumettre ces différences délicieuses aux caractéristiques traditionnelles du masculin et du féminin : c'est

---

<sup>70</sup> « Je suis ton pile / Tu es mon face / Toi mon nombril / Et moi ta glace » ; ou « T'es le vieillard et moi le temps ». *T* est ici la variante orale de *tu* ; on pourrait aussi étudier la répartition des déterminants dans les vers, articles définis le plus souvent, mais aussi possessifs.

<sup>71</sup> En 2002, ce vers ne pouvait pas avoir de valeur prémonitoire, puisque Carla Bruni ne rencontrerait son futur mari qu'en 2007.

<sup>72</sup> Pour cette poétique du lieu commun en chanson, nous renvoyons à deux articles très renseignés et pertinents qui se mettent d'ailleurs un peu en opposition : Lucienne Bozzetto-Ditto, « Chanson, lieu commun », *La Chanson en lumière*, Stéphane Hirschi (dir.), Presses Universitaires de Valenciennes, 1997, p. 265, et Delphine Houbron, « Intertextualité et lieux communs en chanson : l'exemple de Francis Cabrel et Yves Duteil », *Chanson et intertextualité*, Céline Cecchetto (dir.), Eidôlon, n°94, PU de Bordeaux, 2011, p. 289-304.

pourquoi la chanson pourrait être reprise et chantée par un homme sans effet parodique de discordance. Elle incarne donc, sur un mode performatif et pacifique, une sorte d'idéal contemporain : la différence s'exprime par un imaginaire poétique que les sujets lyriques et amoureux s'approprient ; mais comme l'expression de cette différence sans cesse affirmée et modulée ne dépend plus des stéréotypes de genre, la double mise en opposition des sexes et des sexualités tombe. Le culte poétique et érotique de la différence au sein des couples se réalise sur fond d'une paisible indifférenciation des sexes et des sexualités : c'est l'individu dans sa singularité qui est célébré, et non son appartenance à un sexe.

## 2.2 Des représentations datées

En ce qui concerne les représentations du masculin et du féminin, essayons de déterminer la frontière (certes mouvante, mais néanmoins réelle) entre l'acceptable et l'inacceptable, entre ce qui peut se dire et ce qui ne peut plus se dire, ou si l'on préfère, entre ce qui, venant de la tradition, ne peut plus être écouté qu'avec ce sentiment d'incrédulité, de malaise ou d'incompréhension qui témoigne de l'existence d'un véritable fossé temporel.

*Stéréotypes outranciers : la clé interprétative de l'égalité*

Quand on réécoute ce qu'en 1953, il y a donc à peine 65 ans, Édith Piaf chantait, en véritable héritière de la chanson réaliste, on mesure à quel point la société a changé :

Johnny, tu n'es pas un ange.  
Entre nous, qu'est-ce que ça change ?  
L'homme saura toujours trouver  
Toutes les femmes du monde entier  
Pour lui chanter ses louanges.  
Dès qu'il en sera lassé,  
Elles seront vite oubliées.  
Vraiment, vous n'êtes pas des anges.  
Johnny ! Johnny  
Depuis que le monde est né,  
Johnny ! Johnny !  
Il faut tout vous pardonner<sup>73</sup>.

Le constat est évident : qu'elle émane d'une femme ou d'un homme, l'expression directe et résignée de l'inégalité nous est devenue étrangère : elle apparaît scandaleuse. Il faut donc imaginer qu'à l'âge de la chanson réaliste, c'était à la partie la plus misérable de la société (les femmes issues de cette fraction déclassée du peuple qu'on appelle, en termes marxistes, le *lumpenproletariat*) qu'était confié le rôle d'exprimer au nom de tous, sur le mode conjuratoire, une forme de fatalité où l'on pouvait encore voir l'expression de la sagesse et de l'endurance morale. Quand Sheila chante en 1966 *Bang bang*, ce qui apparaît daté, c'est moins le thème inusable de la rupture et du chagrin qui en découle, que le sentiment qu'avec cette déception originelle, la vie, pour la cantrice, s'arrête :

Et quand il en vint une autre  
On ne sait à qui la faute  
Tu ne m'avais jamais menti

---

<sup>73</sup> Édith Piaf, *Johnny tu n'es pas un ange* (paroles de Francis Lamarque), 1953.

Avec elle tu es parti  
Bang bang, tu m'as quittée  
Bang bang, je suis restée<sup>74</sup>

De cette histoire aussi tragique que pathétique, les auditeurs pouvaient inférer que l'amour mortifère, la passion dont on ne se relève pas, était un destin spécifiquement féminin ; aujourd'hui on écoute la chanson en la rattachant aux mythes immémoriaux de l'amour, ces récits coupés de la vie qui tirent justement leur charme de sembler si irréels<sup>75</sup>. La même année, en 1966, Marie Laforêt chantait *La Bague au doigt*, qui commence ainsi : « Oh dis-le, dis-le moi, dis-le dis-le, dis-le moi ! / Quand vas-tu te décider à me passer la bague au doigt<sup>76</sup> ? » Structuralement, c'est la version comique, petite bourgeoise de *Bang bang* : elle aussi n'envisage le lien amoureux que sur le mode d'une expérience unique, dûment consacrée par le contrat moral du mariage :

J'ai tout ce qu'il faut pour rendre un homme heureux  
J'ai de la patience et de l'esprit pour deux  
J'ai bon caractère et ne me plains jamais  
Mais cesse de jouer avec ton pistolet !  
Je sais m'habiller avec trois petits riens  
Je sais préparer le café le matin  
J'ai de la douceur à chaque fois qu'il faut  
Mais prends bien garde à toi, tu es mon seul défaut !

Autant la chanson de Sheila a gardé, en raison de sa pudeur, une sorte de beauté grave, autant la chanson de Marie Laforêt afflige par l'étalage vulgaire, quasi promotionnel, des qualités féminines censées séduire un homme. Dans *Amoureux de ma femme*, Richard Anthony, en 1974 pouvait encore chanter sans ridicule, avec sincérité et bonne conscience :

Qui sait, peut-être nous nous sommes mariés trop jeunes?  
Et j'avais besoin de vivre ma vie d'homme  
De toutes mes idylles, j'en ai fait le tour  
Je sais que c'est elle mon unique amour<sup>77</sup>

Mais il serait fastidieux de multiplier les exemples tellement la démonstration est claire : l'égalité des sexes implique aujourd'hui la réciprocité ; et il n'est plus pensable qu'un homme, parce qu'il est homme, s'autorise ce qu'il refuse à sa partenaire, sous prétexte qu'elle est une femme. La preuve en est donné par la chanson *Prince charmant* de Keen'v (2012) :

J'suis pas ton Prince Charmant J'veux juste qu'on passe un bon moment,  
J'suis désolé mais je n'suis pas vraiment proche des sentiments.

---

<sup>74</sup> Cover du titre américain *Bang Bang (My Baby Shot Me Down)*, chanson écrite par Sonny Bono en 1966 et interprétée successivement par Cher puis Nancy Sinatra, Stevie Wonder, Petula Clark... Sheila qui en proposera une version en français la même année en fera un tube de l'été.

<sup>75</sup> Dans l'original américain, l'homme se dérobe le jour du mariage sans explication. Il n'est pas fait mention d'une rivale : « *Music played and people sang / Just for me the church bells rang / Now he's gone / I don't know why. / And till this day / Sometimes I cry. / He didn't even say goodbye / He didn't take the time to lie.* »

<sup>76</sup> Curieusement, *La Bague au doigt* se déroule elle aussi dans l'ambiance *country* du Far West. La musique s'en ressent.

<sup>77</sup> *Amoureux de ma femme*, 1974, est une reprise (*cover*) de la chanson italienne *Nessuno mi può giudicare* de Caterina Caselli.

J'suis pas ton Prince Charmant j'suis bien meilleur en tant qu'amant  
Car si tu crois en l'amour je serai ton médicament

J'suis pas du genre "Casanier", j'passe mon temps en soirée,  
Tu passeras après mes amis, là au moins t'es fixée.  
J't'aidr'ai pas à ranger, au mieux j't'encouragerai,  
C'est pas gagné pour m'décoller du canapé.

T'aim'rais que je sois comme Léonardo et que je pleure, qu'à la Saint Valentin je t'offre  
des fleurs,  
qu'pour une fois à nos rendez-vous j'sois à l'heure, mais j'frai rien d'tout ça car je suis  
qu'un loser<sup>78</sup>.

Les attentes idéalistes et sentimentales programmées par le titre sont immédiatement démenties par la première phrase (*J'suis pas ton Prince Charmant*) qui impose rétroactivement une lecture antiphrastique du titre. La chanson renverrait-elle dos à dos, sur le mode de la satire, les exigences de la jeune femme et l'immoralité du jeune homme ? Non bien sûr ; car très vite, et sans aucune ambiguïté, la profession de foi machiste apparaît comme l'émanation d'un loser. La suite du texte éclaire le contexte du discours ; il s'agit d'une sorte de mise au point brutale : « J'suis pas prêt pour qu'on m'aime, je crois qu't'as pas compris. » Ce que le chanteur nomme être un Prince Charmant renvoie simplement à la banalité des rituels amoureux, aux conventions conjugales qui régulent la vie quotidienne, à toute cette trame d'attentions et de petits efforts qui, de fait, paraissent exorbitants dès lors qu'on n'est pas amoureux<sup>79</sup>. La satire tombe donc entièrement du côté masculin. La crânerie ou l'aplomb de propos cyniques du chanteur ne fait que masquer sa déroute : il se sent incapable d'assumer le rôle normal attendu de lui, de répondre aux exigences légitimes de sa partenaire. De manière assez âpre, la chanson mêle comique de langage (l'ironie), finesse psychologique (l'agressivité du mâle est à décrypter comme l'expression de sa culpabilité) et radiographie sociale : car dans une société violente ou anxigène comme la nôtre, les êtres raisonnables sont d'accord pour demander à la vie de couple d'offrir une zone de sécurité affective, où l'estime de soi des deux partenaires est confortée et non déstabilisée, au moyen d'efforts équitablement répartis. C'est cette norme tacite que la chanson contribue à rendre explicite, même lorsque la lettre du message, en surface, semble misogyne.

### *Stéréotypes subtils : la clé interprétative de la réflexivité*

En 1973, Charles Aznavour fait paraître un single chez Barclay : *Tu t'laisses aller*. C'est une chanson à chute, comme il existe des sonnets à chute ; cette pointe, virtuose, repose sur une amphibologie : *tu te laisses aller*, employé intransitivement, est un reproche ; et de fait, la chanson énumère la liste des griefs qu'un mari adresse à sa femme et qui portent autant sur l'aigreur de son caractère que sur sa négligence physique. Mais après le fiel, la pincée de miel censée tout racheter : « Et parfois comm' par le passé / J'aim'rais que tout contre mon cœur / Tu t'laisses aller, tu t'laisses aller » : l'antéposition du complément change du tout au tout le sens

---

<sup>78</sup> Keen'v, *Prince charmant*, album *La Vie est belle*, Mosaic Music distribution, 2012.

<sup>79</sup> Les paroles qui suivent et qui font entendre, par le discours indirect, les désirs et donc les reproches féminins, ne constituent qu'une sorte de charte de bonne conduite ; elles renseignent sociologues et historiens du futur sur ce que sont aujourd'hui les normes sociales régissant la vie privée des jeunes adultes avant l'arrivée des enfants : « T'aim'rais qu'je plaise à tes parents, qu'avec tes amis j'sois marrant, / que j'sois sensible et élégant mais romantique évidemment, / que j'fasse tout pour te satisfaire, que j'me fasse beau juste pour te plaire, / qu'joublie pas ton anniversaire mais j'suis radin j'peux rien y faire. »

de la locution verbale. Le mauvais bougre redevient un cœur tendre, comme le montre la surdétermination affective des derniers vers (adverbe intensif *tout*, répétition de *tu t'laisses aller*). Écoutons désormais *La pêche à la ligne*<sup>80</sup> : un homme part à la pêche, tôt le matin et pense à sa femme ; il imagine le déroulement prévisible de sa journée. La première indication (« J'la laisse à ses rêves / Où j'suis sûrement pas »), permet de donner un sens ironique à ces propos : « J'aimerais bien entendre / Ce qu'elle dit de moi / C'est sûrement très tendre / Enfin bon, j'entends pas ». Là encore, la chanson réserve une jolie chute :

lors je rentre chez moi  
triste comme un menhir  
Mais personne n'est là  
pour m'entendre mentir

Mon amour est parti  
mais parti pour toujours  
J'ai perdu mon amour  
et j'ai perdu ma vie

On voit tout ce qui sépare une chanson intelligemment populaire (Aznavour) d'une poétique populariste (Renaud) : au lieu d'être annoncé d'emblée, le thème de la chanson (la solitude du divorcé qui regrette de l'être) n'est révélé qu'à la fin ; l'auditeur est guidé sur une fausse piste ; il épouse ainsi les pensées de l'homme seul sans savoir qu'il s'agit d'un rêve, même s'il s'agit d'un pauvre rêve, celui de l'homme qui préfère encore être mal accompagné que seul. L'auditeur croyait naïvement atteindre le réel ; on ne faisait qu'errer dans une conscience. La chanson déploie une double chronologie : celle du pêcheur et celle de sa femme et c'est après coup que l'auditeur comprend combien cette séparation provisoire marquée par l'espace symbolise et résume une séparation plus dramatique, puisqu'il s'agit d'une séparation définitive. Très subtilement, toute la morne épaisseur d'une vie est résumée en quelques minutes ; car le récit semelfactif de la chanson se révèle être in fine un récit itératif qui superpose deux séries temporelles distinctes : d'une part, l'ensemble des dimanches où, déjà divorcé, le chanteur ressasse sa vie d'autrefois ; d'autre part, la deuxième série de dimanches où, non encore divorcé, l'anti-héros de la chanson pouvait imaginer sans guère se tromper ce qu'était en train de faire sa femme pendant qu'il pêchait. Le vers *Je reviens les mains vides* est évidemment emblématique de ce récit déceptif qui dépouille le personnage de tout ce qu'on pouvait croire être encore en sa possession. Nul pathos, dans cette chanson, car ce serait contraire à l'émotion : mais on peut imaginer que c'est justement parce qu'il allait à la pêche (au lieu de rester avec sa femme) que le couple s'est petit à petit éloigné ; le chanteur s'efforcerait (mais en vain ?) de conjurer cette fatalité en emmenant avec lui sa fille : « J'emmènerai dimanche / si je peux la gamine / s'emmêler dans les branches / à la pêche à la ligne ». Le piège existentiel se referme.

De 1973 à 1985, d'une esthétique à l'autre, qu'est-ce qui change ? Pourquoi la première chanson apparaît-elle aussi datée alors que la seconde n'a pas pris une ride ? On voit à quel point l'idéal poétique populariste, idéal exigeant, est en phase avec les attentes de la société contemporaine. Ce qu'on demande en effet à une chanson, c'est en somme ce qu'on demande dans la vie à son partenaire, et qui est sans doute l'horizon éthique de notre temps. On exige de soi comme de l'autre, on valorise l'aptitude du sujet à se décentrer, à s'auto-analyser, non pas pour se regarder le nombril, mais pour interroger et, s'il se peut, combler, les failles qui conduisent chacun de nous à ne pas savoir suffisamment intégrer le point de vue de l'autre dans ses propres réflexions, dans ses réactions ou ses décisions. Autrement dit, nous demandons à la

---

<sup>80</sup> Renaud, *La Pêche à la ligne*, compositeur Jean-Pierre Bucolo, album *Mistral gagnant*, Virgin Records, 1985.

chanson de nous aider à configurer un espace intime qui, idéalement, serait celui d'une subjectivité ouverte à l'altérité, qui modèlerait une introspection poreuse, dialogique, polyphonique, où la conscience réflexive parvient tout à la fois à prendre du recul par rapport à elle-même (en particulier grâce à l'humour ou l'autodérision) et à reconstituer le complexe enchevêtrement des voix qui, en nous, près de nous, autour de nous, tissent notre quotidien. En somme, nous voulons non seulement que les chansons contemporaines nous émeuvent ou nous fassent sourire, qu'elles ré-enchantent notre quotidien par de petits éclats d'intensité, mais encore, et plus secrètement, qu'elles soient comme des éducatrices sans moralisme ni didactisme, nous initiant à ce qui pourrait s'appeler l'intelligence relationnelle.

### *L'éthique et la poétique populariste : la polyphonie comme clé*

L'éthique de la chanson populariste peut servir de clé pour interpréter les chansons et les départager selon leur plus ou moins grande complaisance à accueillir les stéréotypes de genre. Rappelons que la chanson se donne elle-même comme un modèle en acte d'intelligence relationnelle : elle oblige ses créateurs (auteur et interprète) à chercher la collaboration de l'auditeur pour que ce dernier comble les trous, les hors champs du texte, car la chanson est un genre bref, allusif. Au public de deviner ce qui se cache sous les mots simples, sans préciosité, sans rareté, de la chanson. On le voit : la relation entre le pôle de la production et le pôle de la réception est fondamentalement égalitaire ; il faut que chacun y mette du sien pour que la relation éphémère vive et produise du fruit : une meilleure intelligence du réel et de l'émotion partageable. Au cœur de la chanson, plus la charge de mettre en œuvre cette intelligence relationnelle sans laquelle il n'est pas de lien possible est déséquilibrée, mal répartie, entre les protagonistes, et plus les stéréotypes de genre sont outranciers, et plus la chanson semble datée. Qu'on en juge. Face à son Johnny, face à leur partenaires, les cantrices des chansons d'Édith Piaf, de Sheila ou de Marie Laforêt déploient seules tout le travail nécessaire à l'entretien du lien amoureux. C'est cette inégalité, quelle que soit son expression, que ne supporte plus notre contemporanéité : les femmes monologuent seules sur le devant de la scène où l'homme n'est qu'une silhouette énigmatique, un fantôme insaisissable et tout-puissant. Dans la chanson d'Aznavour, dans celle de Richard Anthony, l'homme prend l'initiative du dialogue ; une négociation s'engage : mais c'est pour ne reconnaître de torts qu'à l'épouse privée de parole ou pour se disculper unilatéralement de tout reproche. Ce monologisme nous apparaît (et à juste raison) comme l'expression même de la domination. Essayons de faire fonctionner cette clé éthico-discursive sur quelques autres chansons.

Soit le thème comique de l'hystérie féminine (ou du moins prêtée aux femmes). Dans *La Peau Léon*<sup>81</sup>, la reprise virtuose de l'expression *avoir quelqu'un dans la peau* devenant *avoir la peau de quelqu'un* (« Tu m'dis / Que tu m'as dans la peau Léon » / « Tu l'as dans la peau » / « J'aurai ta peau Léon » / « J'ai eu ta peau Léon ») transforme le crime passionnel né de la jalousie d'une femme en une fantaisie pleine d'humour noir : le pauvre Léon n'a pas commis d'autre faute que de succomber au charme d'une actrice de cinéma ! La chanson joue sur le contraste entre le personnage du récit, victime aussi peu héroïque que possible, et la figure prestigieuse d'un conquérant et d'un séducteur universellement connu. Malgré son énergie débridée, la chanson met en œuvre (subtilement, certes, mais explicitement) un stéréotype de genre : les femmes sont excessives, donc dangereuses. Le récit fonctionne comme un conte d'avertissement. Très sûre d'elle, la cantrice est une héroïne de l'immoralité intrépide :

Cette p'tite écorchure  
Sur la peau de ta figure

---

<sup>81</sup> Jeanne Moreau, *La Peau Léon*, compositeur Cyrus Bassiak (Serge Rezvani), 1963.

Que tu te fis au rasoir,  
J'l'avais mouillée de curare

La rime burlesque rasoir / curare, qui unit l'objet le plus trivial au poison le plus romanesque, le dit assez : il faut prendre le récit avec humour et ne chercher aucune vraisemblance dans cette petite fable. Comparons-la avec la chanson récente d'Anaïs Croze *Je t'aime à en crever*<sup>82</sup> qui déconstruit ludiquement le cliché passionnel qui lui sert de titre : « Oh oui je t'aime, je t'aime à en crever... tes pneus pour que tu restes là ». Elle repose tout entière sur la capacité qu'a la cantrice de prendre un recul ironique par rapport à son personnage et donc de faire entendre le point de vue sidéré de son partenaire : « Je n'aime que toi, mais tu prends l'air méfiant... Pourquoi tu dis que je te fais peur ? Alors que moi je... Je t'aime, je t'aime à en crever... tes pneus, pour pouvoir te garder. » Si les femmes sont capables en chanson comme dans la vie de se moquer de leurs propres emportements, c'est donc qu'elles ne sont pas et n'ont jamais été ces hystériques que se représente avec complaisance la tradition misogyne.

On peut appeler *stéréotype subtil* celui qui se dissimule sous une forme inventive, poétique, donc séduisante. La chanson de Gainsbourg, *Je t'aime moi non plus*<sup>83</sup>, est certes superbement scandaleuse en raison de son libertinage affiché<sup>84</sup> : le présent suggestif des verbes du refrain et les soupirs de la chanteuse permettent de mimer une scène de sodomie dont le public devient sinon le voyeur du moins le témoin auditif et le complice. Mais cet hymne à l'amour est sous-tendu par une répartition très déséquilibrée des rôles éthiques : à la femme revient la charge de déclarer son amour et de lier désir physique et sentiment ; à l'homme échoit le beau rôle, celui du sujet circonspect (locuteur du fameux « Moi non plus »), qui invite la femme à prendre un peu de distance par rapport à l'emprise amoureuse et clame doublement sa liberté. De fait, il a toutes les cartes en main : « l'amour physique est sans issue », puisque la sodomie est en effet un excellent contraceptif ; de plus, le chanteur se réserve le droit, après avoir joui et fait jouir sa partenaire, de reprendre son autonomie. Attachement d'un côté, indépendance de l'autre ; ou si l'on préfère, pour l'une, le sentiment, pour l'autre, la volonté et la raison. *L'Eau à la bouche*<sup>85</sup>, à peine moins célèbre, est tout aussi inégalitaire : « Je te veux confiante je te sens captive / Je te veux docile je te sens craintive / Je t'en prie ne sois pas farouche / Quand me vient l'eau à la bouche ». Conformément aux stéréotypes de l'époque, l'homme prend en charge l'initiation de la jeune fille. Là encore, si jolie que soit la chanson, elle n'en est pas moins datée.

Les stéréotypes ont certes la vie dure : dans *Miss Maggie*<sup>86</sup> la virulence de la diatribe politique a pu masquer l'antithèse sommaire qui structure la chanson ; en vertu d'un essentialisme simpliste, la violence serait par nature masculine, et les femmes en serait miraculeusement exemptées. La chanson se finit sur cet aveu aussi sincère que pitoyable :

Femme je t'aime, surtout, enfin  
Pour ta faiblesse et pour tes yeux  
Quand la force de l'homme ne tient  
Que dans son flingue ou dans sa queue

---

<sup>82</sup> Anaïs Croze, *Je t'aime à en crever*, album *The Cheap show*, V2 Records, 2005.

<sup>83</sup> Duo Birkin Gainsbourg, *Je t'aime... moi non plus*, album *Jane Birkin - Serge Gainsbourg ou Je t'aime... moi non plus*, Mercury, 1969.

<sup>84</sup> Pour lire la petite histoire indiscreète de cette création et tout savoir sur le passage de Bardot à Birkin pour son interprète féminine, lire *La Vie secrète des chansons françaises*, Alain Manoukian et Bertrand Dicale, édition du Chêne - Hachette Livres, 2016, p. 54-59.

<sup>85</sup> Serge Gainsbourg *L'eau à la bouche* (coécrite avec Alain Goraguer), album *Bonnie and Clyde*, Fontana, 1968.

<sup>86</sup> Renaud, *Miss Maggie*, album *Mistral Gagnant*, Virgin Records, 1985. Notons que l'emploi décalé de *Miss* est délibérément insolent et quelque peu misogyne : Margareth Thatcher était tout sauf une demoiselle...

Souchon est certes mieux inspiré, mais la chanson *Sous les jupes des filles*<sup>87</sup> revient à peu près au même : sous prétexte de rendre hommage aux femmes et de chanter le désir hétérosexuel (ce qui, en soi, n'est nullement, à notre avis du moins, suspect), le chanteur développe une thèse absurde : « La faiblesse des hommes, elles savent / Que la seule chose qui tourne sur terre, / C'est leurs robes légères<sup>88</sup>. » C'est bien là en effet « un jeu de dupes » : car la chanson explique ensuite que toutes les guerres, toutes les calamités, s'expliqueraient par la frustration masculine face à l'énigme de leur désir. La terre tourne, les jupes ou les robes tournent, la chanson tourne. Et pourtant, on peut faire une jolie chanson avec un raisonnement qui ne tourne, lui, pas rond du tout : car les femmes, dans la chanson, sont tour à tour « très fières » et « pas fières », « dans l'suave » et « dans le grave » ; elles « savent » puis « ne comprenant pas tout », semblent découvrir que c'est à cause d'elles que les guerres se font. Tout cela est bien hasardeux, sans doute ; mais l'art et la poésie de Souchon parviennent à le faire oublier<sup>89</sup>. Mais on comprend que chaque fois qu'un chanteur s'autorise à parler des femmes sans respecter la loi éthico-discursive de la polyphonie populariste, le stéréotype guette. La chanson de qualité est donc bien un espace dialogique où les points de vue sont libéralement confrontés, où la responsabilité d'alimenter la réflexion sur ce qui unit et divise les sexes est équitablement partagée... entre les deux sexes.

Un dernier exemple pour faire jouer une dernière fois notre clé. Soit deux chansons de femmes portant sur le même thème : *Paris 15 août* de Barbara et *Ta femme* de Dalida rapportent le point de vue de femmes engagées dans des relations avec des hommes mariés<sup>90</sup>. La situation est complexe : l'amante est à la fois libre (puisqu'elle est célibataire) et non libre (puisqu'elle est « coincée » par l'amour ou le désir pour un homme qui lui impose ses contraintes) et cependant libre quand même de continuer (ou non) à composer avec qui n'est pas assez libre pour elles. On comprend que cette situation soit frustrante : les attentes de la femme ne peuvent pas être satisfaites. La chanson de Dalida, quoique intéressante, est plus « datée » que celle de Barbara car la cantrice accepte de porter seule tout le poids sacrificiel de cette situation déséquilibrée mais choisie. Elle est exemplairement compréhensive avec le couple légitime (« Pense à lui apporter des fleurs »), analyse lucidement le rapport de force qui lui est défavorable (« Cette communion de tous les jours / C'est une forme de l'amour »), ne se fait aucune illusion sur son amant et le lui dit : « Mais tu es plein de préjugés / Sitôt que tu sors de mes bras / Tu redeviens petit bourgeois ». Bref, c'est une femme intelligente qui parle... mais qui consent trop passivement à son entrave, jusqu'à l'ultime pirouette qui entrouvre la possibilité d'une évolution :

Si l'on croit que j'ai le beau rôle  
C'est elle qui dort sur ton épaule  
Tous comptes faits je me demande  
Si ce n'est pas mieux de te rendre  
A ta femme.

<sup>87</sup> Souchon, *Sous les jupes des filles*, album *C'est déjà ça*, 1993.

<sup>88</sup> On reconnaît la syntaxe de Souchon, fluide, déhanchée, mimétique de la spontanéité de l'oral : le complément direct de *savent*, *la faiblesse des hommes*, est détaché à gauche du verbe, tandis qu'un deuxième complément, de nature différente (la complétive en *que*), vient saturer à droite du verbe la place libérée par l'antéposition du nom.

<sup>89</sup> Philippe Grimbert présente un avis différent du nôtre dans l'intéressante analyse psychanalytique qu'il fait de cette chanson (*Chantons sous la psy*, Hachette Littératures, 2002, p. 149-160). Il place le protocole léger du texte sous les auspices de la nécessaire duperie lacanienne : « Au-delà de son jeu de dupes, l'innocente chansonnette de Souchon nous apprend que l'amour et la guerre sont tous deux avatars du désir de l'homme, comme la double figure de cette "seule chose qui tourne sur terre" : l'impossible quête phallique. » (p. 160).

<sup>90</sup> Dalida, *Ta femme*, chanson écrite et composée par P. Sevrin, S. Lebrail et P. Auriat, Orlando, 1974. Barbara, *Paris 15 août*, 1964 ; nous citons le texte de l'édition de référence, Barbara, *L'intégrale*, op. cit., p. 71.

Avec Barbara, le ton change complètement. Alors que l'amant est parti en Espagne, avec femme et enfants, la cantrice irritée patiente « seul en Bretagne ». Soleil d'un côté, temps gris de l'autre. Exotisme méditerranéen contre province française. La partie n'est pas égale et manifestement, la cantrice s'en agace. Une fois de plus, on voit se creuser une différence entre la chanson populaire de Dalida, qui agence habilement des stéréotypes datés, et la chanson populariste de Barbara, qui subvertit ces mêmes stéréotypes par la polyphonie. Le sarcasme éclate ; la cantrice contrefait la voix de l'homme qui lui donne ses bonnes raisons qu'elle est bien obligée d'accepter : « Je le sais bien, / Tu n'y peux rien, / Tes enfants ont besoin de vacances ». Loin de l'*ethos* compatissant de Dalida, la cantrice persifle : « J'imagine, / Et je devine, / Que pour moi, mon amour, tu t'inquiètes / Je sais bien que parfois tu t'embêtes / Avec ta famille / En Espagne. » La situation se renverse. La cantrice feint de plaindre son amant, qui profite de sa famille et du beau temps, de se retrouver en Espagne : pour sauver la face, et non sans quelque mauvaise foi ou quelque perversité, elle jubile en imaginant ses vacances ratées. Les derniers vers sont encore plus nettement ironiques : « En attendant, en attendant, / Soyez heureux près de vos enfants ». Ce vous n'englobe bien sûr pas la rivale, mais l'ensemble de tous les hommes qui ont la chance ou la malchance d'avoir une double vie et « font grise mine » à leur départ en vacances. Loin de rassurer son amant, la cantrice fait entendre sa rancœur et ses stratégies un peu tortueuses pour faire contre mauvaise fortune bon cœur. Dans un cas, l'insatisfaction compose avec les convenances (Dalida) ; de l'autre, elle éclate sans souci de respectabilité. Laquelle des deux chansons paraît la plus datée ? C'est évidemment celle de Barbara, malgré ses dix ans de moins : la cantrice ne cherche pas à réconforter un homme déjà saturé de privilèges, et cela change tout au ton, à la liberté de la chanson.

### 2.3 L'hétérosexuel face à la différence des sexes

La chanson appréhende les relations hommes / femmes par le biais ou le filtre presque exclusif des comportements amoureux : en raison des intensités affectives qu'il permet ou promet de vivre, en raison aussi des risques qu'il implique, l'amour présente une couleur romanesque qui en fait un thème idéal pour la poésie lyrique. Nous savons bien que les configurations sociales qui mettent les hommes et les femmes aux prises les uns avec les autres ne se réduisent pas à l'amour et à ses corollaires psychologiques : séduction, désir, passion, jalousie, dépit, regrets, déceptions, méfiance, etc. Mais comme l'amour se vit sur le mode de l'inouï et de la crise, il est considéré, et à juste raison, comme un puissant révélateur des rapports de force entre les sexes, tels que les détermine l'état de la société. Mais dès qu'on veut analyser comment la chanson représente le désir hétérosexuel, pèse aussitôt, sur les chansons elles-mêmes aussi bien que sur le critique qui les analyse, le soupçon de *l'hétéronormativité* : est hétéronormatif tout discours qui considère que « l'hétérosexualité est l'unique orientation sexuelle à suivre, qu'elle est la seule normale, et qu'elle est supérieure aux autres<sup>91</sup> ». Toute chanson qui représente, célèbre ou problématise le désir hétérosexuel sans mentionner le fait qu'il existe des sexualités alternatives tomberait sous le coup de l'hétéronormativité. Mais décrire et analyser l'hétérosexualité, est-ce la promouvoir comme norme ? Est-ce contribuer à rendre invisibles ou suspectes toutes les autres formes de sexualité ? Est-ce les stigmatiser ? Ce point de vue est manifestement abusif. Nous pensons en effet que la chanson peut s'intéresser à l'amour hétérosexuel sans succomber aux tares de l'hétéronormativité, qui instrumentalise le premier à des fins répressives. C'est pourquoi le premier temps de notre étude vise à départager, par des critères discursifs, hétérosexualité et hétéronormativité. Nous montrerons ensuite que la représentation du plaisir pris à l'identité et aux pratiques hétérosexuelles n'est pas uniformément naïve. Bien au contraire : vouloir rendre compte de manière neuve de cette vieille

---

<sup>91</sup> Cette définition limpide nous est fournie par le site suivant : <https://fr.wiktionary.org/wiki/hétéronormatif>

lune, l'amour et le désir masculins pour les femmes, requiert de la subtilité, de la finesse, de la délicatesse : autant de qualités dont les hommes ne sont pas toujours dépourvus, si l'on en croit le témoignage éthique que donnent les chanteurs d'aujourd'hui. Notre dernier point s'intéressera à l'expression des fragilités masculines contemporaines : en quoi sont-elles nouvelles ? Que peuvent-elles dire des relations sociales entre hommes et femmes ?

### *Hétérosexualité ou hétéronormativité ?*

Si l'on applique la définition de l'hétéronormativité rappelée ci-dessus à notre corpus, il convient de réserver la qualification d'*hétéronormatif* aux seuls discours qui proposent explicitement une confrontation entre les différentes orientations sexuelles et qui tirent parti de ce parallèle pour valoriser l'hétérosexualité et condamner les autres pratiques. De ce point de vue, la chanson de Guy Béart, *Qu'on est bien*, est exemplaire :

Qu'on est bien dans les bras  
D'une personne du sexe opposé!  
Qu'on est bien dans ces bras-là!  
Qu'on est bien dans les bras  
D'une personne du genre qu'on n'a pas.  
Qu'on est bien dans ces bras-là!

C'est la vraie prière:  
La prochaine aime le prochain.  
C'est la vraie grammaire:  
Le masculin s'accorde avec le féminin.

Certains jouent quand même  
Les atouts de même couleur.  
Libres à eux, moi, j'aime  
Les valets pour les dames, les trèfles pour les coeurs<sup>92</sup>.

S'agit-il, en 1958, de rassurer un auditoire conservateur qui se sent (déjà) menacé par la supposée permissivité d'une société qui criminalise encore l'homosexualité ? La chanson veut-elle créer un consensus majoritaire ? Sans doute. Quoi qu'il en soit, malgré son succès commercial, l'échec poétique de la chanson est patent : son militantisme didactique l'oblige à de lourdes périphrases (*une personne du sexe opposé / une personne du genre qu'on n'a pas*) pour subsumer les deux sexes sans les nommer ; au lieu d'être écrite du point de vue forcément relatif d'un homme ou d'une femme qui rend compte de ce qu'elle ou il vit et sent, la chanson entreprend de transformer un plaisir (qui s'éprouve en première personne) en généralité d'une part, et en prescription d'autre part : voilà deux risques mortels pour le plaisir<sup>93</sup> ! C'est bien là en effet l'enjeu du pronom indéfini *on*, qui structure le refrain et donne son titre à la chanson. Ce faisant, la chanson rencontre une aporie : car le plaisir, le désir, ne se décrètent pas. Aucune théorie ne peut convaincre quelqu'un d'aimer qui que ce soit. Le proverbe dit bien que des goûts et des couleurs, il ne faut pas discuter ; l'humble sagesse des nations reconnaît ainsi à la diversité des goûts ce privilège mystérieux de pouvoir articuler ces deux dimensions :

---

<sup>92</sup> Guy Béart, *Qu'on est bien*, 1958.

<sup>93</sup> C'est ce qu'a très bien compris et formulé Rousseau : « En toute chose la gêne et l'assujettissement me sont insupportables ; ils me feraient prendre en haine le plaisir même. On dit que chez les mahométans un homme passe au point du jour dans les rues pour ordonner aux maris de rendre le devoir à leurs femmes. Je serais un mauvais Turc à ces heures-là ». Rousseau, *Les Confessions*, Livre V.

l'expression de la subjectivité et de la liberté. C'est pourquoi l'emploi de l'adjectif *vraie* rend un son si pitoyable dans la chanson. Voulant enrôler sous la bannière de l'hétérosexisme le prestige de ces deux autorités sociales que sont la religion et la langue (« C'est la vraie prière », « C'est la vraie grammaire »), ces deux énoncés ne font que souligner la contradiction argumentative qui mine le propos de cette chanson datée. À son insu, elle montre que l'hétéronormativité, dès lors qu'elle veut s'exposer et se démontrer, est vouée à l'échec : il n'est décidément pas possible d'être hétéronormatif et subtil. Donnons-en deux autres preuves, fort différentes.

En février 2011, Max Boublil, chanteur fantaisiste, fait entendre une chanson comique, *Mon coloc'* intégrée dans son premier album, *L'Album*. Le chanteur y figure un jeune niais (« C'est sûrement moi qui me fais des idées / Mais c'est ma première coloc' je ne sais pas comment ça se passe ») qui reçoit des avances de son colocataire, ouvertement homosexuel, sans que lui-même se résolve à admettre l'évidence :

Je rentre chez moi le dîner est prêt  
Je vois sur la table des bougies allumées  
Je ne suis pas sûr de ce qu'il faut penser

Un fond musical, du Marvin Gaye  
Un bouquet de rose encore emballé  
Quelque chose de louche est en train de se passer

Je crois que mon coloc veut me serrer  
Parfois il fait des trucs un peu suspects  
Ce matin il m'a servi le petit-déjeuner au lit  
Je crois que mon coloc veut me serrer

Dans les six premiers vers, la chanson présente les constats du chanteur mais sans préciser encore la nature de cette situation fautive ; mais dès le septième vers, qui introduit le refrain, les choses sont claires pour l'auditeur. Le pacte satirique qui dès lors se noue *entre* le chanteur et son public *contre* le colocataire est clair : si le coloc' semble un peu ridicule de s'entêter à vouloir séduire un jeune homme manifestement rendu inquiet par ses initiatives, c'est en réalité surtout le chanteur, hétérosexuel apeuré, qui fait l'objet du comique. Comment peut-on être, en 2011, à la fois aussi aveugle et aussi craintif ? La succession des *je crois* fait rire : elle maintient un doute qui revient à nier le réel, comme si le chanteur n'avait pas encore intégré l'existence d'une orientation sexuelle différente de la sienne. Certes, les torts sont partagés : lourdeur caricaturale d'un plan de séduction d'un côté ; cécité affligeante et lâcheté de l'autre. On ne saurait mieux montrer à quel point l'hétéronormativité du chanteur relève d'une forme de déni du réel.

Soulignons *a contrario* que, par l'entremise de Francis Lalanne, dès 1980, la chanson « populittéraire » a réglé la question une bonne fois pour toutes : *La Plus Belle Fois qu'on m'a dit je t'aime* revêt une forme d'exemplarité éthique ; elle montre qu'il peut exister, pour un hétérosexuel, des manières généreuses et délicates d'accueillir la déclaration d'un désir qu'il ne partage pas :

Il m'a pas regardé  
L'air grave et langoureux  
Les pupilles bandées  
Le biceps amoureux  
Il avait pas le regard  
De ceux qu'ont rien dans le cœur

Comme tous ces p'tits ringards  
 Qui jouent les grands... tombeurs  
 Il m'a regardé simplement  
 Avec des yeux qui r'gardent vraiment  
 Pas de sourire et pas d'œillade  
 Pas de cinéma et pas d'aubade  
 Il m'a dit ça comme quand c'est vrai  
 Il m'a dit ça de mon plein gré  
 Avec un sourire qui pleure  
 Comme quand les cœurs sont pas à l'heure  
 J'me suis senti con ce jour-là  
 De pas savoir répondre à ça<sup>94</sup>

Toute la chanson se présente comme un hommage posthume rendu à un amant moins éconduit qu'ignoré. Pris de court, le chanteur ne nie pas son trouble (« Pendant qu'il me regardait / Ça flanchait dans mes yeux / Et plus il me regardait / Plus mon pouls sonnait creux ») ni son embarras (« J'me suis senti con ce jour-là »). Sa culpabilité ne tient pas au fait d'avoir suscité un désir qui lui est étranger mais au fait de ne pas avoir été à la hauteur d'une vérité humaine assumée dignement par un homosexuel qui, dans la chanson, a manifestement le beau rôle. Quoi qu'il en soit, la violence hétérosexiste est proscrite. La chanson prouve ainsi que la psychologie ou l'expression des sentiments sont aussi des armes militantes, mais des armes subtiles, qui jouent sur l'indirect de la suggestion : la chanson fait émerger des situations pratiques, des canevas narratifs, des *scenarii* existentiels vraisemblables qui sont autant de modélisations possibles du réel : ils invitent le public à réfléchir, à imiter certaines postures réalistes et bienveillantes, à se méfier des comportements caricaturaux, à refuser les réactions violentes.

#### *Plaisir à l'hétérosexualité : un pari toujours risqué*

*J'ai toujours préféré aux voisins les voisines* : faut-il interpréter cet alexandrin, désormais célèbre, de Renan Luce comme l'expression subtile de l'hétéronormativité ? L'interversion poétique des compléments (indirect puis direct) voudrait rendre hommage à l'érotisme latent que suscite, pour un hétérosexuel, la présence des femmes : mais cet artifice syntaxique ne contribue-t-il pas à disqualifier la possibilité de dire, pour un homme, *j'ai toujours préféré aux voisines les voisines*<sup>95</sup> ? Mauvais procès ! Car la chanson dénature le désir en mettant en scène la dialectique de la distance et de la proximité qui résume toute la problématique du voyeur. Les obstacles de tous ordres qui brouillent ou interdisent la vue (« le plexiglas », « les stores vénitiens », « les épais rideaux », et même la buée du chauffage central), loin d'altérer le désir, le relancent ou l'exacerbent. On tient là, sans doute, la formule qui, telle une perle fine, empêche la poésie hétérosexuelle de chuter lourdement dans l'écueil hétéronormatif : dans la chanson de Renan Luce, l'hétérosexualité n'est jamais présentée comme une évidence naturelle à ne pas interroger, mais comme un jeu savant, dont l'amant mesure la part de risque ou d'échec. À la fin de la chanson, les vicissitudes de la vie ont transformé l'immeuble voisin en maison de retraite : au lieu de petits dessous affriolants (« les dentelles » qui « sèchent au vent sur les balcons »), « Sur un fil par centaines / Sèchent d'immenses gaines ». Par sa chute déceptive, la chanson se moque gentiment du chanteur et des

<sup>94</sup> Francis Lalanne, *La Plus Belle Fois qu'on m'a dit je t'aime*, album Francis Lalanne, 1980.

<sup>95</sup> Cette réécriture homosexuelle n'est pas attestée ; mais en revanche, signe du succès de la chanson, la parodie de Cristof Kamé, *J'ai toujours préféré aux bambins la bibine* met en scène un « beauf », parfaite antithèse du poétique amant de la chanson de Renan Luce.

clichés sentimentaux ou légèrement érotisés du genre. Les femmes ne sont plus les partenaires obligées et obligeantes de la chanson commerciale, toujours prêtes à recevoir, de la part d'un homme entreprenant, des tombereaux de sentimentalité convenue : ce sont « des ombres chinoises », en partie fabriquées par l'imaginaire, et susceptibles d'abandonner l'homme à sa rêveuse solitude. S'il n'est pas que fiction, le désir est aussi fait de fictions : « Je me suis invité un amour pantomime ». Transformant par métonymie le mode de vision en qualité, l'adjectivation du substantif *pantomime* contribue à faire émerger un mot composé, néologisme qui devient apte à définir une sorte de type. *L'amour pantomime* est celui où les amants ne sont jamais sûrs de saisir le réel du sentiment ; ils se débattent entre le monde de référence et leurs représentations fantasmatiques, leurs chimères. Voilà qui résume selon nous la manière dont le nouveau discours hétérosexuel déjoue les pièges de l'hétéronormativité.

Bien loin de célébrer l'accord non problématique du masculin et du féminin, comme le chantait Guy Béart, la chanson contemporaine s'efforce de reconfigurer la distance qui suscite le désir entre les sexes. C'est ainsi que dans *Rien à te mettre* le chanteur réinterprète à son avantage le rituel féminin de l'embarras du choix vestimentaire, qui ne serait qu'une stratégie indirecte de séduction :

J'ai du mal à admettre  
Que t'aies plus rien à te mettre  
Je crois que c'est qu'une excuse  
Pour traîner  
En petite culotte  
Et vérifier ta cote  
Je connais cette ruse<sup>96</sup>

Tout le trouble et l'humour de la chanson tiennent à ce que l'intimité entre les amants fait état d'une exclusion de l'homme subtilement feinte ; car la relation de la femme à son apparence à la fois implique et esquive ou détourne la relation érotique que le chanteur cherche à réintroduire dans l'échange langagier, comme si, dès le départ, les partenaires étaient d'accord (mais le sont-ils vraiment ?) pour faire de la séance d'habillage le prélude coquin ou taquin à un déshabillage autrement plus intéressant :

Alors je te propose un truc  
Depuis le temps que je te reluque  
Je t'enlève tes derniers  
Pétales  
Et je t'offre ma peau  
Je suis un vêtement chaud  
Je suis sûr de t'aller  
Pas mal<sup>97</sup>

Comment interpréter la jolie métaphore finale (*Je suis sûr de t'aller*), qui superpose les deux thèmes de la chanson, celui du vêtement et celui de l'amour, le second se disant à l'aide du lexique convenant au premier ? Est-ce une vantardise habilement atténuée par la litote ? Ou l'expression majorée d'une confiance qui doute davantage d'elle-même qu'elle ne veut bien le dire ? Le charme de la chanson tient à ces ambiguïtés calculées, dignes de Marivaux. L'accord entre les sexes n'est pas donné, il est suspendu ; il n'est pas naturel, il est construit ; il procède d'un jeu de rôle où chacun avance à demi masqué : homme et femme parlent chiffons et

---

<sup>96</sup> Dorémus, *Rien à te mettre*, album *Jeunesse se passe*, 2007.

<sup>97</sup> *Id.*

« hésitations textiles » quand ce sont d'autres enjeux qui les retiennent. Il y a l'amour bien sûr. L'homme jouit et se réjouit d'un sentiment d'exclusivité : « La marque de tes dentelles / Les marques de tes bretelles / Il faut être moi pour / Les voir » ; mais cette fierté peut très vite se renverser en crainte jalouse : « Oh, tu peux toujours renoncer / A cette robe un peu osée [...] T'es une fleur maléfique / Déjà trop magnifique ». Mais surtout le petit insert métatextuel (« Mais tu fredonnes enfin / Une chanson que t'aimes bien / Une que j'avais écrite / Pour toi ») met en abîme toute l'ambivalence de ce nouveau discours amoureux : écrite « pour toi » et donc pour rapprocher les amants, la chanson que s'approprie sa dédicataire n'appartient plus tout à fait à son auteur ; la jeune femme qui s'affaire à ses tenues peut chanter pour s'isoler de son amant, s'enfermer dans une mélodie, une bulle de mots, qui lui permettent d'échapper à la pression ou à la demande masculines. Mais l'inverse est tout aussi probable : fredonner la chanson de l'amant en sa présence, c'est se mettre en scène comme l'origine (la muse) et la finalité (la destinataire) d'une œuvre. Chanson « trait d'union » ou « chanson écart » ? Rien n'est écrit. Les positions peuvent à tout instant se renverser. C'est cette instabilité respectant la liberté des deux sexes qui fait que la chanson hétérosexuelle n'est plus hétéronormative.

C'est en effet l'art de ces nouvelles chansons d'amour que de sans cesse réinventer des dispositifs où distance et proximité varient au gré des événements et font l'objet de savantes négociations. Dans la chanson de Vincent Delerm, *Les Filles de 1973 ont trente ans*<sup>98</sup>, un double fossé se creuse, l'un très perceptible, et qui est celui du temps qui passe, et l'autre très subtil, presque invisible : c'est celui qui, à l'adolescence, sépare les garçons et les filles d'une même génération, parce que les secondes sont très souvent plus mûres que les premiers. Le secret de la chanson est à chercher dans le hors champ : l'album *Kensington square* paraît en 2004 ; les héroïnes de la chanson viennent en effet de passer la barrière fatidique des trente ans ; mais Vincent Delerm, lui, est né en 1976. Le chanteur, s'il est bien le double ou la projection du chanteur, est donc de trois ans le cadet de ces filles qui le faisaient rêver, sans doute parce qu'elles lui semblaient inaccessibles avec leurs codes culturels ou vestimentaires jugés si prestigieux, avec leurs franchises ou leurs audaces inouïes : « Celles qui fabriquaient des bracelets / Brésiliens pendant l'heure d'anglais » ou « Celles qui disaient "Madame, c'est vrai / On n'a rien compris au sujet" ». Avec le temps, ces distinctions se sont évanouies ; trois ans, à trente ans, ne font plus aucune différence ; et ce faisant, la chanson ne rend pas seulement hommage à la jeunesse ou aux amourettes de jeunesse. Elle invite à chercher le secret du désir dans cette quête infinie des différences à la fois ténues et capitales qui, parce qu'elles peuvent tout autant inclure et exclure les êtres, joindre et disjoindre les sexes, enchantent autant qu'elles inquiètent. Dans *Y a une fille qu'habite chez moi*, le chanteur feint d'enquêter et de s'interroger sur une situation à propos de laquelle il devrait pourtant être le premier renseigné : « Plusieurs indices m'ont mis la puce à l'oreille / J'ouvre l'œil / J'avais faire une enquête pour en avoir le cœur net / Ça m'inquiète<sup>99</sup> ». L'auditeur n'a pas forcément en tête le titre quand il découvre la chanson dont il comprend pourtant assez vite le sujet : par l'énumération de tout ce qui change dans l'appartement d'un célibataire depuis qu'il est en couple, la chanson invite son public à vérifier la pertinence des « indices » qui opposent encore et toujours *les genres*. La jeune femme prend en charge les réalités domestiques (« Les draps la couette et la taie d'oreiller / Sont plus dépareillés / [...] À côté de mes fringues en boule / Y'a des vêtements pliés et repassés ») ; elle se soucie d'hygiène ou de bien-être ; ainsi, le chanteur remarque « Des petites boules bizarres / Pour parfumer la baignoire » et il s'étonne : « Y'a aussi des bougies contre l'odeur de la nicotine ». Il prend conscience des nouvelles habitudes alimentaires de sa compagne : finis « Les boîtes de pizza ou les paquets de chips éventrés » ; « J'ouvre le frigo horreur c'est d'la folie ! / Y'a plein de légumes ! / Y'a même des fruits ! ». L'espace le plus intime se modifie ; la

<sup>98</sup> Vincent Delerm, *Les filles de 1973 ont trente ans*, album *Kensington square*, Tôt ou tard, 2004.

<sup>99</sup> Bénabar, *Y a une fille qu'habite chez moi*, album *Bénabar*, 2002.

filles ne repasse certes pas les vêtements de son compagnon, qui restent fripés, mais elle a imposé sa marque partout dans l'appartement, chambre, cuisine et salle de bains, et jusque sur le répondeur téléphonique. Tout se partage, tout se négocie : implicitement, la chanson liste tous les éventuels conflits à venir quand la cohabitation, source de surprises, est perçue comme une routine ou une contrainte. Au contact d'une femme, l'identité masculine s'altère ; ces influences peuvent aussi bien recherchées que redoutées, car elles sont le signe qu'au règne de la liberté sans partage succède celui du compromis. La différence ne va pas de soi : l'amour est ici plaisamment appréhendé par le filtre réaliste du quotidien à partager. La naïveté masculine, qui s'imaginait pouvoir continuer à vivre « comme avant », est prise en défaut : la chanson accompagne ces tournants de la vie dont elle signale, sur un mode léger, humoristique, les difficultés prévisibles.

Envisagée d'un point de vue masculin, la rencontre avec le féminin a un coût. En 1994, dans *Devant les lavabos*<sup>100</sup>, comme le montre l'expression *nos gonzesses*, Renaud semble (encore ?) avoir besoin de convoquer et mobiliser une solidarité masculine pour s'autoriser à pénétrer par effraction dans les toilettes où les filles se retrouvent entre elles : « Quelques ragots, quelques aveux / Quelle est la raison secrète / De cet exil mystérieux / Qui les retient au petit coin ? ». Apparaissent très vite dans la chanson des remarques misogynes, dont le ton reste pourtant plutôt bon enfant : « Elles se retournent dans le miroir / Par-dessus leur épaule / Pas très rassurées pour voir / Si par malheur ou par hasard / Leur joli cul n'aurait pas disparu / Puis, innocentes mais la tête haute / Elles nous reviennent enfin<sup>101</sup> ». Comment expliquer ces traits anti-féminins ? On en comprend vite l'enjeu : dès que les femmes sont ensemble, dès qu'elles échappent à la surveillance d'un regard masculin, c'est pour tramer quelque mauvais coup dont l'homme, nous dit la chanson, sera la victime. Le petit coin devient l'emblème du réduit imprenable où l'identité féminine se construit, s'assure ou se rassure pour mener bataille contre l'homme :

Nos gonzesses  
Devant les lavabos  
Est-c'qu'elles parlent de moi, de nous ?  
Est-c'qu'elles disent des gros mots ?  
[...]  
Un beau jour elles disparaissent  
Sans laisser d'adresse  
A peine un petit mot  
Sur le miroir du lavabo  
De leur rouge à lèvres souvent  
Elles écrivent en lettres de sang  
Simplement "Adieu salaud"  
C'est vrai qu'il n'y a pas d'autres mots

La chute, qui répartit les torts et disculpe les femmes, n'y change rien : la chanson entretient plus qu'elle ne la dénonce cette guerre des sexes envisagée comme une fatalité. Quand les hommes se comportent mal, les femmes vont voir ailleurs : c'est certes logique ; mais aussi, pourquoi être un « salaud » ? Beaucoup plus subtile à cet égard est la chanson de Bénabar, *Sac à main*<sup>102</sup>. Tout commence par une longue périphrase métaphorique qui met en valeur l'objet

---

<sup>100</sup> Renaud, *Devant les lavabos*, album *À la Belle de Mai*, 1994.

<sup>101</sup> L'éloge du « joli petit cul » et des mains « blanches comme du bon pain » va de pair avec l'éternel reproche sur la perfidie féminine.

<sup>102</sup> Bénabar, *Sac à main*, album *Les Risques du métier*, Jive, 2003.

du délit, véritable prise de guerre opérée par le chanteur, et dont le nom n'apparaît qu'en fin de phrase :

J'le tiens, j'ai réussi, je procède à l'autopsie  
De cet animal fidèle qui la suit comme un petit chien  
Coffre-fort, confident, partial et unique témoin  
Qu'elle loge au creux de ses reins  
Mais qu'elle appelle, comme si de rien, son « sac à main »

Même si l'auditeur ne le comprend que plus tard, le différend s'annonce dès le début de la chanson, par la différence dont chacun désigne le référent en question. Pour la propriétaire du sac, un « sac à main » n'est qu'un « sac à main », un objet innocent, familier ; pour le chanteur, c'est un objet mystérieux dont l'existence justifie une inquisition qui se dissimule sous une métaphore biaisée, faussement humoristique : « je procède à l'autopsie / De cet animal fidèle ». Quand on fouille le sac de son amie, c'est rarement pour y trouver de quoi se réjouir : car pour peu qu'ils s'exercent, la jalousie ou le soupçon trouvent matière à alimenter leurs craintes. De fait, une fois énumérés les objets innocents, « poudrier », « livre de poches », « pastilles » à la menthe, « échantillon de parfum », « portefeuille » contenant les photos témoignant du bonheur amoureux, la chanson en vient enfin à l'objet emblématique, l'agenda, où se concentrent les enjeux de la chanson : le chanteur apprend que son amie a rendez-vous « mercredi prochain » avec un homme qui n'est pas lui et que leur histoire touche sans doute à sa fin.

De 1994 à 2003, ou, si l'on préfère, entre la chanson d'un Renaud, né en 1952, et celle d'un Bénabar, né en 1969, quelque chose a changé, accusant la différence des générations. Le premier n'a pas renoncé au discours traditionnel de la guerre des sexes qui fige ou essentialise les rôles des deux sexes dans une dramaturgie douloureuse ; la chanson ne connaît d'autre accès à l'intelligibilité que la généralisation. Bénabar, lui, met en scène un chanteur qui s'en tient à la première personne. Il constate, il décrit, il raconte ce qui *lui* arrive, laissant au public le soin d'inférer qu'en effet *cela arrive*. Il ne met pas les femmes en accusation. L'inquiétude masculine s'exprime sans avoir besoin de chercher et trouver un bouc émissaire dans la femme et sans avoir besoin non plus de postuler un irréductible antagoniste entre *le salaud* et *la salope*. Il semble bien que l'idéal d'égalité ait fluidifié les analyses, les discours, les récits : aimer l'autre sexe reste un risque, une aventure ; quand il arrive, on ne peut plus faire porter l'échec que sur les deux membres du couple. Le plus souvent objective ou équitable, l'expression juridique de *torts partagés* semble avoir profondément modifié les représentations de la relation hétérosexuelle. Si l'inquiétude masculine demeure, les hommes s'interdisent d'en rendre compte de manière univoque.

### *Fragilités masculines : un nouveau discours ?*

Dans la tradition chansonnière, la vedette, la *star*, incarne la figure enviable de l'homme omnipotent et libre. Il a du charme ; il ose porter des paillettes, il transpire, il pousse et se casse la voix, il danse et assume l'exposition de son corps. Même s'il n'est pas l'auteur-compositeur (AC) de ses propres chansons, il veille à ce que l'image soi (ou *ethos* du *chanteur*) projetée par la chanson ressemble à ce modèle de virilité. Après le rock, le rap (rap dur et rap commercial, *l'ego-trip*) a considérablement et durablement revigoré et régénéré cette image. A la marge de ce modèle idéalisé, parfois machiste, parfois transformé (qu'on pense à Bowie, à Queen), l'interprète de « la chanson à texte » ou « chanson de qualité » se démarquera par un *ethos* fragile : les auteurs-compositeurs-interprètes (ACI) de la « Rive gauche », les sentimentaux de la « Nouvelle Chanson française » des années 75-80 (Jonasz, Souchon, Cabrel, Renaud), les minimalistes-réalistes-impressionnistes-lyriques de la « Nouvelle Scène française » des années

2000 (Bénabar, Cali, Delerm, Biolay) se présentent comme des êtres vulnérables, n'ayant d'autre avantage sur l'homme ordinaire que de savoir sublimer, en texte et en chanson, leur malaise, leur inadaptation. A leur physique, à leur présentation sur scène, à leur voix moins voire nullement préparées au chant, correspond *l'ethos* d'un chanteur souvent mis en échec, dans ses amours et/ou ses aspirations sociales.

À cette séduisante présentation, on pourrait objecter que le discours sur la fragilité masculine n'est pas aussi nouveau qu'il y paraît : il a même servi à démarquer la chanson « Rive gauche » de la vague yéyé<sup>103</sup>. En 1965, dans *Il faut savoir*, Charles Aznavour assène, sous la forme de quatrains octosyllabiques, une série de prescriptions ; à l'aide de l'anaphore qui donne son titre à la chanson, ces maximes définissent la virilité en termes éthiques : « Il faut savoir encore sourire / Quand le meilleur s'est retiré », « Il faut savoir, coûte que coûte / Garder toute sa dignité », « Il faut savoir cacher ses larmes », « Il faut savoir rester de glace ». La chanson relève de l'expolition : chaque quatrain reprend la même idée en variant l'expression ; cette performance rhétorique est comme l'illustration ou le prolongement de la performance éthique masculine. Il ne s'agit pas, pour l'homme, de nier la souffrance, mais bien de lui en interdire l'expression. Or, la chanson ménage une chute spectaculaire :

Il faut savoir garder la face  
Mais moi, je t'aime trop  
Mais moi, je ne peux pas  
Il faut savoir mais moi  
Je ne sais pas<sup>104</sup>

À qui la chanson donne-t-elle raison ? Où est le cœur battant de la valeur morale ? Est-il dans la parade impersonnelle du *il faut* ou réside-t-il dans l'aveu lyrique de la faiblesse ? La chanson constitue-t-elle une mise en accusation du chanteur ? N'est-elle pas, plus subtilement, une auto-apologie ? L'émouvante déclaration d'amour qui clôt le texte vise sans doute à mettre le public féminin du côté du chanteur. En 1965, l'ambiguïté subsiste : aujourd'hui, elle est réglée. La chanson n'a plus besoin de mobiliser un code de l'honneur viril qui n'existe plus que sous forme de survivance.

Pour un Jacques Brel, la fragilité de l'homme trouve sa cause suffisante dans la perversité féminine qui elle-même s'explique par la guerre des sexes. Écrite par Louis Aragon, interprétée par Brel, la chanson *Les Biches* inverse, de manière paradoxale, le rapport de force qui sous-tend la métaphore. Dans la vie, la biche, mammifère pacifique, a tout à craindre du chasseur qui, lui, n'a évidemment rien à redouter de la biche. Dans la chanson, c'est l'inverse. Patron syntaxique qui sert de colonne vertébrale à la chanson, la phrase qui inaugure chaque strophe ne varie que pour souligner le passage du temps et la permanence du constat : « Elles sont notre premier ennemi », « Elles sont notre plus bel ennemi », « Elles sont notre dernier ennemi ». La phrase emphatique permet de détacher, et de rejeter dans le vers suivant, le sujet, *les Biches*, qui rime systématiquement avec le verbe *triche* au singulier ou au pluriel. Le paradoxe est ainsi justifié : la fragilité apparente de la biche n'est qu'un leurre ; c'est le chasseur qui est vulnérable. La chanson exploite habilement la polysémie du verbe *chasser*, dont le sens varie selon que c'est l'homme qui *chasse* les biches ou que ce sont les biches qui *chassent* les hommes (c'est-à-dire qui, après les avoir séduits, les quittent : il y a chez Brel une peur panique de l'abandon). La chanson fait porter tous les torts du côté des biches, en vertu d'un argument éthique imparable : douces en apparence, elles ne sont pas ce qu'elles paraissent. Elles font mentir les métaphores poétiques dont les hommes, pauvres diables, les affublent. Aujourd'hui,

<sup>103</sup> Barbara Lebrun (ed.), *Chanson et performance, mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*, coll. « Logiques sociales », L'Harmattan, 2012.

<sup>104</sup> Charles Aznavour, *Il faut savoir*, Barclay, 1965.

il semble bien que la fragilité masculine ait renoncé à ces explications simplistes. L'homme traditionnel éprouvait le sentiment de la fragilité dès lors que la vie le confrontait à une double difficulté : d'une part au code contraignant de la virilité, lequel oblige à être sûr de soi, dominant ; d'autre part, à la supposée fausseté des femmes, vues comme des machines à humilier cet homme que la société leur présente pourtant comme supérieur. Outre *Les Biches*, des chansons comme *Madeleine*<sup>105</sup> ou *Mathilde*<sup>106</sup> reposent aussi sur cette mise en accusation des femmes.

C'en est cependant bel et bien fini de ce discours univoque, rassurant peut-être, mais à coup sûr périmé. Une preuve entre mille. Dans *Chocolat*<sup>107</sup>, un tube tout récent de Lartiste, le chanteur, qui se présente pourtant comme un séducteur, est dès le début de la chanson obligé d'admettre les limites de ses pouvoirs sur la femme à qui il plaît : « J'ai voulu percer ton cœur en titane / J'ai vite compris que j' n'étais pas de taille ». Quant à la cantrice (à qui Awa Imani donne sa voix), elle reconnaît que malgré tout son charme, le beau gosse est loin d'être irrésistible : « Je l'avoue (ooh), qu'il en faut plus pour partir avec moi / Même si au fond je le veux ». Au terme d'une délibération, elle accepte de le suivre. A-t-elle cédé à la pression du mâle ? Nullement. Les répliques finales, qui se font écho, établissent une stricte égalité entre les amants : « Cette go m'a tué / Assassiné » et « Ce gars m'a tuée / Assassinée ». A défaut d'être inventive, la duplication des formes verbales dont seul le sujet varie est révélatrice : les pôles de l'activité et de la passivité sont équitablement répartis entre les deux sexes. Le garçon prétend que l'initiative viendrait de sa partenaire (« T'as voulu qu'on s'évade comme Bonnie & Clyde ») alors que la fille, elle, constate : « Oui, j'ai succombé ». Mais à qui ? Ou à quoi ? À l'amant, à la tentation, à l'appel de la liberté ? Malgré la faiblesse et le peu de cohérence du texte, il semble bien que les deux voix, masculine et féminine, interdisent qu'on puisse les considérer sous l'angle du couple traditionnel du dominant et de la dominée.

Ni mâle omnipotent, ni pitoyable victime des femmes, l'homme mis en scène par la chanson contemporaine est donc saisi sous l'aspect d'une vulnérabilité ordinaire. Deux titres de Max Boublil, *J'aime les moches*<sup>108</sup> et *Moyen moyenne*<sup>109</sup> (en duo avec Luce) montrent que le chanteur assume le point de vue dépourvu d'héroïsme, de séduction, de poésie, d'un homme désespérément banal. « Moi, j'aime les moches / Parce qu'elles veulent bien v'nir dans mon lit<sup>110</sup>. » La chanson semble faire d'une pierre deux coups : soit elle rassure l'auditeur qui se croit moche et valide sa stratégie en lui donnant le double prestige de la visibilité et de la rationalité ; soit le chanteur agit comme un bouc émissaire, une figure repoussoir, qui consent à se charger de la malédiction sociale que seraient la disgrâce physique, le manque de charme. Dans *La Radio qui chante*<sup>111</sup>, le duo répartit les rôles de manière peu favorable à l'homme : *elle* (Zaz) personnifie la radio qui chante, l'optimisme, l'adaptation sociale ; *lui* (Yves Jamait) incarne l'individu déprimé. Ces attitudes contrastées alternent, sans qu'on sache le lien entre les protagonistes, dont on suit la journée, en parallèle, depuis le réveil, depuis le moment où on allume la radio. En filigrane, la chanson explique pourquoi « Ces deux-là ne se croiseront pas » : « Faut quand même un minimum pour / Faire vivre une histoire d'amour » ; mais cette information capitale n'est révélée qu'à la fin de la chanson, quand il est en somme déjà trop

---

<sup>105</sup> Jacques Brel, *Madeleine*, album *Les Bourgeois*, musique de Jacques Brel, Gérard Jouannest, Jean Corti, Barclay, 1962.

<sup>106</sup> Jacques Brel, *Mathilde*, musique de Gérard Jouannest, album *Ces gens-là*, 1966.

<sup>107</sup> Lartiste (feat. Awa Imani), *Chocolat*, album *Clandestino*, Because music, 2016.

<sup>108</sup> Max Boublil, *J'aime les moches*. Le chanteur ne demande pas à ses partenaires de le mettre en valeur mais de refléter avec exactitude son coefficient social. La chanson est habile en ce qu'elle fait la liste, avec un mélange d'humour et de bon sens, des avantages paradoxaux qu'il y a à se contenter de partenaires « moches », autrement dit, qui « vous » ressemblent.

<sup>109</sup> Max Boublil, *Moyen moyenne*, (feat. Luce), 2011.

<sup>110</sup> Max Boublil, *J'aime les moches*, 2011.

<sup>111</sup> Yves Jamait (feat. Zaz), *La Radio qui chante*, album *Saison 4*, Par hasard production, 2011.

tard : le temps accumulé a joué contre le couple ; la chanson n'a réuni les protagonistes que pour mieux les séparer, comme la vie. Mais ce pathétique discret, contrastant avec le rythme enjoué de la musique, ne change rien au message général : l'homme est le seul responsable de sa sinistre inaptitude à l'amour et au bonheur. Le Larron, dans *Timide*, résume la situation :

L'amour c'est bien  
L'amour c'est bien  
Trop dur pour moi<sup>112</sup>

L'adverbe *bien* est d'abord prédicatif et, attribut, se rapporte, par le biais du verbe *être* au sujet *l'amour* ; puis, la construction se renverse, et l'adverbe modifie l'adverbe *trop*, qui se révèle être le véritable prédicat de l'énoncé. Cette remarquable amphibologie programme et résume la déception du « timide » : l'amour est d'abord rêvé comme une valeur avant d'être vécu comme une injustice. Assumant au masculin l'expression d'une détresse dont l'aveu était autrefois réservé aux femmes (qu'on se souvienne de Françoise Hardy chantant *Tous les garçons et les filles*<sup>113</sup>), le chanteur s'interdit de donner des raisons, des causes, de désigner un coupable. Le texte est d'autant plus fort qu'il en dit moins. La chanson place l'auditeur masculin face à un échec sans lui offrir le recours d'un dérivatif, d'une solution, d'une explication. Fatalité ? L'amour devient l'image de tout ce sur quoi, dans la vie sociale, l'homme, ce dominant déchu, n'a pas ou plus de prise.

Même les éthiques fastueuses de la liberté virile ont du plomb dans l'aile. Dans *En surface*<sup>114</sup> Étienne Daho présente le bilan mélancolique d'une vie de dandy désinvolte : « Je me voulais léger, léger / Du plaisir sans se retourner ». Les gestes ou les sensations physiques symbolisent des postures morales : *ne pas se retourner* indique le refus du regret, de l'examen du passé alors que c'est dans cette profondeur récusée que résident pourtant le sel ou la poésie de la vie. L'engagement, le sérieux, la profondeur sont évincés au nom de la légèreté, de « l'éphémère ». Mais la sanction tombe dès le début de la chanson :

Que de temps passé en surface  
Que de temps à ne pas s'encombrer  
Du temps et des étoiles tombées

L'auditeur rétablit de lui-même l'équivalence si proustienne entre temps passé et temps perdu, que le texte met en ellipse. Ironiquement, vouloir se protéger du temps et de la mélancolie, c'est contribuer à les faire revenir, plus insidieusement. Dans *Pour la peau*<sup>115</sup> de Dominique A, c'est la figure du libertin, guidé par sa sensualité (« Qu'est-ce que tu ne ferais pas pour la peau ? ») qui est remise en cause. La conquête amoureuse n'est pas placée sous le signe de la liberté, de la jouissance et du jeu ; elle porte le soleil gris d'une étrange insatisfaction :

Là, tu es dans un lit  
Où ton sang t'a mené  
Et la fille est jolie  
Et après, vous parlez  
Et tu dis "j'ai quelqu'un"  
Tu dors sous d'autres draps

---

<sup>112</sup> Le Larron, *Timide*, album *Amateur*, Milk Music, 2014.

<sup>113</sup> Françoise Hardy, *Tous les garçons et les filles*, 1962.

<sup>114</sup> Étienne Daho, *En surface* (paroles de Dominique A), album *Les Chansons de l'innocence retrouvée*, Polydor Universal, 2013.

<sup>115</sup> Dominique A, *Pour la peau*, album *Auguri*, 2001.

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.

Tout comme le présent, qui indique non la coïncidence du discours à l'événement, mais la répétition, le passage du *je* au *tu* marque une distance à soi qui échoue à se convertir en plaisir, en conscience heureuse ou orgueilleuse du présent. L'aventure extra-conjugale n'est pas une bonne fortune. Le séducteur qui pouvait se croire libre en est réduit à s'excuser de ne pas être libre ; il subit sans les comprendre ses fièvres et son incapacité à se contenter de ce qu'il a. Étranger à lui-même, l'homme apparaît bien seul face à cette « inquiétante étrangeté » qui n'est autre que lui-même et celle de ses propres affects.

*Le « test » de la rupture : sincérité pathétique et/ou mauvaise foi*

C'est dans la scène de rupture, scène conventionnelle qui fait la part belle à l'hyperbole affective, que l'on peut trouver tout le nuancier des attitudes ou des ambivalences masculines face à cette liberté devenue banale dont disposent les femmes : quitter un homme qui a cessé de leur convenir. Ce moment de crise est aussi un moment où le sujet masculin se révèle à lui-même. Dès 1962, dans *Une petite fille en pleurs*<sup>116</sup>, Nougaro avait radiographié la mauvaise foi de l'homme quitté, courant après une femme que cependant il semble mépriser : « Une petite idiot' qui me joue la grande scène / De la femm' délaissée ». Présentée d'abord sous les traits émouvants d'« Une petit' fille en pleurs / Dans une ville en pluie », la fugitive apparaît ensuite comme un avatar de Madame Bovary, se payant d'illusions : « J'ai d'la flott' plein les yeux / Parc' qu'elle avait rêvé je ne sais quel amour / Absolu, éternel ». Mais le chanteur n'en est pas moins, lui aussi, soumis à un kaléidoscope de représentations contradictoires que la chanson fait défiler sans ordre ni logique, au rythme haletant de l'anxiété et de la poursuite. Le chanteur se présente donc tour à tour comme un innocent qui subit la situation sans la comprendre (« Mais qu'est-c'que j'lui ai fait ? / Mais qu'est-c' qui lui a pris ? »), un mari désabusé (« Le batt'ment de son cœur, la douceur de sa chair... Je les ai oubliés »), un époux volage cherchant à se rassurer (« Lorsque je l'ai trompée, ell' l'a jamais appris »), un amoureux inquiet (« C'est pas ell' qui s'approche ? »), un maître exaspéré de voir sa proie lui échapper (« Où donc est-ell' partie ? ») et dont les derniers mots, quand il l'a rattrapée, sont ceux soit d'un Céladon soit d'un manipulateur : « Attends-moi ! / Attends-moi ! / Je t'aime ! / Je t'aime ! ». La crise libère un flot de pensées retenues dont on ne sait jamais si elles sont vraies ou si elles sont feintes, si elles correspondent à des émotions ressenties ou si elles sont dites pour sauver la face, pour se justifier, se donner le beau rôle. Qu'est-ce qui est blessé dans l'homme blessé ? L'amour ou l'amour-propre ? La chanson tend un miroir où chacun, homme ou femme, est invité à se reconnaître, à reconnaître son partenaire, en ses ambiguïtés constitutives. Mais ce faisant, ne sommes-nous pas en train de montrer que la scène de rupture relève de ces *topoi* dramatiques, à la fois pathétiques et romanesques, largement déshistoricisés, où les sujets représentés perdent tout ancrage non seulement dans une temporalité précise mais aussi dans une identité spécifique, masculine ou féminine ? Certaines émotions (la colère, la frustration, l'angoisse, le dépit) ne sont-elles pas universelles ?

Sans doute. Mais si l'on cherche à caractériser ce qu'il y a de contemporain dans la scène de rupture d'aujourd'hui, on peut pointer le recours prégnant à l'ironie pour mettre à

---

<sup>116</sup> Nougaro *Une petite fille en pleurs* (1962), album *Toulouse*, 1967, Mercury.

distance un certain *pathos* masculin. Ce dernier est lié à la tentation de faire ou de voir revenir deux grandes traditions masculines : d'une part, la noble colère du *vir* bafoué, dont l'honneur est atteint par la trahison ou la versatilité féminines ; d'autre part la souffrance du mal aimé / mal aimant, amant sincère que dévaste son incompétence amoureuse. Ces deux postures sont les vecteurs de la misogynie contre laquelle le chanteur contemporain tient à se prémunir, non parce qu'il serait soumis à la pression du politiquement correct, mais tout simplement parce que l'antiféminisme est une facilité qui dissimule le réel et dégrade celui qui la professe. Mais en quoi la thématique du mal aimé / mal aimant chère à Jacques Brel peut-elle se prêter à la critique ? Prenons l'exemple de *Reste avec moi*<sup>117</sup>, la très belle et très pathétique chanson de Francis Lalanne, qui, en tant que créateur, appartient à la génération de la Nouvelle Chanson française des années 75-85 : « Je suis comme un vieux / Je suis comme un fou / je suis comme un chien si tu t'en vas ». Si la comparaison varie, l'effet demeure : apitoyer l'autre, c'est aussi s'apitoyer sur soi, sur la somme des échecs dont le sujet se sent responsable et dont seule la confiance renouvelée de l'amante pourrait le sauver. La chanson se voue à un sublime et dérisoire chantage, fondé sur la croyance désespérée dans la performativité d'une parole pathétique tout entière tendue vers l'autre : si *je* reconnais mes torts, si *je* reconnais ma dépendance envers toi, alors *tu* ne peux que me pardonner, *tu* ne peux que renouer le lien. À la puissance oratoire de l'aveu doit correspondre, chez la femme, une réponse éthique digne de lui : c'est le pardon, c'est le retour de flamme, qui sont attendus. C'est précisément cette confiance (jugée naïve ou illusoire) dans un langage persuasif, apte à faire advenir ce que désire l'orateur amoureux, qui semble disparaître de la nouvelle éthique masculine.

Étudions ces deux modalités ironiques. Dans la première configuration, l'ironie porte essentiellement sur la femme. Le chanteur fait disparaître de son discours toute posture et toute rhétorique sentimentales. L'honneur bafoué du mâle quitté n'en appelle pas aux grandes valeurs, ne recourt pas aux grands mots. Il se réfugie dans l'affectation cynique d'une insensibilité crue, dont on sent qu'elle n'est là que pour donner le change avec truculence et cruauté. Telle est la stratégie mise en œuvre par le chanteur de la chanson *Le Grand Jour*<sup>118</sup> :

Alors ça y est, c'est le grand jour  
 Tu t'en vas  
 Je te raccompagne jusqu'à la porte  
 Tu t'en vas  
 Regarde, tu as devant toi  
 Un grand seigneur au coeur léger  
 J'ai à nouveau envie de tout  
 Sauf de te faire changer de projet  
 J'ai le sourire jusqu'aux oreilles  
 De te voir déguerpir ma vieille

S'agit-il de décevoir l'attente de la femme qui espère un chagrin, de la frustrer de sa victoire ? N'est-ce pas elle qui a pris l'initiative de la rupture ? Ou s'agit-il de lutter contre la tentation intime de prier, de supplier, actes jugés dégradants ? Un énoncé trivial comme ce compliment ironique qui réduit l'ex-amante à sa plastique avantageuse – *Je regarde tes fesses qui m'échappent / Et elles sont pas mal ma foi* – pointe en direction de l'autre stratégie discursive destinée à parer le coup, et qu'illustre à merveille la chanson d'Yves Jamait, *OK tu t'en vas*<sup>119</sup>, dont le refrain est emblématique :

<sup>117</sup> Lalanne, *Reste avec moi*, album *Tendresse*, 1992.

<sup>118</sup> Cali, *Le Grand Jour*, album *L'Amour parfait*, 2003.

<sup>119</sup> Yves Jamait, *OK tu t'en vas*, album *De verre en verre*, 2003.

OK, tu t'en vas  
C'est triste et ça m'ennuie  
Tu m'dis que j'glande rien et  
C'est pour ça qu'tu t'fais la belle  
OK, tu t'en vas  
C'est triste, et ça m'ennuie  
Mais si tu pouvais en partant  
Descendre les poubelles.

Résolument anti-lyrique, soutenue par la musique festive qui détonne avec le thème traité, l'antiphrase – *C'est triste et ça m'ennuie* – culmine dans un détail matériel – « Mais si tu pouvais en partant / Descendre les poubelles » – censé dégonfler tout le pathétique de la rupture en l'inscrivant dans le quotidien le plus vulgaire. L'antithèse psychologique entre la femme désireuse d'explications et l'homme attaché à de petits plaisirs faciles (la télévision, les cigarettes et le Picon pour les bières) relève de l'outrance satirique. Dans la chanson de Cali comme dans celle d'Yves Jamait, la seule conclusion que l'auditeur, à la fois amusé et critique, puisse tirer, n'est en effet guère favorable au chanteur : à voir la manière dont ils réagissent quand ils sont quittés, on comprend trop bien pourquoi ils le sont ! Sur le mode d'un comique caricatural, la chanson fait entendre le rêve impossible ou la nostalgie d'une double indépendance virile : par rapport à la femme et par rapport aux sentiments. Outre sa verve roborative, le comique de ces chansons plaisamment irréalistes montre surtout qu'une telle indépendance relève de la chimère. Exempte de toute ironie, la chanson de Marc Lavoine, *Ça m'est égal*<sup>120</sup>, tendrait à prouver que si l'homme prétend vouloir congédier le discours d'escorte psychologique (« Ça m'est égal / De savoir pourquoi t'es partie »), ce n'est nullement par indifférence, mais plutôt par colère : « J't'aime et j'te hais à la folie ». Dans la rupture, les mots qui prétendent expliquer ne peuvent rien, en effet, contre la sensation physique du manque, contre la douleur de l'absence. Ce serait donc pour préserver dans toute sa pureté passionnelle cette sensation de déplaisante intensité que le chanteur de *Ça m'est égal* se refuse au jeu de la consolation ou de la rationalisation.

Dans la deuxième configuration ironique, ce n'est plus le sarcasme contre la partenaire qui l'emporte, mais l'autodérision. On peut savoir gré à Dorémus d'avoir écrit deux belles chansons fondées sur ce procédé, qui n'est pas sans évoquer celui de Nougaro. Dans *Brassens en pleine poire*<sup>121</sup>, le chanteur met en relation deux attitudes *a priori* sans rapport : caver le noir chagrin d'une rupture non désirée en se baladant dans le parc Georges Brassens, à Paris, sous la neige, et, d'autre part, bombarder la statue du « maître illustre » de boules de neige, lancées comme autant de « boules de rage ». Ce désir illusoire de revanche sur la femme par le biais d'une profanation ludique de la statue du maître est scandé par un vers, *Putain de Georges*, qui fait sans doute écho à la chanson de Brassens, *Putain de toi* : elle raconte comment un poète ouvre sa porte à une jolie femme nécessaire qui finit par s'aigrir et le tromper avec le voisin. On peut penser que, dans la chanson de Dorémus, la boule de neige vise autant la « copine » (décevante à son gré) du chanteur que l'exutoire d'une poésie surannée, celle de Brassens, qui, par sa versification régulière, s'autorise à placer tous les torts du côté de l'ingratitude proverbiale des femmes, en faisant l'économie de toute remise en cause, de toute introspection. Reconnaissons que le souriant et serein machisme de ce « Putain de Georges » n'est plus guère de mise : le chanteur en fait l'amère expérience.

La scène de rupture vue d'un point de vue masculin montre l'attente civilisatrice que la société contemporaine formule à l'égard de l'homme quitté : comment rester non pas digne

---

<sup>120</sup> Marc Lavoine, *Ça m'est égal*, album *Paris*, Avrep, 1991.

<sup>121</sup> Dorémus, *Brassens pleine poire*, album *En tachycardie*, 2016.

mais adulte dans des circonstances qui favorisent l'excès passionnel ? Il est impossible à un être humain de penser, alors qu'il est grisé par la colère, que sa propre colère est sinon injuste du moins susceptible d'être relativisée<sup>122</sup>. Mais ce qui se révèle irréalisable sous le coup de l'émotion ne l'est plus dans la distance de la chanson : elle montre ce qu'il peut y avoir de douteux, de faux, voire d'aberrant dans une colère masculine qui n'a plus, pour se légitimer, les béquilles pseudo rationnelles du traditionnel argumentaire anti-féminin. Si *Brassens en pleine poire* conserve un fil narratif qui tient à distance le sujet lyrique, *Déjà ma chère Laura*<sup>123</sup>, tout comme *Une petite fille en pleurs* de Nougaro installe l'auditeur au cœur du discours qui se dévide dans la conscience agitée du sujet quitté : le chanteur passe en revue l'ensemble des raisons qu'il a d'en vouloir à Laura, qui vient de le quitter. Or ce que fait apparaître le refrain, c'est, à l'insu du chanteur, la contradiction qui mine son discours :

J't'aimais même pas encore  
J'ai pas eu le temps Laura  
Mais je te déteste déjà  
Et je t'en veux à mort  
J't'en veux à mort  
C'est pas honnête Laura  
Alors

Comment en vouloir « à mort » à quelqu'un qu'on aime « pas encore » ? Est-ce la vanité blessée ou est-ce un amour inavoué qui fait parler le chanteur ? L'enjeu de la chanson n'est pas, bien sûr, de répondre à la question mais de montrer qu'elle se pose, et donc, de faire comprendre que si Laura n'est peut-être pas très « honnête », il n'est pas sûr du tout que le reproche ne soit pas réversible. La chanson prend donc le chanteur à son propre piège. On en revient aux notions clés de l'égalité (des droits) et de l'équité (dans l'assignation des torts). Les chansons masculines portent très profondément l'empreinte de cette exigence à la fois politique (puisque'elle est un ferment démocratique) et intellectuelle (puisque'il est peu vraisemblable qu'une des deux parties, l'homme, soit exempte de tout reproche, et que l'autre, tel un bouc émissaire, endosse seule la responsabilité du conflit). En ce sens, on comprend combien la chanson participe au travail de normativité éthique visant à faire advenir une société plus apaisée, plus égalitaire. Les chansons qui représentent les attitudes « virilistes » nient le sentiment font apparaître les hommes comme des caricatures ; celles qui reproduisent les méandres d'un discours intérieur saturé d'affects montrent à quel point la mauvaise foi, le refus d'envisager ses torts, l'incapacité de se mettre « dans la peau » de sa partenaire sont les agents toxiques des passions tristes : dépit, tristesse, frustration. Comment donner tort à Dorémus ? Au regard de la complexité des situations contemporaines, les postures lyriques d'un Brel ou d'un Brassens, malgré leur insertion dans notre patrimoine chansonnier, apparaissent aujourd'hui entachées de naïveté, d'immaturation.

## 2.4 Les femmes parlent d'elles-mêmes en chanson

C'est une gageure en quelques pages de prétendre tenir un tel sujet par les deux bouts : le bout de la synchronie, d'une part, qui invite le chercheur à rendre compte de l'étonnante diversité des discours que les femmes tiennent sur elles-mêmes dès lors qu'elles s'expriment en chanson. Rendre compte ? Pas seulement. Ordonner, transformer la diversité constatée en un champ structuré où les solidarités et les familles se distribuent rationnellement. Une fois

---

<sup>122</sup> « Jamais nul homme courroucé ne pensa son courroux être injuste », note avec sagacité Saint François de Sales dans son *Introduction à la vie dévote*, III, 8.

<sup>123</sup> Dorémus, *Déjà ma chère Laura*, album *En tachycardie*, 2016.

décrits, les positionnements et les débats (qui font que chaque chanteuse, par le jeu complexe de ses identifications ou de ses oppositions, se cherche, se crée, occupe une place en fonction de celles qui existent déjà) permettraient de rendre lisible tout ce pan de la création culturelle. Et d'autre part, il y a le bout de la diachronie, qui poserait les jalons par lesquels on comprend comment *on en est arrivé là*, à cette contemporanéité qui se reçoit des mains du passé. Au regard de cette immense tâche, nous ne ferons qu'esquisser des pistes. Dans un premier temps, nous montrerons comment les femmes en chanson sont passées de l'expression de la souffrance assumée au refus de la culpabilité. Dans un deuxième temps, nous verrons que les femmes sont extrêmement conscientes des ambiguïtés de cette émancipation inachevée dont elles sont à la fois les actrices, les bénéficiaires et les analystes critiques, parfois insatisfaites ou désenchantées. Parallèlement à ce que nous avons fait pour les hétérosexuels, nous montrerons la diversité des postures adoptées face à la question, face au risque, de l'amour.

Il y a certes quelque chose de boiteux dans la symétrie des deux titres qui se suivent, et qui tient moins, croyons-nous, à un vice de raisonnement, à un biais épistémologique, qu'à la réalité des faits. Dans la partie précédente, nous avons mentionné explicitement le désir hétérosexuel ; dans la section qui nous occupe, nous parlons des femmes, alors que nous allons, en pratique, n'aborder que la question du désir hétérosexuel, vu du côté féminin. Il n'y a pas, de notre part, volonté de rendre invisibles les femmes homosexuelles<sup>124</sup>, mais simple délimitation, certes problématique, de notre objet d'étude. Mais il s'agit de souligner qu'une femme hétérosexuelle, dans son combat pour se faire reconnaître comme l'égale de son partenaire, ne peut pas, contrairement à un homme, se présenter uniquement sous l'angle de son orientation sexuelle ; il lui faut revendiquer son identité de femme en tant que sujet de droit, en tant que personne à part entière, puisque ce sont les femmes qui ont été dominées par les hommes et non l'inverse. Ainsi, quand Barbara se crée, en chanson, des marges de manœuvre, par le biais d'un discours poétique et d'une performance scénique, elle le fait moins en tant qu'hétérosexuelle se situant face à son objet de désir, les hommes, qu'en tant que femme, revendiquant pour toutes les femmes, quelle que soit leur orientation sexuelle, une certaine liberté de pensée et de comportement.

### *De la souffrance assumée au refus des culpabilités*

Nous empruntons à la thèse d'Audrey Coudevylle-Vue<sup>125</sup> une chanson intitulée *La Coco*, écrite en 1914 par Dufleuve, composée par Gaston Ouvrard et interprétée par Andrée Turcy, Emma Liébal, Fréhel, qui nous paraît caractéristique de l'*ethos* féminin dans ce qu'on appelle la chanson réaliste :

J'avais un amant  
Depuis quelques mois  
Je l'aimais de toute mon âme  
Mais il m'a quittée

---

<sup>124</sup> Au moment où ces pages sont écrites, le site Univers L.com (<http://www.univers-l.com>) référence 355 chansons lesbiennes, mais, malheureusement, ne discrimine pas les chansons en français ; en revanche, il existe une entrée *Homosexualité dans la chanson française* sur Wikipedia, qui malheureusement, ne distingue pas les homosexualités. Il reste à confirmer par une étude précise l'intuition de Christian Marcadet : « le corpus apparaît nettement plus fourni du côté masculin. Est-il plus facile de se déclarer homosexuel pour un homme ? Serait-ce plus subversif ou plus infamant pour une femme dont la fonction est d'assurer la reproduction ? » Pierre Marcadet, « Expressivité et sexualité dans les performances », *Le Féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, op. cit., p. 68. Ajoutons toutefois que Mecano (*Une femme avec une femme*) à Superbus (*Allo Lola*), le discours féminin sur l'homosexualité féminine existe bel et bien.

<sup>125</sup> Audrey Coudevylle-Vue, *Fréhel et Yvonne George, muses contrastées de la chanson « réaliste » de l'entre-deux-guerres*, thèse dirigée par Stéphane Hirschi, soutenue à l'université de Valenciennes en 2016.

Sans savoir pourquoi  
 Il a brisé mon cœur de femme  
 Depuis son départ  
 Je vais tous les soirs  
 Dans toutes les boîtes où l'on soupe  
 Je cours tout Montmartre  
 Espérant le voir  
 Et le champagne emplît ma coupe  
 Refrain :  
 Quand je suis grise  
 J'dis des bêtises  
 Et j'oublie mon gigolo  
 Comm' les copines  
 Je me morphine  
 Et ça m'rend tout rigolo  
 Je prends de la coco<sup>126</sup>

À quoi tient le réalisme de la chanson réaliste ? Puisque *réalisme* s'oppose à *idéalisme*, et que la liberté, pour les femmes pauvres de cette époque, est un idéal et non une réalité, alors, et malgré tous les processus de stylisation esthétique dont fait l'objet ce type de chanson, le qualificatif *réaliste* apparaît justifié. La femme qui s'exprime dans la chanson réaliste apparaît soumise à une double réalité : celle de la domination masculine, d'une part, et celle de ses affects ou de ses désirs, qui la voue à un homme qui la maltraite, physiquement ou moralement. Dans *La Coco*, la femme subit seule les souffrances d'une rupture. Il est significatif que le complément prépositionnel *sans savoir pourquoi*, en raison de son verbe à l'infinitif, soit ambigu : si la femme, devant qui l'homme n'a évidemment pas pris soin de s'expliquer ni de se justifier, ne sait pourquoi elle est quittée, il est vraisemblable que l'homme lui-même ne le sait pas non plus : lassitude ? Rencontre d'une autre femme ? C'est à la femme seule qu'il échoit d'avoir une intériorité souffrante : pour être banales, la rime *âme / femme* et l'expression *briser mon cœur de femme* sont significatives. Seule la femme a un *cœur*, seule la femme a une *âme*, puisque *cœur* et *âme* sont les vecteurs de la souffrance amoureuse. La réalité n'est pas la justice, c'est son contraire. La chanson est *réaliste* en un autre sens : de ce que la femme chante sa douleur, qu'elle la constate, la raconte, et donc qu'elle l'accepte et l'assume, il ne s'ensuit nullement qu'elle la surmonte ou l'amoindrisse. Le réalisme sait que les mots ne sont pas des choses. L'éthique féminine dans la chanson réaliste est donc celle de la vertu paradoxale des femmes dites sans vertu : c'est la capacité d'encaisser la souffrance, qu'elle s'en plaigne ou non, ce sont l'endurance et la fierté qui découlent précisément de l'humilité, de la résignation ; car dans la chanson réaliste, la femme ne reçoit jamais (de l'homme qui écrit pour elle) les moyens de contester la domination qu'elle subit. La cantrice finit donc toujours par faire coïncider volonté et soumission pour mieux écharper et nier sa liberté. De ces textes, de leur gouaille, de leur énergie, il émane en effet l'expression âpre d'une paradoxale volonté de soumission ; on comprend aisément que ce comportement puisse émouvoir, mais on comprend mieux encore que les femmes, aujourd'hui, n'en veuillent plus, et sous aucun prétexte. Ce faisant, la problématique est lancée : car si c'est par le biais du sentiment amoureux que la domination masculine s'inscrit dans le cœur, la chair ou l'intimité d'une femme, alors faut-il, pour rester libre et ne pas être soumise à l'homme, se refuser à l'amour ?

Naturellement, c'est Barbara qui exprime le mieux ce dilemme et propose l'analyse la plus lucide des moyens par lesquels une femme peut prétendre y échapper ; malgré l'absence

<sup>126</sup> Texte cité par Audrey Coudeville-Vue, *Fréhel et Yvonne George, muses contrastées de la chanson « réaliste » de l'entre-deux-guerres*, op. cit., p. 140.

de toute posture féministe militante, la chanteuse est devenue, qu'elle l'ait voulu ou non, l'écho de la femme moderne animée d'un désir d'émancipation<sup>127</sup>. Il n'est pas étonnant que la première chanson écrite par Barbara en 1958, *J'ai troqué*<sup>128</sup>, reprenne (en l'inversant) la question là où l'avait laissée la chanson réaliste. Le thème le plus apparent de cette chanson est celui, très peu réaliste, il est vrai, d'une jeune fille de bonne famille qui se fait « fille de joie » pour échapper aux tristesses de la vie bourgeoise ; mais comme la mère de ladite jeune fille a des amants et que son père trousse allègrement « Les petites bonnes à tout faire » de la maison, la chanson suggère malicieusement que d'un univers à l'autre, le changement n'est pas si grand. Mais là n'est pas l'essentiel ; car très subtilement, la cantrice ajoute au verbe *troquer*, dont la répétition structure la chanson, un verbe synonyme, *changer*, qui pourrait bien exprimer le cœur battant de la chanson :

Et ce besoin de tendresse  
Que je trimballais  
L'ai changé pour des caresses  
L'ai changé pour des baisers

Autrement dit, au rêve sentimental et bourgeois de l'amour (« ce besoin de tendresse » qui rend la femme passive et dépendante), la cantrice oppose la réalité matérielle et crue du plaisir physique, de sa recherche active. Ce projet est parfaitement explicité dans la chanson suivante, *J'ai tué l'amour*<sup>129</sup>, dont le titre sert de premier vers au refrain : « J'ai tué l'amour / Parce que j'avais peur / Peur que lui ne me tue. » De fait, pour une femme qui veut être libre, l'amour n'est-il pas « l'entrave » par excellence, le fardeau à liquider, la tentation à vaincre ?

Dans le cadre du genre très contraint qu'est la chanson, l'amour et la définition d'une éthique amoureuse constituent pour une femme le moyen socialement le plus acceptable de se forger une identité à fois personnelle et collective : car il ne s'agit pas de *se* proposer aux autres femmes non comme un modèle univoque à suivre, mais d'indiquer des voies possibles, des postures diverses, dont chacune a ses avantages et ses inconvénients. C'est dans cette perspective que la chanteuse prend en compte la dépendance affective et ses risques, notamment dans *L'Amoureuse*<sup>130</sup>, qui, symptomatiquement, s'achève ainsi : « Elle est morte au petit jour / D'avoir trop aimé l'amour ». Si cet héroïsme sacrificiel n'est pas jugé ou condamné, il n'en reste pas moins que l'emploi de la troisième personne fait de la cantrice une narratrice en retrait, qui reste extérieure à la chanson. De même, dans la chanson de Rémo Forlani écrite pour Barbara, *Amoureuse*<sup>131</sup>, le *finale* des deux premières strophes (« Tellement amoureuse ») se renverse en « Tellement malheureuse » (troisième strophe) au moyen d'une paronomase qui rend d'autant plus prévisible le passage de l'euphorie au désespoir ; mais ce malheur d'aimer est exorcisé par l'absence du *je* dans la chanson : « Pour toi, soudain, le gris du ciel n'est plus si gris / [...] Et puis, soudain, le gris du ciel redevient gris ». Dialogue ou introspection ? Quelle est la valeur de ce *tu* ? *Tu* spécifique, adressé à un être particulier, ou *tu* générique, qui engloberait toutes les femmes et donc la cantrice elle-même ? Décrit-elle ce qui arrive à *l'autre*, à *l'autre en elle* ou à *cette autre qui n'est surtout pas elle* mais dont elle serait quand même assez proche ? Comment mieux dire que l'amour est précisément ce qui fait problème dans la vie d'une femme qui veut être libre, qui ne consent ni à la souffrance, ni à la fatalité du malheur ?

---

<sup>127</sup> Pour qualifier la démarche de Barbara, Stéphane Hirschi emploie l'expression judicieuse de « féminité arborée » dans *La Chanson française depuis 1980*, Cantologie 8, Les Belles Lettres/ PUV, 2016, p. 36.

<sup>128</sup> Barbara, *J'ai troqué* [1958], texte cité d'après *L'Intégrale*, édition revue et augmentée de Joël July, L'Archipel, 2012, p. 35.

<sup>129</sup> Barbara, *J'ai tué l'amour* [1958], *L'Intégrale*, op. cit., p. 37.

<sup>130</sup> Barbara, *L'Amoureuse* [1968], *L'Intégrale*, op. cit., p. 124-125.

<sup>131</sup> Rémo Forlani, Barbara, *Amoureuse* [1970], *L'Intégrale*, op. cit., p. 136.

Le problème étant identifié, diverses réponses sont apportées, tout au long de l'œuvre, ce qui prouve le caractère à la fois complexe et persistant de la question. Mentionnons d'abord le fait que Barbara chantera toujours, fût-ce sur le mode d'une proclamation qu'on pouvait juger à l'époque immorale ou cynique, la légitimité et l'importance du plaisir. La femme que Barbara représente en chanson est une femme qui veut jouir. Un seul exemple suffit, tant il est éloquent : « Eh bien moi, je reprendrai un homme, / Pas de mal à ça, / Un homme, / Les hommes j'aime ça / Un homme, un homme, un homme...<sup>132</sup> » La gouaille insolente du propos ne laisse guère de doute. L'homme n'est pas ici un soutien économique ni même l'objet d'un amour tendre : c'est d'abord un partenaire sexuel. On sait que cet amour des hommes s'étend jusqu'au choix, toujours courageux, d'amants plus jeunes : de *Le bel âge* à *Sables mouvants*<sup>133</sup>, on ne compte pas moins de cinq chansons qui traitent du thème de la différence d'âge. Or si l'on voit affleurer parfois la tentation de se soustraire froidement à l'amour et de s'en tenir au pur plaisir (« Je n'aime personne », prétend la cantrice de *Ni belle ni bonne*<sup>134</sup>), des chansons bien plus nombreuses témoignent du désir de vivre, à ses risques et périls, l'aventure amoureuse : *Pierre, Je ne sais pas dire, Toi, Tu sais, Parce que (je t'aime)*<sup>135</sup>. Comment faire ? Au fil de son œuvre Barbara élabore une éthique de la lucidité ; elle ne peut que déboucher sur l'affirmation et la mise en œuvre de l'égalité entre les amants. La lucidité porte d'abord sur le temps : l'amour ne peut pas être un absolu, puisqu'il est soumis au temps, à la contingence de l'accident. L'amour va, vient, cesse, reprend : au réalisme de la soumission (incarné par la chanteuse réaliste, de Fréhel à Piaf) succède un réalisme de l'évaluation, porté par la voix de Barbara.

Aucune chanson n'illustre mieux, peut-être, cette tension de l'esprit qui veut s'abandonner à l'amour sans s'abandonner à l'illusion que l'éclatante proclamation d'*À chaque fois*<sup>136</sup> : « Et j'aime, c'est la première fois / Comme à chaque fois ». Il y a, c'est un fait, une surprise, une nouveauté radicale de l'amour qu'on redécouvre et qui enchante alors même que l'expérience a déjà été vécue ; là où le vers *Je t'aime, c'est la première fois* serait à la fois banal et mensonger, l'emploi absolu de *aime* montre que pour la cantrice, c'est l'amour, plus encore que l'amant, qui est aimé. Toute la chanson lutte en effet pied à pied contre les impostures de l'amour auxquelles il faut pourtant croire et céder pour le plaisir qu'elles apportent, sans pour autant oublier que cette rhétorique n'est justement qu'une rhétorique : « Ah redis-le, redis-le-moi / Que je suis ta première fois / Ah redis-le-moi, je le crois ». L'amour pour Barbara repose sur la déhiscence volontaire entre l'énoncé (« je le crois ») et l'énonciation (je ne suis pas dupe de mon désir de croire). Ce sont la conscience de cet écart et la certitude qu'il ne peut être comblé qui rendent l'amour si fragile, dans l'univers de Barbara. Mais c'est aussi cette rationalité exigeante, qui ne nie pas le sentiment, mais tient à le contrôler, qui institue l'égalité entre les amants : au distique quasi inaugural *Viens, je te ferai le serment / Qu'avant toi y avait pas d'avant* correspond le distique quasi terminal : *Viens, et refais-moi le serment / Qu'avant moi y avait pas d'avant*. Idéalement, les amants sont d'accord pour ne pas *se tromper*, à tous les sens de ce verbe réfléchi : ne pas se tromper soi-même, ne pas tromper l'autre, même quand on semble le ou la tromper ! Cette éthique de l'égalité culmine dans l'hommage rendu à ses musiciens :

Ils ne m'appellent pas Madame, / Mes hommes

<sup>132</sup> Barbara, *Bref* [1964], *L'Intégrale, op. cit.*, p. 72.

<sup>133</sup> Barbara, *Le Bel Âge* [1963-1964], *L'Intégrale, op. cit.*, p. 66 ; voir aussi, dans la même édition : *Amours incestueuses* [1973], p. 165-166 ; *L'Amour magicien* [1978], p. 203 ; *La Déraison* [1981], p. 209 ; *Sables mouvants* [1994], p. 262-263.

<sup>134</sup> Barbara, *Ni belle ni bonne* [1964], *L'Intégrale, op. cit.*, p. 75.

<sup>135</sup> Barbara, *Pierre* [1964], p. 65 ; *Je ne sais pas dire* [1964], p. 68 ; *Toi* [1965], p. 88 ; *Parce que (je t'aime)* [1967], p. 91-92 ; *Tu sais* [1968], p. 116 ; tous ces textes sont cités d'après *L'Intégrale, op. cit.*

<sup>136</sup> Barbara, *À chaque fois* [1967], *L'Intégrale, op. cit.*, p. 97.

Mais, tendrement, ils me nomment / Patronne  
Ils se soumettent à ma loi / Je me soumetts à leur loi  
Que c'est doux d'obéir / À mes hommes<sup>137</sup>

Devenant métatextuelle, la chanson fait advenir une utopie égalitaire ; celle-ci, sans doute, n'est réalisable que parce que la cantrice, qui est aussi la chanteuse, est en réalité bel et bien la « Patronne ». Dans ce cas, l'obéissance, fluidement, circule, d'un sexe à l'autre, d'un individu à l'autre, selon le jeu des circonstances ou des compétences. La « Patronne » veille, y veille. Mais peut-on être « la Patronne » de ses amants ?

On comprend ce qui peut séduire une femme (mais aussi un homme, quoi que l'identification à la cantrice soit peut-être plus difficile) dans les chansons de Barbara : tout en prétendant régler des questions d'éthique purement privée, c'est en réalité une question politique qu'aborde, sans lexique ni didactisme politique, l'œuvre de Barbara. La question éthique est, comme on l'a vu, celle de la fierté : comment ne pas perdre sa dignité dans l'amour, quand on est une femme et que le rapport de force imposé par la société est si peu favorable aux femmes<sup>138</sup> ? Pour cela, il n'est qu'une solution possible : préserver la liberté, imposer l'égalité, assumer la fraternité, y compris dans la douleur. Dans la très pudique et très poignante chanson *Au revoir*<sup>139</sup>, cet idéal politique s'inscrit dans le dialogue qui entérine la rupture : « Il faudrait, il faudrait peut-être / Que je te dise "reste" / Il faudrait, il faudrait peut-être / Que tu me dises "viens, viens" ». Cette troublante fraternité dans le silence dit à la fois l'égalité et la liberté que chacun s'accorde et reconnaît à l'autre. Mais justement : ce sont l'amour (et donc la possibilité de la joie) qui en font les frais. Barbara aura appris aux femmes à se préférer à l'amour ou à l'amant ; c'est un pari que sa situation de femme artiste atypique, refusant et la maternité et la conjugalité, l'autorisait à risquer ; c'est un pari dont elle ne dissimule en rien qu'il est difficile à tenir ; mais c'est un pari qui engendre des œuvres si belles qu'on est tenté d'en méditer sans cesse la paradoxale exemplarité.

La posture d'Anne Sylvestre est assurément plus militante, ne serait-ce que par son choix de s'adresser aux femmes. Ses deux chansons « féministes » les plus célèbres prennent à bras le corps la question de la culpabilité. Dans *La Faute à Ève*<sup>140</sup>, la narratrice reprend sur un mode parodique le récit de la *Genèse*. Dans un premier temps, elle suit la trame du mythe dont elle inverse les données : elle souligne la veulerie d'un Adam qui mange la pomme en éludant toute responsabilité ; Dieu quant à lui est caricaturé sous les traits d'un boutiquier paternaliste et mesquin (« Manque une pomme à l'inventaire ! / Qui l'a volée ? C'est toi, Adam ? »). C'est donc Ève qui tient le beau rôle de la « fanfaronne » : elle assume son acte et, insolente, dénonce la piètre qualité de la pomme. La seconde partie s'attache aux conséquences de la sortie d'Éden ; volontairement anachronique, la chanson projette sur le texte biblique une analyse toute féministe de la modernité :

C'est vraiment la faute à Ève  
Si Adam rentrait crevé  
Elle avait une vie de rêve  
Elle s'occupait des bébés  
Défrichait un peu la terre  
Semait quelques grains de blé  
Pétrissait bols et soupières

<sup>137</sup> Barbara, *Mes hommes* [1968], *L'Intégrale*, op. cit., p. 119-120.

<sup>138</sup> Joël July, « Brel contre Barbara "Laisse-moi devenir l'ombre de ton [...] chien" (1959) vs "Je n'ai pas la vertu des femmes de marin" (1962) », dans *L'Amour propre*, dir. Bruno Viard, *Malice* n°2, avril 2012.

<sup>139</sup> Barbara, *Au revoir* [1970], *L'Intégrale*, op. cit., p. 150-151.

<sup>140</sup> Anne Sylvestre, *La Faute à Ève*, album *J'ai de bonnes nouvelles*, 1978.

## Faisait rien de la journée

L'ironie dénonce comme autant de contre-vérités les évaluations masculines de la situation d'Ève : « elle avait une vie de rêve », ne « faisait rien de la journée ». Sur le mode de l'humour burlesque, la chanson fustige une injustice ancrée dans les mentalités par des récits aussi fondateurs que fallacieux : « Nous les filles, on est dégueulasse / Paraît que ça nous est naturel ». La cible est donc double : attenter à la majesté du texte biblique, c'est s'en prendre à la dignité du « masculin », à la légitimité de son pouvoir. « Des fleurs, c'était trop petit / Fallait une grande feuille / Pour lui cacher le zizi ». On peut certes attribuer ces paroles à la narratrice ou, plus subtilement, les imaginer dites sur le mode du discours indirect libre par un Adam puérilement fier de ses attributs : car la pudique feuille de vigne n'a en réalité pas besoin d'être aussi grande qu'il veut bien le croire ! Dans l'avant-dernière strophe, il déplore de n'avoir que des garçons et rêverait bien « de tâter de la chair tendre ». Inceste ? Si le péché originel existe, on voit bien qui l'a commis, et pourquoi...

Mais autant *La Faute à Ève* s'inscrit dans le mode comique et efficace de la chanson sans prétention, autant la longue complainte *Une sorcière comme les autres* tend à refonder l'identité des femmes sur des bases poétiques plus nobles, et plus dignes de leur longue histoire<sup>141</sup>. La lenteur et l'ampleur de la chanson s'expliquent par le désir d'embrasser la totalité d'un destin collectif. La diversité des figures de femme y est subsumée par l'effrayante permanence de leur domination, de leur humiliation. De fait, ce qui ne varie jamais dans un refrain pourtant variant, c'est l'invitation faite aux femmes à se reconnaître dans les différentes représentations que présente la chanson : *C'est Jeanne d'Arc / Ou bien Margot ; C'est Gabrielle / Ou bien Eva ; Fille de nacre / Ou de coton*, etc. Ainsi peut se constituer une mémoire vive de l'oppression : *Ce n'est que moi / C'est elle ou moi / Celle qui parle / Ou qui se tait*. Ou encore : *C'est mon cœur / Ou bien le leur* ; et enfin : *Et c'est ma mère / Ou bien la vôtre / Une sorcière / Comme les autres*. Le *je* lyrique devient transpersonnel ; les frontières entre les sujets s'abolissent pour faire advenir, dans le corps de la chanson, le corps indivis d'une essence féminine historicisée, qui ne doit rien à la nature ou au discours des hommes. Les propriétés lyriques de la chanson (favoriser l'amalgame entre la voix qui chante et l'auditoire, la continuité entre le texte chanté et l'expérience vécue par chacune, la porosité entre les inflexions de la musique et les vibrations éveillées en son propre corps) entrent en profonde résonance avec l'ambition d'un geste politique : créer une communauté d'affects et d'intérêts. La force communicative de la chanson d'Anne Sylvestre tient à ce que la plainte n'y est jamais aigre ni geignarde. Sur le mode de la prière (*S'il vous plaît, Je vous prie, Il vous faut / Etre comme le ruisseau*) ou des injonctions (*regardez-moi, regardez*), elle s'adresse à l'homme comme à un adversaire qui peut devenir un ami, un allié, et non comme à un ennemi figé dans des postures machistes.

Cette ouverture à l'autre sexe passe par le biais de la reconnaissance. C'est pourquoi la chanson rapporte la mémoire des offenses sur le mode de la litanie : *Je vous ai porté* (élément anaphorique invariant) suivi de l'attribut *vivant, enfant*, ou du complément *des fleurs*, la narratrice jouant sur la polysémie et la plasticité du verbe *porter* ; mais aussi : *vous m'avez aimée* (ou *voulue* ou *faite*) + *servante, ignorante, putain, statue* ; enfin, la série des *j'étais*, montre à l'évidence que si le *je* de la cantrice peut récapituler dans sa geste épique l'ensemble de ces vies de femmes qu'elle évoque à grands traits, ce n'est pas parce qu'elle les a vécues *en première personne*, mais parce qu'elle retrouve en elles une part d'elle-même ; et ce que la femme peut faire, sortir des limites de sa personne pour atteindre l'universel, l'homme peut lui aussi en être capable, sauf à se murer dans l'indigence de l'égoïsme. La mémoire des souffrances invoque aussi bien un événement historique récurrent mais non daté (les guerres)

---

<sup>141</sup> Anne Sylvestre, *Une sorcière comme les autres*, album *Une sorcière comme les autres*, 1975.

que des situations humaines transhistoriques (l'amour, l'enfantement, la vieillesse), qui toutes mettent en relief l'ingratitude masculine. Mais le sommet lyrique de la chanson vient quand la cantrice se confie au mythe qui identifie la femme à la « terre », à la puissance cosmique du « volcan », du « sol » ou de la « mer » : « Me voilà comme une vague / Vous ne serez pas noyés ». L'injustice subie par les femmes s'ancre dans une réalité dynamique : « la terre s'ouvre », « le sol se rompt », « la mer à son tour divague ». La révolte se légitime d'être ainsi naturelle ; elle est l'expression même de cette vie profonde qui « découvre des richesses inconnues ». Toutes les temporalités (biologiques, historiques, géologiques) se croisent dans la conscience d'une identité féminine devenue chant choral : or ce chant est à la fois tourné vers le passé (l'histoire des inégalités), attentif au présent (appel aux femmes, dialogue avec l'homme), et ouvert à l'avenir. À la manière de Louise Michel, la cantrice d'Anne Sylvestre perçoit dans les signes naturels les contours d'un avenir inévitable, d'une révolte ou d'un combat, qui ne sera pas une revanche.

Après avoir écouté Barbara, Anne Sylvestre et d'autres pionnières, il est impossible de réentendre des chansons patrimoniales sans percevoir à quel point la conception des rapports entre les femmes et les hommes qui s'y fait jour est biaisée par une sorte de bonne conscience masculine jamais interrogée. Ne donnons qu'un exemple. En 1967, dans son second album, Serge Reggiani interprète la superbe chanson écrite par Moustaki, *Votre fille a vingt ans*. Un homme, qu'on suppose être son amant, à moins qu'il n'incarne la voix de la sagesse populaire donc omnisciente, s'adresse à une femme déjà mûre ; avec un mélange de brutalité joueuse et de causticité roublarde, il oppose sa triste vie à celle de sa fille. Pour la première, le temps de l'amour a passé ; l'autre s'en donne à cœur joie avec son amant, « Un garçon qui ressemble à celui pour lequel / Madame, vous aviez embelli ». Convertie à l'immoralité du plaisir, la fille ne ressent aucune culpabilité ; elle ne réclame même pas l'« indulgence » de sa mère ! Mais il suffirait, suggère le chanteur, que la mère reprenne un amant, qu'elle revive les ardeurs et les inquiétudes de la passion, et elle retrouverait sa complicité avec sa fille. Tour à tour rosse (« Madame, le printemps vous oublie ») et tentateur (« Il ne tiendra qu'à vous de sourire Madame, / Madame, pour qu'elle vous sourie », vers dans lesquels *sourire* signifie manifestement *aimer*), l'homme manipule à son profit les diverses identités de la femme ; il les dresse les unes contre les autres, il divise pour régner, endosse la posture du juge impartial pesant sur sa balance ces deux destins de femmes. Câline, grave, enjôleuse, la voix du chanteur est assurément celle du séducteur. Le talent conjugué de Serge Reggiani et de Georges Moustaki parvient à faire oublier le caractère daté de la situation (alors même que l'énonciation, qui conseille le plaisir et détourne de la frustration, a gardé toute sa fraîcheur). La quadragénaire mise en scène dans *Votre fille a vingt ans* n'a évidemment pas écouté Barbara ou Anne Sylvestre, alors que les femmes d'aujourd'hui sont leurs héritières : elles n'ont plus de raisons objectives de se sentir coupables ou inférieures à l'homme. Pesant sur leurs épaules, il leur reste cependant à subir le poids d'une domination pluriséculaire ; mais n'est-ce pas justement ces fardeaux en partie imaginaires qu'une musique tonique invite à secouer ? Tel est l'enjeu de la roborative chanson d'Amélie-les-Crayons, *Les pissotières*<sup>142</sup> : « Quand tu vas aux toilettes / Est-ce que tu peux lever la lunette ? » La voix puissante et enjouée de la chanteuse contraste avec la trivialité du sujet. De fait, une cantrice ironique, pleine d'une apparente bonne volonté, feint de se faire l'éducatrice d'un homme qui ignorerait tout des usages pourtant élémentaires : « viser le trou », utiliser « la petite brosse à côté » (« quel mystérieux objet »), « tirer la chasse », se « laver les mains », « éteindre la lumière (si tu sais faire) ». Mais bien vite, cet homme peu courtois, peu hygiénique, apparaît inéducable : on lui conseille donc de choisir d'autres pissotières ou de marquer « son territoire » contre « un arbre », dans la nature. La chanson s'achève par l'expression d'une exaspération hyperbolique :

---

<sup>142</sup> Amélie-les-Crayons, *Les Pissotières*, album *La Porte plume*, 2007. L'album reçoit le Grand Prix de l'Académie Charles Cros 2007.

Quand tu vas aux toilettes  
Tu vas me lever cette lunette  
Cette petite brosse à côté  
Je vais t'apprendre ce que c'est  
Et puis tu vas brosser brosser  
Jusqu'à ce que ce soit parfait  
Et si tu le fais pas je te la fais bouffer  
Est-ce que c'est clair ?

La truculence d'Amélie-les-Crayons illustre une tendance contemporaine : pour lutter pied à pied contre les inégalités, il s'agit moins de faire de grands discours, que de traquer dans le quotidien les attitudes de ces hommes qui se croient encore et toujours tout permis et qu'il faut sans cesse, sur le mode de l'humour ou de la colère, rappeler à l'ordre. Mais une chose est sûre : le temps de la résignation ou de la soumission n'est plus celui de la chanson.

### *Les ambiguïtés d'une émancipation inachevée*

En 1967, Sylvie Vartan interprétait une chanson écrite par un homme, Roger Dumas, pour dire toutes les ambiguïtés de la femme moderne : « comme un garçon », la cantrice s'empare de tous les attributs, frivoles d'abord (« cheveux longs », « blouson », « gros ceinturon »), puis substantiels ensuite, de la virilité : être têtue, courageuse, autoritaire... Chaque strophe est césurée par un connecteur, *pourtant*, qui introduit le refrain et illustre le clivage identitaire : « Pourtant, je ne suis qu'une fille / Et quand je suis dans tes bras / Je ne suis qu'une petite fille / Perdue quand tu n'es pas là. » Des deux femmes, laquelle est la vraie ? La femme publique qui s'impose comme un garçon et fièrement le revendique ? Ou la femme privée, amoureuse, qui retrouve toutes les postures de la dépendance ? La chanson s'ouvre sur le mot *comme* grâce auquel la cantrice affiche sa volonté d'égalité, d'autonomie ; puis le *comme* disparaît ; la structure attributive revient à la vérité de l'éternel féminin : *je ne suis qu'une fille* (notons la restriction), *je ne suis qu'une petite fille*. Mais n'est-ce pas en rajouter sur l'expression d'une vulnérabilité destinée à rassurer cet homme jamais assez rassuré sur ce qui fonde sa supériorité virile ? N'est-ce pas là qu'est la ruse d'Ève : faire croire à son immaturité, à sa fragilité ? Je suis *perdue quand tu n'es pas là, Tu fais ce que tu veux de moi, Et c'est beaucoup mieux comm'ça, voilà*. Mais cette conclusion si décevante, si conventionnelle, n'est-elle pas qu'un trompe-l'œil ? Elle montre sans doute à quel point l'homme peut être ébranlé, dérouté, par le vent de liberté qui souffle dans les paroles, le rythme, la voix de la chanteuse. Si l'univocité, souvent synonyme de bêtise commerciale, rattrape la chanson, il reste à savoir ce que pensaient, comment réagissaient les femmes qui ont écouté et aimé cette chanson. Que choisissaient-elles d'entendre et de retenir ? Elles pouvaient passer sur le codicille sentimental et moralisateur pour mieux se laisser griser par l'ivresse de la « motarde » revendiquant « la terreur à deux cents à l'heure ». Mais ce n'est pas la seule possibilité que la chanson offre à ses auditrices. Elle fait aussi entendre un tendre (ou aigre ?) reproche adressé à l'homme : « Comme un garçon, toi, tu n'es pas très attentionné / T'es décontracté ». De son partenaire, la femme moderne, si libre soit-elle, ne renonce pas pour autant à exiger de la douceur, de petites attentions. Elle veut tout, la femme moderne, et c'est justement en quoi elle est moderne : être libre, certes, mais pouvoir aussi échapper aux servitudes de la liberté et retrouver, *quand ça lui chante*, le confort régressif de la tendresse protectrice. Il se pourrait ainsi que le *je ne suis qu'une fille* vise à rassurer les femmes, en leur montrant qu'elles ne perdront rien à acquérir leur autonomie, pour peu qu'elles sachent s'adapter à chaque situation, en changeant de panoplie

éthique selon les circonstances. Dès lors qu'on se met à la place de ses auditrices, au lieu de jouer les gardiens du temple de l'intellectualité et de la poésie pure, on voit à quel point il y a *du jeu*, à tous les sens du mot, dans une chanson populaire, souvent moins naïve qu'on le croirait.

Ne plus être naïve. Il n'est en effet pas de libération qui ne s'accompagne d'un surcroît de conscience, de tension intellectuelle. Pour les féministes, il ne s'agit plus simplement d'arracher les femmes à la sphère privée pour leur permettre d'accéder à l'espace public, il faut aussi penser la sexualité dans son ambivalence fondamentale : expérience de jouissance, de plaisir (et cela, que l'on pratique une sexualité banale ou bien que l'on expérimente des pratiques marginales, exceptionnelles), la sexualité est aussi un instrument de domination, traversée par des enjeux de pouvoir. C'est ainsi que, dans la chanson, à l'heure de l'émancipation des femmes, une brèche s'ouvre dans le jeu (immémorial) de l'érotisme et de la séduction : la femme qui se dit libertine est-elle authentiquement éprise d'un plaisir que la société lui permet enfin d'exprimer ? Ou ne fait-elle que se vendre comme objet sexuel, destiné à flatter le désir masculin ? Lio a dû son succès à cette ambiguïté-là<sup>143</sup> ; jouant d'un entre-deux savant mêlant l'enfance (symbolisée par l'innocent dessert glacé) et la féminité (le jeu sexuel), la voix de la nymphette délurée semble encourager l'adulte (« l'abominable homme des neiges ») à ne pas se laisser effaroucher par la jeunesse de sa partenaire. S'il n'est apparemment question que d'un baiser (« Ça me déplairait pas que tu m'embrasses », « Baisers givrés sur les montagnes blanches »), la forme du dessert et le vers final, lourdement métaphorique (« On dirait que les choses se déclenchent / La chantilly s'écroule en avalanche »), ne laissent aucun doute sur ce qui est en jeu<sup>144</sup>.

En 2000, la jeune chanteuse Alizée, repérée par Mylène Farmer qui écrit pour elle ses deux premiers albums avec [Laurent Boutonnat](#) (*Gourmandises, Mes courants électriques*), joue sur le même registre<sup>145</sup> : en déclinant son identité (le prénom *Lolita* désigne autant une personne qu'un type), la cantrice révèle aussitôt des fantasmes sexuels dont l'affirmation candide se paie par la souffrance : défloration (« Quand je rêve aux loups / C'est Lola qui saigne »), fellation (« Et quand je donne ma mangue au chat / Je vois les autres / Tout prêts à se jeter sur moi »), prostitution (« Ce n'est pas ma faute à moi / Si j'entends tout autour de moi / Hello, helli, t'es à / Moi Lolita »). Dans ces vers, le prénom de la cantrice est déconstruit, disséminé dans la salutation narquoise ; la reprise du titre de la chanson (*Moi... Lolita*) dans un syntagme qui dépersonnalise la jeune fille en la vouant à tous (*T'es à / Moi Lolita*) fait apparaître un jeu troublant de miroir entre Alizée la chanteuse et Lolita la cantrice : l'une, Alizée, maîtriserait ce que l'autre, Lolita, ne parvient pas à contrôler, à savoir l'image aguicheuse de soi comme machine à fantasmes. Ou faut-il, à l'inverse, voir dans ces « loups » qui entourent Lolita la transposition cynique des représentants de l'industrie chansonnière qui exposent et manipulent leur produit de chair fraîche ? Chanson de la « langue » qui « fourche », l'innocence se renversant sans cesse en lubricité, *Moi... Lolita* présente l'image d'une jeune fille perdue, tour à tour affranchie et mélancolique, rieuse et grave, étrangement détachée de la souffrance qu'elle paraît ressentir, « collégienne » devenue « phénomène » en raison de ses « amours diluviennes » : cet étrange patchwork identitaire ne semble engendrer qu'une joie factice, qu'un bonheur précaire ; il témoigne des risques d'une émancipation en toc, fondée sur le seul libertinage.

<sup>143</sup> Lio, *Banana split*, (écrite par Jay Alanski et Jacques Duvall), Arabella, 1979.

<sup>144</sup> C'est à ce même genre de jeu que Gainsbourg se livra dès les années 60 avec la jeune France Gall, par l'entremise d'une chanson comme *Les Sucettes à l'anis*.

<sup>145</sup> Alizée, *Moi... Lolita*, écrit par Mylène Farmer et composé par Laurent Boutonnat, 2000. Le prénom *Mylène* est inscrit de manière cryptée dans la chanson : « Moi je m'appelle Lolita / Collégienne aux bas / Bleus de méthylène / Moi je m'appelle Lolita / Coléreuse et pas / Mi-coton, *mi-laine* » (nous soulignons les termes qui créent le jeu de mots). La chanson sera reprise par Julien Doré en dévoyant et pervertissant, ne serait-ce que par l'identité sexuelle du chanteur, le carcan pernicieux du texte crypté.

On ne s'étonnera pas qu'à côté de ses chansons ambiguës, d'autres femmes prennent le parti de dénoncer les pièges d'une féminité apparemment libérée mais en réalité entièrement vouée à satisfaire les pulsions masculines. Déformant ironiquement le syntagme figé de *femmes fatales*, l'expression *Femmes téfales*<sup>146</sup> sert de titre à une chanson qui file non la métaphore de l'artifice (la *femme téfale* n'est qu'un produit manufacturé, sans authenticité) mais celle de la plante ou de la fleur :

Toutes tes femmes téfales  
m'arrachent des larmes  
qui coulent pour un rien  
J'arrose ton jardin  
Est-ce que c'est pour ces fleurs du mal  
que ton cœur s'emballé  
Je les arracherais bien  
toutes ces belles plantes de tes mains

La chanson exprime la jalousie éprouvée par « les herbes folles » (auxquelles se compare la cantrice) à l'égard de « ces fleurs du mal » et autres « belles plantes<sup>147</sup> » ; s'y ajoute la critique de la bêtise ou de la fatuité masculines : les hommes se laissent si facilement prendre au jeu des « femmes téfales » ! De manière plus inattendue, le sentiment d'une fierté féminine se fait jour ; car la cantrice, qui se sait capable d'effrayer son amant par sa virulence (« Tu as peur de quoi / Je te croyais à l'épreuve des balles »), se sait aussi dépositaire de valeurs humanistes certes peu originales mais qui font défaut à ses rivales en téfale : « On n'a plus le cœur à rien / Quand on n'a plus le cœur sur la main<sup>148</sup>. » Rien de tel, dans *La Femme chocolat*<sup>149</sup> d'Olivia Ruiz, qui met en scène, de manière ironique, une jeune femme obsédée par sa silhouette, piégée par l'injonction contradictoire de consommer des sucreries tout en restant mince et donc désirable. La cantrice joue très habilement sur deux tonalités : d'une part, le registre familier, exemplifié par l'isotopie de la pâtisserie (« chocolat », « noisette », « framboisier », « Nutella », « éclairs ») ; d'autre part, un registre plus inquiétant, faisant appel au fantastique (« C'est le temps des grandes métamorphoses »), permet d'entendre la prière grinçante d'une femme qui, parce qu'elle ne parvient plus à maîtriser son corps, demande à son amant de la châtier par des gestes relevant d'un érotisme violent, quasiment sadique : « Taille-moi les hanches à la hache », « Pétris-moi les hanches de baisers », ou encore :

Au bout de mes tout petits seins  
S'insinuent, pointues et dodues  
Deux noisettes, crac! Tu les manges<sup>150</sup>

---

<sup>146</sup> Zazie, *Femmes téfales*, album *Made in live*, Mercury, 1999.

<sup>147</sup> Sur la jalousie dans la chanson contemporaine, il y aurait lieu de se demander si le thème connaît des inflexions significatives selon qu'il est pris en charge par un homme ou par une femme. Du côté masculin, citons : *Un poison*, Benoît Dorémus, album *Jeunesse se passe*, 2016 ; le duo *Comédie*, de Souchon / Birkin, album *Ultra Modern solitude*, 1988 ; si on tire la jalousie du côté du dépit, *Tes désirs font désordre*, Cali, album *L'Amour parfait*, 2003. La moisson semble nettement plus riche du côté féminin : *Je suis jalouse*, Emily Loizeau ; *Jalouse*, Raphaëlle Lannadère, alias L ; *Jalouse*, Mademoiselle K ; *Pour un infidèle*, Cœur de pirate ; *Je voudrais la connaître*, Patricia Kaas, Sony BMG Music, 1994 ; *Le Banquet*, Camille, album *Ilo Veyou*.

<sup>148</sup> Ces vers rapprochent, au moyen d'une antaclaranase sur le nom *cœur*, deux expressions figées sans vraiment les défiger, ce qui donne à cette conclusion un caractère un peu gnangnan.

<sup>149</sup> Olivia Ruiz, *La Femme chocolat* (écrit par Mathias Malzieu), album *La Femme chocolat*, Polydor, 2005.

<sup>150</sup> Dans la chanson, le fantasme oral convertit constamment la dévoration gourmande en dévoration érotique : « Croque-moi la peau, s'il te plaît, / Croque-moi les os, s'il le faut ».

C'est donc à l'amant Pygmalion de redonner sans cesse forme, par sa vigueur, à l'informe d'un corps féminin dont la plasticité équivoque, le dynamisme incontrôlable, sont un objet de honte. À ce corps qui n'est pas vraiment son corps, la femme ne peut échapper que par une fuite irréaliste : « Un jour je vais m'envoler / À travers le ciel à force de gonfler... ». Il est significatif que le surpoids soit interprété comme une masse d'air qui transforme la femme en baudruche, tant cette alternance de boulimie et de sexualité aux vertus prétendument réparatrices traduit le vide existentiel d'une femme doublement dépendante : à la confiserie et au regard que les hommes portent sur elle. Le travail sur la voix, tendue, un peu nasillarde, fait que la chanteuse, loin d'apporter son soutien ou sa sympathie à la cantrice, décale son discours. L'ironie est encore plus explicite dans la chanson décapante d'Helmut Fritz, *Miss France*<sup>151</sup> : certes, en soulignant la niaiserie proverbiale des Miss (« Que voulez-vous faire plus tard ? Le bien autour de moi, Jean-Pierre »), la chanson reprend le vieux cliché misogyne qui interdit aux femmes d'être à la fois belles et intelligentes ; mais elle dépasse ce stéréotype par la dénonciation de tout le système qui accule la Miss au rôle de potiche : « En bikini, tu parles de la crise en France. » Dans la Miss, c'est donc la femme qu'on humilie, sous couvert de l'honorer. Qu'elle soit « Miss », « femme téfale » ou « femme chocolat », la femme à l'heure de l'émancipation ne se sent toujours pas l'égale de l'homme ; elle reste entravée par un mépris social, une culpabilité ou un mal être dont elle ne sait si c'est à elle-même, aux hommes, ou encore à la société qu'elle doit s'en prendre.

Cette ambiguïté est exemplairement illustrée par la chanson d'Agnès Bihl, *La Complainte de la mère parfaite*<sup>152</sup>. Reprenant dans le refrain le rythme et la parole d'une berceuse célèbre (« Dodo, l'enfant do, l'enfant dormira bien vite »), la chanson fait entendre l'exaspération de moins en moins contenue d'une mère débordée, obligée d'endormir sa fille pendant que le père, lui, ronfle paisiblement : « Fais comme Papa, regarde... il ronfle ! » Si, au départ, la mère joue son rôle en déployant le cortège des propos hypocoristiques convenus (« Dors mon poussin, dors mon bébé / Ma petite fleur, ma petite fée »), très vite, le masque se fissure grâce à un aparté qui retourne comme un gant la topique enfantine : « Mais qu'est-ce qu'il fout, le marchand d'sable ? ». Le registre a changé. La mère invective sa fille (« Mais tu tiens d'qui pour être si chiant ? »), la menace de la « passer par la fenêtre », d'appeler « les flics », de la « mettre en prison ». La mère parfaite n'est qu'un leurre : réglant son compte à ce mythe, la chanson vise sans aucun doute à déculpabiliser les femmes. Rappeler de manière réaliste en quoi la maternité est aussi une corvée revêt encore un parfum de scandale, tant, sur les hommes et sur les femmes, reste forte l'emprise des représentations idéalisées de la mère. Mais le plus intéressant dans la chanson est le caractère bifide de la satire : si, en filigrane, dans les propos de la mère, on perçoit sa détresse de « débutante » surmenée (« Maman a sommeil », « Allez demain faut être en forme / Maman travaille elle se défonce », « C'est la troisième fois que je t'change »), la chanson souligne avec une cruauté malicieuse les incohérences de la cantrice : désireuse de vivre une relation en miroir avec son bébé (à mère parfaite, fille parfaite), elle va du déni (« Non, non... Maman ne s'énerve pas ») à la mauvaise foi (« J'ai dit *bientôt*, alors maint'nant / Il faut pas faire mentir Maman / C'est pas du tout pédagogique ») en passant par le reproche : « Mais tu m'prends lsein ou bien la tête ? ». Ce reproche à la fois absurde et légitime se réalise au moyen d'un zeugme qui résume les deux visages antagonistes de la maternité : « sein » idéalement oblatif contre mauvaise « tête ». Quand enfin l'enfant s'endort, la mère soulagée n'a rien retenu, semble-t-il, de l'expérience. Elle retrouve intact tout son narcissisme : « Elle dort... / Mon ange... c'est mon portrait ». Irrésistiblement, l'auditoire a envie d'intervenir dans la chanson : il voudrait demander à cette mère à la fois si humaine et si sottée, si parfaitement imparfaite, pourquoi elle ne songe pas un instant à demander de l'aide au père de l'enfant, pourtant brièvement mentionné. La critique sociale devient une autocritique que la

<sup>151</sup> Helmut Fritz, *Miss France*, album *En observation*, Sony, 2009.

<sup>152</sup> Agnès Bihl, *La Complainte de la mère parfaite*, album *Demandez le programme*, Banco Music, 2007.

chanteuse adresse à toutes les femmes : à quoi sert de se plaindre à un bébé quand c'est au mari, au compagnon, qu'il convient de parler ? Mais la critique atteint bien sûr aussi, par ricochet, les hommes : par quelle inconséquence peuvent-ils laisser s'épuiser leurs compagnes sans s'imaginer que, forcément, cela finira par affecter les relations au sein du couple ?

Face à ce pôle intelligemment critique, qui sollicite la réflexion des femmes et non la frustration ou le désir de revanche, il est tout un pan de la chanson féminine qui semble se réclamer de la tradition. Au nom de quoi ? L'enjeu de l'analyse ne consiste pas, bien sûr, à dénoncer des attardées en mobilisant l'inusable cliché critique qui veut amalgamer le talent artistique et la doxa progressiste ; il s'agit plutôt de chercher la cohérence de cette posture à la fois traditionnelle et raisonnée chez des femmes qui semblent considérer que l'émancipation ou l'égalité ne sont pas ou plus des objectifs éthiques ou politiques prioritaires et que l'épanouissement personnel passe par d'autres voies. La chanson *Les Souliers verts* de Lynda Lemay<sup>153</sup> résume parfaitement les attentes d'une femme traditionnelle. Le socle de ses valeurs repose, il fallait s'y attendre, sur le type de relations qu'elle entend nouer avec son partenaire. Instruite ou échaudée par ses expériences, la cantrice finit par accorder sa confiance à un homme et accepte d'emménager chez lui ; là, elle trouve « Une paire de souliers verts / De femme ou de tapette / J'les ai regardés droit dans les semelles / Dieu merci c'était pas ta pointure ». Une fois faite la part du comique, demeure l'acquis : ce qu'une femme traditionnelle demande à un homme, c'est d'abord et avant tout de correspondre à l'image stéréotypée qu'elle se fait d'un homme qui ne doit pas être « une tapette ». La virilité exclut le travestissement ou la bisexualité. L'exclamation « Grand Dieu » mime ce soulagement de la femme qui conçoit qu'un homme puisse lui cacher ses conquêtes féminines mais non les ambivalences de ses désirs. Mais une fois passée la première épreuve, la femme traditionnelle, sans surprise, fait l'expérience de la veulerie masculine lorsqu'elle demande des comptes à son amant :

Je t'ai demandé à qui c'était  
J'peux pas croire que t'as bredouillé  
Exactement ce que j'craignais  
Que t'en avais aucune idée  
Que t'étais le premier surpris  
Qu't'avais jamais vu ça avant  
Au grand jamais, jamais d'la vie  
Non... sincèrement !

Le commentaire lucide (« exactement ce que j'craignais ») précède le discours indirect libre ; il laisse aux auditrices le soin d'anticiper ce que sera la réponse du compagnon. Chaque subordonnée correspond non à un nouvel argument mais à une manifestation inédite de mauvaise foi, série qui s'achève par une énergique dénégation et un adverbe ironique : *sincèrement* ! Parce qu'elle est lucide (les hommes ne sont pas des anges), et parce qu'elle a du bon sens, la femme traditionnelle est capable de passer l'éponge, pour peu que le jeu en vaille la chandelle : « J'allais quand même pas laisser ça / Nous séparer ». Pleine de sagesse, endossant le rôle de l'aînée, la cantrice conclut la chanson par un conseil aux jeunes femmes : « Allez chercher vos gants d'vaisselle / Puis jetez-moi ça à la poubelle / Vous saurez pas l'fond d'l'histoire / Puis c'est p't'être mieux de n'pas l'savoir ! ». Ce calcul s'explique : pour une femme traditionnelle, l'enfer sur terre, c'est l'absence de compagnon, ce célibat forcé synonyme de solitude et frustration. Dans *Les Filles seules*<sup>154</sup>, la cantrice fait l'inventaire de toutes les stratégies par lesquelles ces femmes donnent le change aux autres mais surtout à elles-mêmes :

---

<sup>153</sup> Lynda Lemay, *Les Souliers verts*, album Lynda Lemay, 1998.

<sup>154</sup> Lynda Lemay, *Les Filles seules*, album Lynda Lemay, 1998. Le choix du mot *filles* et non *femmes* est révélateur ; il suggère qu'une fille seule est une sorte de mineure, n'ayant pas atteint la plénitude de son identité de femme.

elles se construisent une vie pleine de plaisirs (petits plats, pyjamas douilletts, cinéma, repas entre copines) qui ne sont que des compensations<sup>155</sup> ; elles déploient toutes sortes de ressources (humour, dénégation) pour éloigner la vérité qui fait souffrir. Ainsi la cantrice parvient-elle à broser en filigrane le portrait attachant de ces femmes malheureuses ; car l'idéal de Lynda Lemay, c'est non la fille seule, mais la femme qui découvre, après avoir profité de la vie, que ses préjugés et ses peurs tombent avec l'amour d'un homme qui lui donne confiance en sa capacité de devenir mère :

Longtemps j'ai cru que la marmaille  
y'avait des filles faites pour ça  
et qu'elles méritaient des médailles  
et j'étais pas de ces filles là

longtemps j'ai cru que la marmaille  
j'en aurais jamais sur les bras  
q'j'avais ni l'coeur ni les entrailles  
assez solides pour porter ça

mon univers a basculé  
j'veux d'la marmaille à moi  
et c'est depuis qu' t'es arrivé  
que j'veux d'la marmaille  
j'veux d'la marmaille de toi

C'est ainsi que la femme traditionnelle s'inscrit dans la modernité : elle envisage la conjugalité et la maternité comme des choix venant à leur heure, et non comme un destin imposé de l'extérieur, auquel il n'y aurait pas d'alternative. La posture traditionnelle repose sur une conviction d'ordre anthropologique : les individus ne sont pas faits pour vivre seuls car ils reçoivent leurs désirs, leurs projets, aussi bien que les ressources permettant de les réaliser, des mains d'un *alter ego* (ici de l'autre sexe) auquel l'amour les lie. L'indépendance politique s'articule au réalisme de la dépendance éthique, ce que marque joliment l'ultime rime de la chanson, associant les pronoms *moi* et *toi* : le désir apparemment intime d'avoir « d'la marmaille à moi » n'a pas pour origine le sujet, qui n'est donc pas le maître et le possesseur unique de son existence. Il trouve sa cause et sa finalité dans l'existence d'un vis-à-vis, qui révèle le sujet à lui-même. Tant qu'on ne vit pas à deux, on ignore qui on est, ce qu'on veut et ce qu'on peut, estime la chanteuse. C'est pourquoi l'amour qui veut durer, se prolonger, reste l'expérience cardinale autour de laquelle s'ordonne une existence traditionnelle.

Tout l'effort des chanteuses contemporaines qui entendent célébrer l'amour sans se rendre suspectes de naïveté consiste à faire de lui la manifestation d'une sorte d'héroïsme, plus ou moins accusé, plus ou moins conscient de lui-même ; c'est la posture qu'assume Céline Dion, dans *Je sais pas*<sup>156</sup> :

Défier des machines, narguer des lois  
Les foudres divines, ça m'effraie pas

J'sais prendre un coup, le rendre aussi

---

<sup>155</sup> « Le bon chanteur sait que la chanson se nourrit de clichés et que si la chanson est bonne, les clichés n'en sont plus, les images les plus désuètes reprennent leur vigueur. » Michel Perez, *Trenet*, éd. Seghers, coll. « Poésie et Chansons », 1964, p. 14.

<sup>156</sup> Céline Dion, *Je sais pas* (auteur : Jean-Jacques Goldman), album *D'eux*, Sony Music / Columbia, 1995.

River des clous<sup>157</sup>, ça j'ai appris [...]

Je sais me défendre, j'ai bien appris  
On n'est pas des tendres par ici [...]

Je sais les hivers, je sais le froid  
Mais la vie sans toi, je sais pas

Même si cela n'est pas dit mais suggéré (« J'suis pas victime, j'suis pas colombe / Et pour qu'on m'abîme, faut que j'tombe »), le constat de la dépendance (« la vie sans toi, je sais pas ») émane d'une femme quittée ou trahie. Autour d'une conjonction charnière (*mais*), la chanson est construite sur une antithèse : le rappel des forces, concrètement éprouvées, n'empêche pas de souffrir du manque, de l'abandon. Autrement dit, la femme amoureuse et blessée n'est pas pour autant une mauviette, que son amant serait en droit de mépriser, puisque c'est à lui qu'est adressée la chanson. Si l'endurance, le courage, toutes ces vertus autrefois pensées comme l'apanage des hommes, ne prémunissent pas contre la douleur, elles permettent néanmoins d'éviter l'humiliation de la perte de sa dignité. Certes, la cantrice ne sait pas vivre sans lui ; mais elle a appris du moins à vivre loin de lui sans gémir ni supplier, sans se plaindre ou se répandre en reproches. Le problème n'est plus de souffrir ; c'est de savoir exprimer sa souffrance sans déchoir.

Il est donc possible d'être une femme amoureuse sans en passer par la porte du ressentiment et des autres passions tristes. Mais qu'en est-il du bonheur ? Cet état n'est-il pas par excellence l'ennemi d'une éthique héroïque, mettant au premier plan l'estime de soi ? Comment être heureuse sans être niaise ? Comment se vouer corps et âme à l'homme par qui le bonheur advient sans abdiquer tout esprit critique ? C'est à cette question que semble devoir répondre la chanson de Carla Bruni, *Ta tienne*<sup>158</sup> :

Tellement j'y tiens à,  
A être tienne  
Je fais une croix sur tous mes emblèmes  
Sur ma carrière d'amazone  
Et sur ma liberté souveraine

Je suis ta tienne, je suis ta tienne  
Oh oui ! Je suis ta tienne !  
Ce n'est pas correct, non,  
Mais c'est bon quand même

Qu'on me maudisse  
Que l'on me damne  
Moi j'm'en balance  
Oui, j'prends tous les blâmes

Le titre de la chanson surdétermine le lien amoureux, puisque le simple adjectif possessif *tienne* devient un pronom par l'ajout incorrect d'un déterminant possessif au lieu de l'article défini

---

<sup>157</sup> L'expression *river des clous* n'est peut-être pas choisie au hasard ; elle pourrait faire allusion à *Rosie the Riveter* (la riveteuse), icône de la culture populaire américaine, incarnant la travailleuse musclée et débrouillarde qui, pendant la seconde guerre mondiale assurait à l'usine (chantiers navals, industries de l'armement) toutes les tâches « viriles », tandis que les hommes étaient au front.

<sup>158</sup> Carla Bruni, *Ta tienne*, album *Comme si de rien n'était*, Naïve Records, 2008.

usuel (*la tienne*) : cette transgression grammaticale, faussement puérile, anticipe sur la transgression éthique mise en œuvre par la chanson. Pour rompre le mauvais enchantement d'un lien qui serait aliénation, il suffit en effet à la cantrice de déclarer, sur le mode du défi, une sorte de servitude volontaire, consciente, qui réinscrit la liberté du sujet au cœur de sa dépendance assumée. C'est ainsi que la cantrice oppose le plaisir (« c'est bon ») à la posture morale (« c'est pas correct ») en faisant de l'amour une sorte de rébellion ouverte contre l'assignation des femmes à se contenter d'une autonomie sans joie. Réconcilier la liberté et le bonheur dans l'amour, c'est ainsi l'enjeu de la jolie chanson d'Amélie-les-Crayons, *Ta p'tite flamme*<sup>159</sup> : contrairement à ce que pourrait laisser croire l'expression figée *ta petite femme* sur laquelle se surimprime le titre de la chanson, le syntagme *ta p'tite flamme* ne se rapporte pas à la cantrice, à une femme, mais à l'étincelle de joie qu'elle découvre dans l'œil de son amant, dont elle fait le blason :

Y'a quelque chose de la vie  
Dans tes yeux qui rient  
Y'a cette petite flamme qui crie  
Qui brûle et qui brille  
Juste un regard pour comprendre  
Que c'est dans tes yeux  
Que j'me sens le mieux [...]

Y'a quelque chose du bonheur  
Dans ta voix qui vibre  
La réponse de mon cœur  
C'est qu'il se sent libre

Très proche par l'esprit de la chanson de Carla Bruni, la chanson d'Amélie-les-Crayons permet de mieux comprendre ce qui a changé dans la chanson d'amour écrite ou interprétée au féminin. Contrairement au discours dominant qui sévissait avant la période de l'émancipation, l'amour ne va plus de soi ; il éprouve le besoin de se justifier et en particulier de se concilier avec l'exigence de liberté. L'amour au lieu d'être simplement un abandon devient une discipline, qui requiert vigilance et esprit critique. Certes, cela est sans doute plus facile à chanter qu'à vivre ; mais l'amateur de chansons ne demande-t-il pas, justement, à la chanson de gauchir un peu le réel, le temps de reprendre des forces pour y vivre un peu mieux, ou un peu moins mal ?

### *Les multiples facettes de l'identité féminine*

En 1973, Jane Birkin chante *C'est la vie qui veut ça*<sup>160</sup>. Le clip est encore plus parlant, si l'on peut dire, que la chanson ; on y voit le joli visage timide et gêné de Jane dérouler son argumentaire, mi acte de contrition, mi profession de foi, face à un Gainsbourg impassible et furibond, « la clope au bec », lisant son journal, et dont la colère rentrée, muette, évidente, exsude virilement par tous les pores de sa peau. Que fait la cantrice ? Elle cherche à apaiser le « monstre » :

J'aimerais te dire que je te suis fidèle  
Mais d'abord je trouve que ça s'rait pas bien  
Car vois-tu ce n'est pas vrai

<sup>159</sup> Amélie-les-Crayons, *Ta p'tite flamme*, album *Le Chant des coquelicot*, 2002.

<sup>160</sup> Jane Birkin, *C'est la vie qui veut ça*, album *Di doo dah*, 1973. Voir plus loin l'analyse magistrale de Jean-Pierre Zubiare sur les étranges rapports entre Gainsbourg / Pygmalion et les voix féminines qui hantent sa création.

Et autant qu'tu saches  
A quoi t'en tenir avec moi

Autrement dit, faire profil bas. Elle rapporte la parole insultante de l'homme pris au piège de son désir (« Souviens-toi la première fois à l'hôtel / Tu m'as dit qu'j'étais une petite putain ») avant de reformuler, de manière plus neutre, « la vérité » : « Si tu veux m'garder il faut me prendre telle quelle / Et t'faire à l'idée que j'ai des copains ». Puisque la vérité est bonne à dire, autant l'euphémiser : *copains* signifie *amants*, mais ne le disons surtout pas trop fort. Sur la place publique, dans un lit de jeune fille romantique, quoiqu'à deux places, Jane se confesse, dans un doucereux douloureux mélange d'impudeur et de sentimentalité : « Je n'y peux rien c'est la vie qui veut ça / C'est la vie, c'est pas moi / Moi j'voudrais bien être autrement / Mais je n'vois pas comment. » Que de laborieuse bonne volonté ! Que de détours pour ne pas avoir à endosser les épithètes infamantes de *Marie salope* et autres *chaudasse* ! Le dévergondage de Jane est d'autant plus piquant (ou irritant) qu'il se dit avec les bonnes manières (la retenue) d'une fille bien élevée, qui ne veut surtout pas faire scandale. Interprétant les paroles de son mentor masculin, le filet de voix de Birkin n'a jamais aussi bien servi la cause machiste : la femme qui parle n'est certes pas un sujet doté de volonté, de liberté, donc de droits. Elle se contente d'enregistrer passivement, à la manière d'un site où la « vie » se déploie, le *dictum* (ou le diktat) d'une sorte de fatalité sans prestige tragique, de vague volonté de puissance, « la vie », référent flou, face à laquelle elle est aussi démunie que son partenaire est furieux. On connaît la chanson : le poète tourmenté, malheureux, est autorisé par son malheur même (malheur intime, indicible, mutique) à traiter la femme qui se donne à lui de *putain* tout en s'offusquant qu'elle ne tienne pas le rôle de vestale tout entière attachée à son idole. Rôle intenable, injonctions immatures : à regarder toute cette mise en voix / mise en scène, on a presque honte, rétrospectivement, de cette comédie<sup>161</sup>.

La chanson a longtemps fait des femmes des « créatures » à la fois invisibles et supérieurement visibles, autant dire : de très charnelles marionnettes. Qu'elles soient tonitruantes ou ténues, séraphiques ou sensuelles, les voix, détachées des mots qu'elles chantent, sont politiquement et intellectuellement inoffensives : car elles ne font pas penser mais rêver ; elles n'ont rien d'autre à proposer que leur pouvoir (certes infini) de séduction, ou d'émotion ; et l'on comprend à quel point il fut rassurant pour les hommes que, longtemps, les femmes ne fussent que des voix, aussi fascinantes que dociles. Avec Barbara, avec Anne Sylvestre, et d'autres dont nous n'avons pas parlé, la chanteuse prenait (enfin) la parole ; et elle construit son succès, succès populaire, ou sa réputation, sur cette affirmation même. Où en est-on aujourd'hui ? Il ne s'agit pas de croire et de faire croire que la situation pour les femmes serait devenue idyllique : il suffit d'ouvrir les yeux pour voir qu'elle ne l'est pas, et la chanson contribue à ouvrir les yeux les plus aveugles. Il s'agit en revanche de prendre acte du fait que les femmes d'aujourd'hui ont conquis et conservé le pouvoir de marquer de leur empreinte un territoire fait de poésie, de musique et de mise en scène, et qu'elles investissent cet art populaire non pas en se cachant derrière une parole masculine dont elles se feraient les ventriloques plus ou moins rebelles ou inspirées, mais en clamant haut et fort des identités de femme qu'on ne saurait mieux décrire qu'en les comparant à l'introuvable unité de la fable : « Une ample comédie à cent actes divers / Et dont la scène est l'univers<sup>162</sup> ». Si l'on cherche un équivalent

<sup>161</sup> Il est évident, pour quiconque regarde le clip, que le personnage vraiment intéressant de la saynète n'est pas celle qui chante, mais celui qui se tait, et dont la mine plus que boudeuse semble dire : *Quelle soupe ! Que n'a-t-elle au moins le courage de se taire et de baiser en silence, sans faire toutes ces manières ?* Gainsbourg pose là en artiste moderne, capable de snober sa création : non pas un fumeur de havanes, indifférent et détendu, mais un fumeur de gitanes, qui consomme et consume la petite idiote qu'il a mise sur le devant de la scène. Cette cruauté misogyne a la force insolente de la subversion, tandis que Jane, ni ingénue, ni libertine, doit se contenter d'un mélange de fragilité émotive, de sensualité mal assumée et de moralité suspecte. Mais il y en a à qui cela plaît...

<sup>162</sup> La Fontaine, *Fables, Le Bucheron et Mercure*, V, 1.

référentiel contemporain à la phrase de Gainsbourg / Birkin *C'est la vie qui veut ça*, on ne trouvera certainement pas l'amour ou le désir : les femmes n'ont, espérons-le, plus besoin de s'abriter sous le paravent commode de la « vie », de nier leur subjectivité ou leur pouvoir de dire *je*, pour vivre, si elles le souhaitent, les aventures de l'amour et du désir. Mais derrière le « ça » que « veut la vie », on pourra trouver les règles, ces règles bien nommées en ce qu'elles règlent la vie des femmes et au sujet de quoi, évidemment, aucun homme n'eut jamais l'idée de faire une chanson poétique, émouvante, ou intelligemment critique.

Dans *Douze fois par an*<sup>163</sup>, Jeanne Cherhal parle non d'elle-même mais de la femme qu'elle est en utilisant le pronom *elle* : « Douze fois par an, / régulièrement, / elle se tord de douleur ». Saluons cette tentative réussie d'objectiver une réalité matérielle, naturelle, que ni les hommes ni les *trans* ne connaissent, et qui marque donc une spécificité de l'être au monde féminin, d'autant plus qu'à en croire Jeanne Cherhal, cette réalité se vit sur le mode de la douleur :

Ce mal vif et lourd,  
la tient nuit et jour  
c'est ça être une femme,  
un être de chair et de sang,  
c'est beau mais pourtant,  
ça fait mal

Évidemment, l'intellectualisme n'y trouve guère son compte ; que les femmes ne soient pas de purs esprits, qu'elles soient soumises à ce déterminisme biologique, pourquoi faudrait-il en faire « toute une pendule », autant dire : une chanson ? Pourquoi ne pas maintenir cette réalité intime dans la sphère si rassurante de la *pudeur*, cette vache sacrée de la moralité contemporaine<sup>164</sup> ? Si les artistes étaient *pudiques*, il n'y aurait tout simplement pas d'art ; il faudrait se contenter de la longue rumination silencieuse, privée, désespérément privée, des mêmes pensées, des mêmes affects, que la pudeur interdit d'exprimer. Il faut donc sans doute distinguer la « pudeur censure », qui n'est que l'alibi flatteur de la honte à traverser, et la poésie de la pudeur, qui, elle, se refuse aux facilités de l'outrance, du pathos, de l'univoque et de l'explicite, poésie subtile dont assurément relève la chanson de Jeanne Cherhal. Si celle-ci choisit, au risque de *l'impudeur*, de rendre visible et audible cette réalité des *règles* (quoique le mot ne soit pas dit dans la chanson), c'est sans doute pour ne pas l'auréoler d'une gnose empreinte de sacré ou de pseudo-poésie cosmique. De fait, en règle générale, ce sont les religieux qui sont publiquement obsédés par les règles des femmes, par cette nubilité qui les livre au Dieu et aux hommes de la tribu. De manière tout à fait profane, Jeanne Cherhal décrit une expérience qui divise parce qu'elle rythme différemment le temps de l'un et l'autre sexe : *Douze fois par an*. N'est-ce pas le corps et le fait d'habiter ce corps qui construit non pas un *genre* mais ce qu'il faut se résoudre à appeler un *sexe*<sup>165</sup> ? « Elle a mal » : au nom de quoi l'expérience de ce « mal » serait-elle honteuse, secrète ? Au nom de quel impératif ne faudrait-il montrer que des femmes héroïquement indifférentes à ce « mal », des stoïques, des joyeuses, des satisfaites ? Pourquoi confier (ou confiner) à l'inavouable une « douleur » physique sous prétexte qu'elle n'est pas universelle, puisqu'elle n'échoit, c'est un fait, qu'aux femmes ?

<sup>163</sup> Jeanne Cherhal *Douze fois par an*, album *Douze fois par an*, Tôt ou tard, 2004.

<sup>164</sup> La chanson de Jeanne Cherhal n'ignore pas la question : « Son ventre est un feu, / Un volcan fiévreux, / Qui crie à sa place / Les mots les angoisses / Que ses lèvres taisent ». L'enjeu se dessine : il faut parler ce corps à la fois mutique et criant sans cesser de se tenir au plus près de *lui*, puisque *lui*, c'est encore *moi*, même si *moi* n'est pas réductible à *lui*, puisque *lui* « crie », tandis que *moi*, précisément, *je* parle et *je* chante.

<sup>165</sup> Parmi l'immense bibliothèque sur la problématique du corps, envisagée de manière philosophique, on peut se référer à deux excellents ouvrages d'introduction et de synthèse : Michela Marzano, *La Philosophie du corps*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007 et *Dictionnaire du corps*, PUF, coll. « Quadrige / Dicos poche », 2007.

Réglées comme du papier à musique ? Voilà que les femmes commencent à en parler (et gageons qu'elles ne finiront pas de sitôt) en chanson, en public ; les règles sortent de la soi-disant intimité féminine, de la sphère sans risque de l'entre-soi, comme si cette question ne pouvait, ne devait, intéresser que les femmes, les gynécologues et les interprètes des canons biblique ou coranique<sup>166</sup>. Pour aborder le sujet, Amélie-les-crayons, dans *Le Blues des ragnagnas*<sup>167</sup>, délaisse la dramatisation à la fois pudique et impudique de Jeanne Cherhal, sa contemporaine ; elle préfère se vouer à l'humour. Elle s'intéresse moins à un état de corps qu'à un état d'âme, que la cantrice verbalise à la première personne : « Aujourd'hui, j'me sens nulle, j'me sens moche / Faut pas m'parler j'veux rester dans ma bulle ». Ces propos quelque peu dépressifs qui ouvrent la chanson contrastent avec la voix énergique de la chanteuse, avec le tempo enjoué de la chanson ; ils ne sont d'ailleurs pas référés à une cause bien précise et il faut attendre la fin de la chanson pour que la liste des symptômes recensés soit corrélée à leur principe explicatif : « C'est le jour de mes ragnagnas ». Ce dernier mot est ironiquement chuchoté (alors qu'il s'étale dans le titre de la chanson) : il semble que la cantrice veuille ainsi se démarquer de l'idée qu'il y a des choses plus faciles à écrire qu'à dire, et régler, une fois encore, son compte aux pudeurs de mauvais aloi. *Le aujourd'hui* qui rythme, par l'anaphore, la chanson, ancre le discours de la cantrice dans une temporalité qui n'est pas celle de l'instant, de la coïncidence magique entre le dire et l'être, mais celle du vécu, du quotidien : autant dire que la chanson se déploie non dans le registre d'une poétique et d'une phénoménologie du corps (contrairement à celle de Jeanne Cherhal) mais sur le terrain de l'observation des mœurs, des comportements, qui recourt à l'emploi du présent itératif. C'est pourquoi, très vite, le *je* de la cantrice rencontre le *tu* du compagnon, balourd dans ses prétentions à la gentillesse : « Tu m'fatigues, aujourd'hui / A m'tourner autour et d'mander "ça va ma chérie?" ». Loin de pousser la voix vers le grave pour contrefaire une voix virile, la chanteuse produit une voix parlée, suraiguë, moqueuse, raillant aussi bien l'homme qui ne se résout pas à laisser sa partenaire en paix, que l'humeur acariâtre de la jeune femme. À la fin de la chanson, la cantrice assume une posture didactique (« Souviens-toi bien de ce jour là / Parce que ce jour là, ce s'ra tous les mois ») que la chanteuse assume autant qu'elle semble s'en moquer : car délestés de leur portée dramatique, les « ragnagnas » deviennent, une fois la crise passée, un objet partagé de rire, une occasion de faire valoir un humour féminin : « Et dans une semaine mon amour / J'te décerne la médaille du mérite / Pour m'avoir supporter tous ces jours ». À la posture d'une femme qui s'ouvre à l'espace public de la chanson pour montrer le repli sur soi imposé par la douleur des règles, Amélie-les-Crayons oppose l'éthos de la femme qui rit d'elle-même et inclut son amant (ou son mari !) dans le jeu ; les règles cessent alors d'être le strict territoire du féminin, interdit aux hommes.

Il ne s'agit pas, bien entendu, d'évaluer ou de hiérarchiser ces deux stratégies mais bien de souligner, conformément au titre de notre partie, la diversité des « êtres au monde » féminins. On pourrait aussi mobiliser (une fois encore !) la thématique de l'amour pour montrer à quel point les femmes, dès qu'elles s'expriment en leur nom propre, sont diverses en chanson. Quoi de commun, en effet, entre la réticence teintée de mélancolie d'Élodie Frégé dans *La Ceinture*<sup>168</sup>, la sensualité dominatrice de Zaza Fournier dans *Comme il est doux*<sup>169</sup> ou le dolorisme puissant quoique traditionnel chanté par Pauline Croze dans *Mise à nu*<sup>170</sup> ? Par peur

---

<sup>166</sup> Dans *Tous les mêmes* de Stromae, une voix (celle de la cantrice ? celle d'un homme non identifié ?) rend les règles responsables des reproches féminins : « Rendez-vous rendez-vous au prochain règlement / Rendez-vous rendez-vous aux prochaines règles ». Mais cette assimilation abusive fait sans doute l'objet de l'ironie... de la chanson.

<sup>167</sup> Amélie-les-Crayons, *Le Blues des ragnagnas*, album *Et pourquoi les crayons ?*, 2004.

<sup>168</sup> Élodie Frégé, *La Ceinture* (paroles de Benjamin Biolay), album *Le Jeu des sept erreurs*, Universal, 2006.

<sup>169</sup> Zaza Fournier, *Comme il est doux*, album *Regarde-moi*, Universal Music Publishing, 2011.

<sup>170</sup> Pauline Croze, *Mise à nu*, album *Pauline Croze*, Wagram, / Accelera Son, 2005.

de souffrir, la cantrice de *La Ceinture* se refuse au baiser (métonyme de l'amour et de la sentimentalité) pour ne se vouer qu'à la ceinture, c'est-à-dire au plaisir ; nulle mièvrerie, dans cette posture longtemps réservée aux hommes. Un jeu de mot très « masculin » en témoigne : l'énoncé *même si c'est dur*, se réfère autant à l'érection du partenaire qu'à la difficulté de surmonter la tentation d'un geste de pure tendresse. Plus probante, encore, l'expression sans cynisme aucun du désenchantement : « Non c'est pas mièvre / C'est pas le trac / Mais je préfère me donner crue / Sans revers, ni refus / Rendons nous à l'évidence / Tout est cuit d'avance / Mieux ne vaut pas tenter sa chance ». Le sentiment de grâce poétique est atteint par ces mots simples, teintés d'oralité, enchaînant avec fluidité les expressions stéréotypées à qui le jeu des rimes redonnent quelque éclat<sup>171</sup>, puisqu'on comprend que la pudeur se niche dans le refus non plus de la sexualité mais de l'affectivité. En filigrane, quelle belle et paradoxale déclaration d'amour naissant que cette dérobade, à la fois volontaire et précaire, exigeante et frémissante, à l'amour.

Une dernière preuve pourrait plus fortement nous convaincre que désormais, la chanson appartient autant aux femmes qu'aux hommes<sup>172</sup> : on le voit à ce que les femmes ont appris à se servir de cet art comme d'un moyen salubre d'autodérision. Or quel signe plus éclatant de maturité esthétique que la capacité de parler mal de soi, avec véhémence et drôlerie, sans souci de se défendre ou de se justifier, préoccupations qui ne sont après tout que le triste apanage de sujets dominés ou qui craignent de l'être ? Il n'y a en effet que le *sujet libre* qui sache se maudire, qui veuille déplaire, tant il est assuré non seulement de survivre à l'expression de sa propre malédiction, mais aussi de séduire par cette désinvolture pleine de panache. Et quel bonheur pour un homme aimant les femmes libres que d'entendre une femme adopter cette langue vraiment artiste, la langue arrogante, subversive, agressive de la souveraineté éthique, laquelle passe non par l'exaltation de soi (toujours bouffonne dans sa prétention au sérieux), mais bien plus sûrement, par l'autodépréciation, la haine de soi cultivée comme un jeu, la rage de celui ou celle qui n'a pas besoin de dire qu'elle ou il s'aime et nous aime pour nous intéresser à son sort. C'est ce grand art (très parisien, très dandy) qu'on peut trouver dans la chanson de Brigitte Fontaine :

Je suis malheureuse ! parce que  
Je suis conne  
Et que tout le monde est con  
Parce que j'ai raté ma vie  
J'ai raté mon évolution  
spirituelle

---

<sup>171</sup> Pour une analyse approfondie de cette poétique chansonnière, on se reportera utilement à Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, L'Harmattan, 2007, p. 128-132.

<sup>172</sup> Dans « Quel temps fera-t-il sur la chanson ? », *La Chanson française contemporaine*, Innsbruck, 1995, p. 61, Louis-Jean Calvet regrette qu'il « demeure une certaine division du travail entre hommes et femmes. Il y a beaucoup moins d'ACI femmes que d'ACI hommes, et les femmes continuent de chanter ce que les hommes écrivent pour elles. Mais ceci n'est ni spécifique à la France, ni à la chanson ». Or, le retournement de situation est saisissant puisque, vingt ans plus tard, dans l'avant-propos de sa réédition en poche de *Cent ans de chanson française*, le même Louis-Jean Calvet signale qu'en deux ans les trois articles ajoutés, Agnès Bihl, Camille et Jeanne Cherhal, concernent « des femmes, toutes trois auteurs-compositeurs-interprètes, ce qui est peut-être un signe des temps » (Louis-Jean Calvet, *Cent ans de chansons françaises*, réédition 2008, Archipoche, p. 19). Ce serait une assez surprenante révolution s'il s'instaurait une parité naturelle complète, compte tenu que d'une part la production de la mouvance rap reste particulièrement masculine et que d'autre part les midinettes, spectatrices et électrices des télé-crochets, ont eu tendance à favoriser lors de leur vote les candidats masculins, jadis et naguère. Indépendamment donc d'attitudes sociologiques qui ne relèvent pas le moins du monde du domaine chansonnier, on pourrait dire que les femmes se taillent la part du lion dans ces dernières années créatrices.

Je n'ai pas appartenu à un ordre  
 Initiatique  
 Conne  
 Je suis passée à côté de l'amour,  
 l'amour  
 Quand il s'est présenté à moi  
 Avec sa Mercedes rose bonbon  
 Et sa poitrine nue et dorée  
 Je l'ai laissé sur le bord de la route  
 Et je suis montée dans une 2CV pourrie  
 Où y avait un chien qui puait  
 Conne  
 Conne  
 Je n'ai pas respecté mon père et ma mère  
 Y a pas d'secret,  
 Y a pas d 'mystère  
 J'ai négligé mes devoirs envers  
 l'univers<sup>173</sup>

Quelle sombre jouissance, quelle liberté, dans le fait d'étaler sa vie comme un immense gâchis, dont il n'y a rien sauver. Ce n'est en effet pas la honte qui habite la voix de Brigitte Fontaine, mais la colère, et une colère universelle : or cet affect pur ne cherche jamais l'appui d'une morale ; il ne prétend pas avoir raison. Tous les devoirs, y compris envers soi, ont été piétinés. Toutes les erreurs ont été commises : et en même temps, la chanson suggère que cette colère pourrait bien n'être qu'un jeu, une colère pour rire, une colère qui dirait moins la souffrance de la cantrice que son culot et son sens viscéral de la blague. En écoutant cette chanson de Brigitte Fontaine, le petit mâle ordinaire a presque envie de dire à ses semblables : « Allons, les *mecs*, encore un petit effort pour être vraiment *connes*, et enfin libres ! »

« Il y avait un peu plus de femmes que d'hommes, ce qui d'emblée avait stressé Stéphanie – si c'était un truc de meufs, elle ne voyait pas bien comment ça pourrait être un truc génial. Quand c'est génial, les mecs sont là – CQFD<sup>174</sup>. » Loin de moi l'idée de vouloir déconstruire cet énoncé, ironique ou réaliste, peu importe ; il a pour lui le mérite d'être drôle, paradoxal, et, pour cette raison, il est donc tout près d'être poétique. Mais il n'en reste pas moins que Brigitte Fontaine pourrait bien contredire la logique apparemment imparable de Stéphanie. Qu'on en juge : si un homme écoutant une chanson de femme a envie de lui « voler » son *ethos*, n'est-il pas (déjà) en train de vivre une expérience, certes un peu particulière, de *trouble dans le genre* ? Et pourtant, rien de plus banal que ces identifications hors genre. N'est-ce pas parce que la chanson, comme toute œuvre d'art, *se moque* des genres (*genders*), tant il est pour elle évident qu'elle se pratique sur le mode du *transgenre*, de l'indifférence profonde aux genres, y compris quand elle les représente ? Se moquer des genres exactement comme on se moque du monde, parce qu'il y a au cœur de l'art, sans doute, une profonde aspiration libertaire qui hésite, à propos des genres, entre deux postures : d'une part, la volonté de *défaire* les genres (posture ironique, joueuse) et, d'autre part, plus fondamentale encore, le parti-pris assumé de se ficher des genres, puisque pour un être vraiment libre, (mais qui peut se piquer de l'être en dehors des

<sup>173</sup> Brigitte Fontaine, *Conne*, album *Genre humain*, Virgin, 1995. Faut-il rappeler qu'autant qu'une insulte, le mot *conne* désigne la porteuse du *con* qui fait précisément d'un être humain une femme ? En se traitant de *conne*, c'est-à-dire de femme, Brigitte Fontaine renverse le discours victimaire en ironique proclamation de soi. Son *je suis conne* résonne à la manière d'un *je suis vivante et je vous emmerde*, un peu à la manière dont Brassens ajoute une ultime réplique au madrigal de Corneille.

<sup>174</sup> Virginie Despentes, *Vernon Subutex*, tome 3, Paris, Grasset, 2017, p. 122.

œuvres d'art ?), les genres sont *toujours déjà* faits. Alors, à quoi bon, le militantisme anti-genres ? Du point de vue de l'art, qui est une forme de transcendance dans l'immanence, les genres ne sont-ils pas ce que les maoïstes appelaient, au temps passé de leur toute relative splendeur, des *tigres en papier* ?

## 2.5 Troubles dans le genre ?

Rappelons tout d'abord à grands traits en quoi consiste la théorie de Judith Butler, à qui l'on doit l'expression devenue incontournable de trouble dans le genre (*gender trouble*<sup>175</sup>). Deux idées majeures structurent son édifice conceptuel : d'une part, Judith Butler entend déconstruire une ontologie sexuelle en raison de son caractère politiquement et socialement aliénant ; d'autre part, elle promeut l'idée que le genre relève essentiellement d'un agir ; prendre conscience de cette performativité inhérente au genre permettrait de se libérer des sentiments de tristesse et d'inauthenticité qui accompagnent toute performance genrée. Les études de genre ont montré combien les rapports de pouvoir infléchissent les rapports entre les sexes ; on ne peut plus contester la nécessité d'analyser la façon dont les cultures instrumentalisent la différence des sexes héritée de la nature afin de perpétuer la domination masculine.

Judith Butler va plus loin ; héritière de Michel Foucault, elle estime qu'il n'y a pas de sexe qui précède le genre, car il est impossible d'appréhender une réalité des sexes indépendamment de l'appareillage médical, législatif, politique qui les *produit*. Les sexes sont donc toujours déjà construits. Se conformant en cela à l'enseignement de Foucault, Butler estime que c'est le pouvoir qui nous fait exister en tant que sujets, et en tant que sujets sexués. Rien ne le montre mieux selon elle que la figure du travesti. Il ne s'agit nullement pour Butler de célébrer une performance esthétique, de faire l'éloge d'une contre-culture inventive ou de promouvoir une sorte de maximisation hédoniste qui permettrait, par le biais de l'art, du jeu, d'oublier que toute position sexuée doit porter le deuil de ce qu'elle n'est pas. Le travesti n'est pas, pour Butler, un homme omnipotent, une femme toute-puissante, aptes à contrefaire l'autre sexe au moyen d'une savante imitation, au point de susciter un *trouble* qui ne serait qu'un piment érotique. De fait, dans cette perspective réductrice, le trouble n'est qu'une émotion plaisante, nullement subversive, qu'on éprouve dès lors qu'on croit échapper à la banalité sexuelle sans remettre en question l'ordre des choses. Le trouble, pour Butler, est lié à la déconstruction ontologique du genre : car le travesti montre que toute posture genrée procède d'un travail incessant, épuisant ; à son insu, tout homme joue à être un homme ; de même, toute femme joue à être une femme. Cette activité crée un sujet genré, mais nullement un sujet libre et heureux : car aucun homme, aucune femme ne parvient jamais à atteindre le niveau d'excellence dans sa performance qui lui permettrait de se sentir pleinement et sereinement homme ou femme. Aucun sujet ne coïncide avec son genre : c'est ainsi que la norme nous tient, et de deux manières : par l'injonction qu'elle nous adresse au moyen du dressage social, et par le sentiment d'échec qu'elle suscite en faisant de la norme un idéal inaccessible. C'est pourquoi il convient de sortir de ce jeu de dupes, de prendre conscience de la facticité performative : car être sous l'emprise des normes n'interdit pas le surplomb critique, et donc une salutaire prise de distance par rapport à elles.

Cette théorie n'est bien sûr qu'une théorie ; elle discute, elle prolonge les positions d'autres philosophes sans jamais faire valoir le moindre matériau empirique pour l'étayer. C'est pourquoi elle s'avère incapable de répondre aux objections réalistes qui lui sont adressées. Retenons-en trois. Autorisée par la techno-science capitaliste, l'existence des transsexuels, qui permet d'ajuster son corps à la représentation que s'en fait le sujet, montre l'importance de cette

---

<sup>175</sup> *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New-York, 1990 ; traduit en français par Cynthia Kraus sous le titre *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte, 2005.

donnée naturelle qu'on appelle un corps, un sexe, puisqu'il faut, pour les transformer, un long et douloureux protocole chirurgical. L'existence empiriquement attestée des homosexualités établit elle aussi que le corps se donne au désir comme une contrainte indépassable. Il n'y a en effet pas que les hétérosexuels (masculins et féminins) qui élisent de manière impérieuse un objet sexuel déterminé ; un homosexuel peut dire lui aussi « Je veux un corps d'homme, sinon rien », tandis qu'une lesbienne réclamera, avec la même insistance, et la même légitimité, un corps de femme. Enfin, et c'est sans doute le fait le plus structurant pour l'histoire de l'humanité, la génération fait apparaître une dissymétrie fondamentale des fonctions sexuelles qui explique, pour les anthropologues, la constance de la domination masculine. Pour perpétuer l'espèce, le corps maternel est irremplaçable : les lesbiennes et les gay le savent bien, puisqu'il suffit aux premières d'un don anonyme de sperme pour assouvir leur désir de parenté tandis que le couple homosexuel masculin doit quant à lui trouver le corps d'une femme consentante, qu'il faut ensuite indemniser ou rétribuer. Simone de Beauvoir nous a appris qu'il était nécessaire de distinguer féminité et maternité ; mais sa pensée s'est toujours heurtée au fait qu'il est impossible de dissocier maternité et féminité ; aussi le modèle d'émancipation qu'elle promeut fait-il du corps maternel un embarras, une sorte de handicap à dépasser ; se libérer, pour une femme, signifie *ipso facto* se couler sur un modèle masculin censé exemplifier le genre humain. Quant à l'anthropologie, elle rend compte de la domination masculine par un jeu d'hypothèses nettement mieux étayées que la théorie de Butler. Si l'origine maternelle est sûre, l'identité du père est, on le sait, toujours sujette à caution ; quel que soit son sexe, un enfant sort du ventre d'une femme, ce que Françoise Héritier a nommé « le privilège exorbitant d'enfanter<sup>176</sup> » : c'est précisément pour cela que, dès l'origine, les sociétés humaines ont toutes construit des systèmes pour contrôler sévèrement le corps des femmes. C'est ainsi le père qui donne son nom à l'enfant ; cette surévaluation politique et symbolique compense l'incertitude biologique de la paternité. De même, longtemps la mère fut identifiée au corps, à l'instrument, tandis que le père l'était au signe, à l'esprit, donc au pouvoir. Par ailleurs, toutes les représentations que les sociétés se font du corps masculin et féminin aboutissent infailliblement à légitimer la domination masculine : que les deux sexes soient pensés comme très différents, hétérogènes et opposés, ou qu'on se les figure sur le mode de la continuité ou de la comparaison, tout cela importe peu au regard du résultat, invariable : justifier l'inégalité des sexes et la domination de l'un par l'autre<sup>177</sup>.

Ajoutons un dernier argument réaliste. L'émancipation des femmes a connu un tournant historique décisif quand les femmes ont pu dire : « Mon corps est à moi » ou « Un enfant si je veux, quand je veux ». Autrement dit, l'émancipation s'appuie sur le constat réaliste de la différence des sexes et sur le sentiment qu'un être humain n'a pas un corps de la même manière qu'il a des enfants, un métier, une maison ; chacun, chacune de nous *est* un corps, lequel façonne son être au monde par le jeu des possibles qu'il permet ou qu'il interdit. S'il ne faut pas rejeter le corps et la sexualité du côté de l'illusion ou de l'insignifiance, il ne faut certes pas verser dans l'excès inverse et exagérer le caractère déterminant du corps : car quel que soit le sexe du sujet qui l'habite, un corps fait l'objet d'*interprétations* plurielles, qui déterminent des choix de vie. C'est précisément cette réalité démocratique que rappelle, qu'illustre et que défend la chanson contemporaine, à sa manière. Le mot *interprétation* permet d'articuler ce préambule théorique à notre objet d'étude ; car c'est un fait que la chanteuse ou le chanteur dispose de plusieurs corps dont il joue, nous donnant ainsi l'envie et les moyens d'explorer à notre tour les potentialités de notre propre corps. À l'évidence sensible du corps chantant (la

---

<sup>176</sup> Françoise Héritier, Michelle Perrot, Sylviane Agacinski, Nicole Bacharan, *La Plus Belle Histoire des femmes*, Paris, Seuil, 2011. La première partie de l'ouvrage, p. 19 à 74, confiée à Françoise Héritier, constitue une limpide et très substantielle introduction à l'œuvre de cette grande disciple de Levi-Strauss.

<sup>177</sup> Tout ce paragraphe adapte librement l'argumentaire de l'entrée « Différence des sexes », signée par Françoise Collin, dans le *Dictionnaire du corps*, sous la direction de Michela Marzano, ouvrage cité, p. 302-306.

voix), du corps exposé (par la mise en scène, et les images de toutes sortes), il faut ajouter cet autre corps plus discret qu'est la langue, ce « moi peau » qui permet de se dire ou de s'inventer, de se créer et de se recréer au moyen d'un imaginaire qui peut devenir réalité.

Malgré le titre de cette section, il n'est pas question de considérer les chanteurs et les chanteuses comme des équivalents paradigmatiques du travesti tel que le pense Judith Butler ; de cette pratique apparemment marginale d'un point de vue social, elle fait le révélateur du secret honteux qui fonde le système du genre : pour Butler, redisons-le, le genre se fabrique à notre insu (ce que Butler nomme la *performativité*), nous qui sommes des sujets agis, manipulés. Nous ne prétendons pas non plus que la chanson favorise la production du genre et qu'elle entre, pour cette raison, dans l'immense toile réticulée du pouvoir, au sens foucauldien du mot. Nous pensons exactement l'inverse. Si nous en jugeons par notre expérience personnelle, la chanson doit son succès au fait qu'elle accroît les marges de manœuvre de ses auditeurs ; elle inspire le goût de la liberté (dont on peut certes toujours penser qu'il n'est qu'une illusion) en suscitant deux désirs contradictoires qui alternent, de chanson en chanson : d'une part, le désir d'augmenter notre adhésion à la vie en nous incitant à chercher, dans ou par delà notre quotidien, des gisements d'intensité affective ou sensorielle, et, d'autre part, le désir inverse de mettre à distance le réel, de le relativiser, par l'humour, le jeu de mots ou l'ironie. Voilà pourquoi la chanson restitue la palette des situations existentielles face aux genres. Nous ne pourrions les décrire toutes ; nous nous en tiendrons à celles qui nous paraissent les plus significatives. Dans un premier temps, nous montrerons que la chanson autorise à jouer avec les genres en se constituant comme une enceinte imaginaire, un îlot poétique, qui, selon le sérieux que le chanteur ou la cantrice accorde à ce jeu, relativise ou au contraire renforce le sentiment d'appartenir à son sexe ; dans un deuxième temps, plus grave, nous verrons comment la chanson dénonce le genre comme un carcan par un discours assumé à la première personne ; mais le plus intéressant, dans les chansons, nous semble être le procédé qui permet à un chanteur d'endosser les propos d'un locuteur qui n'est pas de son sexe ; cela tendrait à prouver qu'il n'est pas besoin de construire une théorie aussi tragique qu'incertaine que celle de Butler pour permettre aux sujets parlants de se mettre à la place de celui ou de celle dont elle ou il n'ont pas le sexe.

### *Jouer avec les genres*

Autant le dire immédiatement : ce jeu nous semble assez superficiel, dans la mesure où il se donne d'abord et avant tout comme le symptôme de la curiosité (assez banale au demeurant) que suscite le sexe que l'on n'a pas. Désirer un sexe n'implique pas qu'on veuille, sur le mode du fantasme, s'en approprier les marques, les attributs physiques ou moraux : mais c'est justement cette possibilité qu'explore la chanson culte de Mylène Farmer, *Sans contrefaçon*<sup>178</sup>. Dans cette chanson à la fois grave et légère, la cantrice adopte le « caméléon » pour emblème et se revendique de l'exemple du « chevalier d'Éon » qui, dans un troublant jeu de miroir, figure son exact pendant : Mylène Farmer met en scène une femme qui se travestit en homme ; le chevalier, lui, était bel et bien un homme qui imitait les femmes à la perfection. La chanson s'ouvre par une question au ton juvénile, moins dans son contenu, que dans son adresse : « Dis, maman, pourquoi je ne suis pas un garçon ? » Ce qui, dans la chanson, aimante le désir d'interroger l'origine, ce n'est donc pas le fait d'être ceci, mais de *ne pas être* cela ; à cette frustration qu'impose le réel (la sexualité), la cantrice répond par une fuite dans l'imaginaire. Enfermé « tout seul dans son placard », à l'aide de maquillage (« les yeux cernés de noir »), d'artifices naïfs (« un mouchoir au creux du pantalon »), le sujet change de sexe : « je suis un garçon », mais pour autant sans verser dans le déni psychotique : « Et pour un

---

<sup>178</sup> Mylène Farmer, *Sans contrefaçon* (musique de Laurent Boutonnat), album *Ainsi soit je*, Polydor, 1988.

empire, je ne veux me dévêtir / Puisque sans contrefaçon je suis un garçon ». Bref, la chanteuse ne devient pas un chanteur mais une cantrice qui affirme qu'elle est un garçon tout en nous assurant qu'elle n'est pas dupe de ce petit tour de passe-passe langagier : « Dans ce monde qui n'a ni queue ni tête, je n'en fais qu'à ma tête » ; « ce monde », ce n'est évidemment pas le monde de référence, où il y a bien des têtes... et des queues, mais le monde imaginaire, placard et chanson, où la fantaisie, le caprice, règnent en maître. La transgression, reconnaissons-le, n'a pas une très grande portée. Mylène Farmer (et à bon droit sans doute) ne veut renoncer en rien aux séductions de son sexe, à la joliesse de son corps : à tous les instants, son *ethos* féminin, refoulé par le discours, éclate dans la chanson.

C'est une variante du même thème que présente la chanson très contemporaine de Clarika, *Fais-moi mâle*<sup>179</sup>. Là encore, c'est un désir de métamorphose inabouti, partiel, que fait entendre la chanson : « Serai-je un jour presque'il » ? Le futur, comme la modalité interrogative ou encore l'emploi de l'adverbe *presque* dans une expression qui défige habilement le mot composé *presque-île*, montre bien que la cantrice n'est pas dupe de son désir. Si l'île est un symbole archétypique de la féminité, il est intéressant que la création lexicale de *presqu'il* arrime, précisément par l'adverbe *presque*, la cantrice à la terre ferme de son sexe. L'intérêt majeur de la chanson est de ne pas se restreindre à l'exploration solitaire et pour tout dire un peu narcissique de son fantasme ; aussi la cantrice de Clarika s'adresse-t-elle à son amant : de lui, elle attend non plus (seulement) qu'il la conforte dans sa féminité (ce qu'il doit faire très bien, sans qu'elle ait besoin de l'en prier) mais surtout qu'il la fasse accéder de l'intérieur, en la remodelant, à la *terra incognita* de l'autre sexe :

Toucherais-je même un peu  
Les paradis fragiles  
Les cieux de l'autre sexe que  
Je n'ai ni ne mesure

Ces paradis ont-ils la fragilité que les femmes parfois aiment attribuer aux hommes pour les décrasser de leur machisme ? Ou ces paradis ne sont-ils fragiles que parce qu'ils dépendent de la fragilité du désir qui les désigne ainsi ? Quel que soit le sens qu'on donne à cette hypallage, il n'en reste pas moins que la chanson conduit les amants au seuil d'une métamorphose :

Une pomme d' Adam dans mon miroir  
Sous la lame à blanc de mon rasoir  
Ma joue un peu barbue qui s'enflamme  
Sous les baisers émus d'une femme

Le jeu très subtil des déterminants interdit qu'on sorte du sentiment de l'indécidable. Si l'article indéfini *une* dans *une pomme d'Adam* permet d'hésiter sur le possesseur de cet attribut très viril (la cantrice devenue homme ou son amant ?), le possessif du vers 3 (*ma joue un peu barbue*) semble accomplir la transformation des sexes ; mais prenons garde à ce que la scène se passe devant un *miroir*, lequel n'est pas la propriété commune du couple (*mon miroir* VS *notre miroir*) ; à ce titre, ne pourrait-il pas métaphoriser le point de vue, le regard et donc le désir de la jeune femme ? « Comment on voit la vie / Dis-moi avec ces yeux-là ? » demande la cantrice un peu plus haut, avant de *se faire* les yeux de l'homme qu'elle désire, grâce à la complicité troublante d'un miroir qui inverse, dans son reflet, la réalité, tout en préservant la dualité hétérosexuelle du couple, puisque cette peau devenue « barbue » est enflammée moins par le rasoir que par les baisers d'une femme « émue » (nouvelle hypallage). On peut aussi interpréter

---

<sup>179</sup> Clarika, *Fais moi mâle*, album *La Tournure des choses*, At(h)ome / WagramMusic, 2013.

ces vers dans un sens réaliste : quel est le couple qui n'a jamais sacrifié au petit rituel érotique selon lequel l'amante procède au rasage de son amant, transformant ainsi le geste le plus quotidien, le plus machinal, le plus solitaire, en caresse, en prélude amoureux ? À en croire la chanson, le trouble dans le genre ne serait que l'autre nom du fantasme travaillant à même les corps : leur contiguïté (que permettent l'intimité, le désir) amène à rêver leur transfiguration. Et si l'un *devenait* l'autre ? N'est-ce pas ce à quoi convie l'érotisme ? Le miracle des peaux qui se frôlent et se touchent parvient à faire advenir le trouble, la perte des repères, des identités, le sentiment de dépossession, de réincarnation dans le corps de l'autre. Ce qu'il y a de magique, c'est que cette très banale aventure ait encore et toujours de quoi émerveiller celles et ceux qui consentent à la vivre : la chanson n'est-elle pas faite pour accompagner, musicalement, ces enchantements ?

### *Dénoncer le genre*

Impossible toutefois de s'en tenir, à cette euphorie érotique. Que les genres (entendus comme assignations identitaires) soient aussi vécus comme d'insupportables contraintes, c'est aussi ce dont témoignent des chansons. Dans *Garçon manqué*<sup>180</sup>, Juliette rapporte le jeu d'un enfant qui s'ennuie ; la cantrice se plonge dans les dessins compliqués d'un tapis à partir desquels elle imagine des aventures palpitantes : découvrir des territoires dangereux, lutter contre des monstres, *etc.* Mais toute cette séduisante panoplie héroïque est censée être réservée aux garçons. Quelle injustice !

Et pour mon anniversaire  
On me donnera demain un beau sabre de corsaire  
Une boîte de Meccano  
Un vrai camion de pompiers, une tenue de Zorro  
Des soldats d'Napoléon  
Adieu les sales poupées, les jupes et les jupons !  
La perpétuelle punition, la cruelle contrefaçon  
L'erreur de fabrication !

Evidemment, c'est un vœu pieux ; les derniers vers de la chanson le confirment : « Je n'aurai pas mon sabre de pirate / C'est encore manqué, pour être un garçon ! » On se doutait que si la petite fille en était réduite à la contemplation d'un tapis pour donner libre cours à ses rêves d'exploratrice, c'est bien parce qu'il lui *manquait* quelque chose : le sabre de pirate et le pénis qui va avec. Dans la chute de la chanson, la déconstruction du syntagme *garçon manqué* qui sert de titre à la chanson, et la présence d'une ironie qui se porte de manière incisive contre la cantrice, montrent à quel point la chanson refuse la posture complaisante de l'auto-apitoiement. Certes, *le garçon manqué* est condamné au manque, à l'échec ; mais quelle force magique transforme la frustration en ressource ? De fait, la chanson célèbre de manière enjouée les pouvoirs poétiques de l'imagination ; il semble que les mots et les notes naissent de ce tapis coloré où l'enfant sait voir tout un monde : déterritorialisation, ligne de fuite, dirait Deleuze. La chanson ne dit pas explicitement comment un enfant parvient à faire contre mauvaise fortune bon cœur, mais elle donne tout de même un indice précieux. La petite fille assume ses goûts ; elle a ce bonheur (qui lui vient d'où ? de qui ?) de ne pas avoir honte de ce qu'elle est : un garçon manqué. Au lieu de se retourner contre soi, toute la colère que suscite l'idéal normatif des parents est investie dans son symbole dérisoire, sa miniature repoussoir, ce mauvais objet par excellence : « Adieu, les sales poupées ». Que vaut-il mieux être ? Une « sale poupée » ou

---

<sup>180</sup> Juliette, *Garçon manqué*, album *Le Festin de Juliette*, 2004.

« un garçon manqué » ? S'il faut choisir, alors je peux le dire... Ajoutons que le paradigme sonore en /ɔ̃/ qui clôt le refrain (*punition / contrefaçon / fabrication*) crée une série où les noms valent comme autant de synonymes pour décrire avec une grande économie de moyens le fonctionnement du genre. Signe exécré de la féminité docile, la poupée est en effet à la fois une fabrication, une contrefaçon, et une punition : à sa manière, Juliette déconstruit l'ontologie sexuelle, montrant ainsi, par son témoignage musical et poétique, où se situe le champ de pertinence de la théorie de Butler. Nulle mieux qu'elle ne sait radiographier ce qui dysfonctionne dans le champ du genre et qu'on peut très justement qualifier d'hétéronormativité. Si l'hétéronormativité n'est à l'évidence pas le tout du paysage social, elle n'en constitue pas moins une part non négligeable de notre réalité<sup>181</sup>.

C'est le même humour décalé que l'on retrouve dans la chanson plus courte, et moins riche, d'Alexis HK, *Juste une fois*<sup>182</sup>. Une fois de plus, le sujet se déclare soumis à cette sorte de fatalité intime d'un corps-désirant à nul autre substituable, qui n'a pas le caractère mobile et polymorphe que certaines théories lui prêtent : « Mais dis-moi toi / si juste une fois / on t'avait laissé le choix / d'être autrement que comme t'es né ». Le chanteur s'auto-interpelle : et la réponse qu'il offre est une revendication ironique de la plasticité identitaire : « J'aurais voulu être... / Un cochonnet / Me promener dans le panier d'un marseillais ». Ce n'est qu'à la fin que l'on comprend le jeu de mot qui sous-tend toute la chanson : ce « tout petit cochonnet de liège » qui se rêve « au beau milieu de six énormes boules de fer » transforme l'innocent « panier » évoqué ci-dessus en métaphore... d'une *backroom* ou de tout autre lieu de plaisir homosexuel. L'auditeur s'est laissé prendre au jeu, faute d'avoir sélectionné immédiatement la bonne interprétation du mot *cochonnet*. Cette astuce, une quasi-devinette, oblige à réfléchir : on comprend à quel point le chanteur estime absurde la question initiale, celle du choix ; elle reviendrait pour lui à penser qu'un autre corps que celui qui lui échoit est possible, voire souhaitable. Or se demander qui on pourrait bien être d'*autre*, c'est inévitablement être reconduit au *même* et se transformer en symbole (ludique ou caricatural) de soi : de l'homme au cochonnet..., il n'y a que quelques boules d'écart. Autrement dit, revendiquer son homosexualité est souvent très coûteux, en termes psychologiques et sociaux ; mais ce geste courageux n'implique pas qu'il faille déconstruire son corps sexué, puisque celui-ci est perçu comme la source de l'orientation sexuelle à assumer.

### *Déjouer les genres : parler à la place de l'autre*

On a vu comment Alexis HK et Juliette échappaient à l'univocité militante, aux lourdeurs démonstratives de la chanson à thèse ; mais le pied de nez le plus stimulant à la contrainte de limiter sa personnalité à un genre normativement défini nous est offert par des dispositifs très contemporains que sont la reprise et la « chanson mentie », c'est-à-dire le fait que l'identité sexuelle de l'interprète soit ostensiblement différente de celle du personnage ou du locuteur dont il fait entendre le discours. Ainsi, quand le chanteur Julien Doré reprend la chanson d'Alizée, *Moi... Lolita*, tous les indices concordent pour souligner la masculinité de l'interprète et accentuer ainsi le contraste entre les paroles et le chanteur. On dirait que deux univers se télescopent : le clip multiplie de rapides gros plans sur la barbe du chanteur, ses bras, son torse et même son ceinturon ! Il tire la langue en chantant le vers « Quand fourche ma

<sup>181</sup> Signalons l'existence d'une chanson de Zazie, *Vue du ciel*, album *Totem*, 2007, sur le même thème. Mais le texte de la chanson nous paraît peu abouti : son ouverture prometteuse (« Je suis un garçon manqué / Qui sait jouer à la poupée / Je peux, quand il veut, changer de rôle / Quitte à perdre le contrôle ») présente un intéressant passage du *je* au *il* ; mais il débouche ensuite sur une rêverie cosmique (il est question de « ciel », de « lune » et de « fusée ») assez mal raccordée au propos initial. Il semble que la chanson perde en effet un peu le contrôle d'elle-même, car les vers conclusifs « Je suis un garçon manqué / Qui va finir en beauté » ne sont pas très explicites, sauf à deviner un geste suicidaire.

<sup>182</sup> Alexis HK, *Juste une fois*, album *L'Homme du moment*, Virgin, 2004.

langue » : autant dire que la gestuelle outrée se distancie du propos ! Indiscutablement masculine, la voix monte pourtant dans les aigus à deux reprises : « Motus et bouche qui (*la voix s'élève*) ne dit pas / À maman que je suis (*la voix monte encore*) / Un phénomène ». Il est sans doute significatif que le chanteur contrefasse la voix « genrée » d'une fille au moment où il est à la fois question d'identité (dire qui je suis) et de silence (puisque la chanson fait entendre ce que le personnage prétend ne pas vouloir ou pouvoir dire à sa mère). On est très loin des ambiguïtés un peu douceâtres de Mylène Farmer : car le clip ne cesse de faire voir le micro, les instruments, les musiciens, l'atmosphère du studio. Bref, Julien Doré ne devient pas autre chose que ce qu'il est, un homme qui fait profession de chanter. Et pourtant, c'est cette masculinité exhibée, prestigieuse, qui investit le personnage de Lolita, qui s'empare de cette fragilité désarmante, et lui donne chair : être d'un corps et d'un sexe n'interdit donc pas (ou plus) de se reconnaître dans ce miroir déformant que tend le vis-à-vis de l'autre sexe.

D'une part une apparence de virilité conquérante, sûre d'elle-même, soutenue par le groupe masculin des musiciens, doublement certifiée par les manifestations physiologiques d'un corps et l'évidence sociale d'un statut enviable ; d'autre part, un discours prêté à une adolescente vulnérable, un propos troué de failles identitaires : ces deux réalités s'opposent et s'unissent dans la performance de Julien Doré. N'est-ce pas ce tour de force de la chanson qui autorise tout sujet, quel que soit son sexe, à prendre son bien où il le trouve, pour dire son malaise ou son éclatement, pour signifier l'éternelle disjonction entre l'être et le paraître, entre l'image et le sentiment invisible qu'on porte en soi ? *Troubler le genre*, ce sera donc mobiliser les ressources que conquièrent les sujets libres dans une société qui elle-même se dit libre ou libérale en vue de manifester la plasticité psychologique de leurs identités. Manifestement, Julien Doré ne renonce pas à son sexe ; mais il renonce en revanche à la caricature normative qui voue le corps viril à jouer un rôle psychologique qui ne lui correspond pas. On peut donc s'appeler Julien, se donner à voir comme Julien et, d'autre part, se donner à entendre comme Lolita, sans cesser pour autant d'être Julien. Le dispositif de la « chanson mentie » autorise exactement le même type de latitude<sup>183</sup>.

Dans *Menteur*<sup>184</sup>, Cali prête sa voix à l'expression lyrique de la fille qui se retrouve seule, au petit matin, après une première nuit d'amour qu'elle n'imaginait pas être la dernière. L'éternel antagonisme entre le sentiment (identifié à la femme) et le plaisir charnel (incarné par l'homme) est mis en voix par le chanteur, Cali, qui choisit d'interpréter la partition féminine : c'est donc en tant qu'homme qu'il s'adresse par le truchement fictif d'une cantrice, à un *alter ego* masculin dans lequel on ne sait s'il se reconnaît ou pas. Que veut la chanson ? Veut-elle servir notre besoin d'exorciser la hantise de l'abandon ? Ou veut-elle conjurer notre tentation d'être des séducteurs ou des séductrices cyniques ? On le voit : il n'est plus question de corps ou de sexes mais de personnalités ou de caractères. Quel est le rôle dans lequel *je* me retrouve, moi l'auditeur ou l'auditrice ? Dans la peau de celle qui souffre ou de celui qui fait souffrir ? Or ces rôles n'ont justement rien de figé et sont étonnamment réversibles. Si la chanson de Cali ne fait entendre qu'une seule voix (à la manière monodique des *Lettres de la religieuse portugaise* de Guilleragues), celle de Benabar fait entendre deux voix, certes très inégalement réparties : « Tiens, qu'est-ce que tu fais là ? / C'est moi, c'est Nathalie / Quoi tu me reconnais pas ? / Mais si<sup>185</sup>. » Nathalie apostrophe un ami d'enfance, qui fut l'un de ses éphémères

<sup>183</sup> Pour d'autres exemples contemporains de ce dispositif innovant, voir Joël July, « Que reste-t-il de nos êtres ? », *L'Homme dans le style et réciproquement*, Philippe Jousset (dir.), Aix-en-Provence, PUP, coll. "Textuelles", 2015, p. 190-192.

<sup>184</sup> Cali, *Menteur*, album *Menteur*, Virgin, 2005.

<sup>185</sup> Bénabar, *Je suis de celles*, album *Les Risques du métier*, Jive, 2003.

amants ; celui-ci ne dispose que d'une réplique (« Mais si<sup>186</sup> ») qui autorise à faire de l'interlocuteur masculin le chanteur, c'est-à-dire celui qui rapporte intégralement le dialogue. Ce dispositif est d'autant plus vraisemblable que très vite le dialogue perd tout caractère réaliste : aux habituelles banalités qu'échangent deux personnes qui se sont perdues de vue succèdent une longue et très argumentée confession de Nathalie, autobiographie accusatoire dans laquelle elle révèle à quel point elle a souffert d'être « de celles qui ne disent jamais non » et dont, pour cette même raison « on oublie le nom », comme le fait d'ailleurs le chanteur. Or n'est-ce pas par ce nom si répandu de *Nathalie* que s'ouvre la chanson ?

Sous couvert d'un dialogue, la chanson déroule en réalité l'histoire et le portrait type d'une fille laide, qui couche avec des garçons pour vaincre une solitude qui s'avère insurmontable, et dont les garçons se servent pour se déniaiser, ce dont ils ont honte. La force de la chanson consiste à faire oublier la voix du chanteur, dont le rôle et les propos sont des plus minces, au profit de la voix féminine qui s'explique et d'une certaine façon ressuscite face à son interlocuteur muet le petit jeune homme lâche, conventionnel, qu'il a été : « Vous veniez chez moi / Mais dès le lendemain / Vous refusiez en public / De me tenir la main. » Se dévoile alors la stratégie ambivalente de Nathalie : « Mais une fois dans mes bras / Vos murmures essoufflés / C'est à moi, rien qu'à moi / Qu'ils étaient destinés. » Si médiocres que fussent ses jeunes amants, ils lui donnaient tout de même un rôle, un semblant d'identité, le très éphémère sentiment de ne pas être *rien*. La chanson n'est donc pas un procès contre le masculin : Nathalie fait aussi l'éloge de l'homme à qui l'on sent que son discours doit tout : « J'étais perdue / Mon mari m'a trouvée ». Il en suffit d'*un*, parfois, pour qu'une femme puisse trouver la force de dire à tous les autres combien ils furent décevants. On voit par quel biais la chanson s'empare de la question du genre, ou si l'on préfère, des conflits et des malentendus qui font la trame de l'éternelle guerre des sexes : il ne s'agit pas de créer des concepts et des arguments mais de poser la question du genre en terme de polyphonie énonciative. Un chanteur qu'on nomme l'interprète fait exister par sa voix un monde discursif où deux « voix » se répondent ; vite effacée, la voix masculine, celle du chanteur intra-discursif, fait place à celle d'un personnage qui déroule l'histoire partagée des deux interlocuteurs. Ces jeux prismatiques, ce double filtrage des discours et des mémoires par lesquels l'auditeur accède à la vérité précaire d'une histoire, disent, mieux qu'une dissertation, la complexité des rapports entre les hommes et les femmes.

C'est cette vitalité de la polyphonie en chanson qui fait le succès du genre : pour l'auditeur ou l'auditrice, l'entremêlement ou la superposition des *voix* auxquels il ou elle se rend sensible (voix de l'interprète diffractant les voix ou points de vue de locuteurs aux intérêts, aux passions antagonistes, mais que la chanson parvient sinon à réconcilier, du moins à articuler) peut apparaître comme l'expression maîtrisée d'une complexité souvent vécue sur le mode moins agréable de la complication ou de la confusion. Deux exemples peuvent achever de nous en convaincre. Le clip de *Tous les mêmes*, de Stromae, montre le corps du chanteur tour à tour tel qu'en lui-même et travesti en femme ; ce corps jouant / chantant est donc clivé entre deux instances archétypiques, l'une féminine (incarnée par une jolie blonde) et l'autre masculine (incarnée par un noir musculeux). Les trois personnages partagent le même lit : Stromae se tourne alternativement vers l'un ou l'autre, assumant soit le rôle du « mec » soit celui de la « nana ». Le clip ne saurait mieux faire comprendre qu'il illustre ou met en abîme le fonctionnement polyphonique de la chanson : le chanteur est neutre, il n'est que l'interprète que traverse successivement des voix multiples et en l'occurrence discordantes. La chanson se donne en effet comme une scène conjugale ; le personnage féminin prétend à la singularité de la scène (« Mate une dernière fois mon derrière, / Il est à côté de mes valises ») alors que le refrain, plus réaliste sans doute, souligne quant à lui le caractère répétitif de toute cette comédie :

---

<sup>186</sup> Une autre interprétation est possible : *Mais si* ne serait pas la réponse masculine à la question de Nathalie mais marquerait la confirmation par la cantrice de son dire et s'enchaînerait avec la réplique suivante, *C'est vrai, j'ai changé*, laquelle prend en compte les hésitations de son ami d'enfance à la reconnaître.

« Rendez-vous, rendez-vous, rendez-vous au prochain règlement / Rendez-vous, rendez-vous, rendez-vous sûrement aux prochaines règles ». Règlement de compte ou règlement du loyer ? Est-ce la voix masculine qui parle pour signifier qu'elle tient sa partenaire par l'argent ? Qu'elle attend patiemment la fin des règles et de l'orage pour reprendre la vie commune et les ébats sexuels ?

On le voit. C'est le propre d'une chanson polyphonique que de « sauter » d'un point de vue à l'autre sans dire qu'elle le fait : cette fluidité est celle de la vie. C'est là le *genre* : entendons, le genre nouveau d'une chanson intelligente, qui fait appel à l'intelligence de l'auditeur ; car la voix de l'interprète ne doit pas faciliter l'interprétation des paroles mais au contraire en faire valoir les ambiguïtés, les sens multiples, les attributions incertaines. Dans *Tous les mêmes*, la mauvaise foi féminine, outrancière et insultante, (« Vous les hommes êtes tous les mêmes / Macho mais cheap / Bande de mauviettes infidèles »), fait place à des reproches qui paraissent mieux fondés : « Facile à dire, je suis gnangnan / Et que j'aime trop les bla bla bla ». C'est en effet facile, mais précisément, cette facilité-là n'est pas celle de la voix féminine, mais bien de la voix masculine telle qu'elle la capte et la retranscrit. Ce brouillage des voix, qui rend compte des frustrations accumulées, est porté à son comble quand il devient impossible de savoir qui parle, chacun des deux protagonistes devenant, malgré le conflit, le co-détenteur d'une parole indivise qui devrait (mais ne le fait pas !) les ramener au sentiment de leur solidarité primitive :

Tu n'vois même pas tout c'que tu perds  
Avec une autre ce serait pire  
Quoi toi aussi tu veux finir maintenant ?  
C'est l'monde à l'envers !  
Moi je l'disais pour t'faire réagir seulement... toi t'y pensais.

Les deux premiers vers sont assurément à mettre sur le compte de la femme, exclusivement. Dans les deux suivants, qui surviennent après une ellipse qu'on reconstitue après coup, on comprend que la femme, qui prétend vouloir partir, s'irrite ou s'indigne en découvrant que son partenaire le veut aussi. Mais à qui exactement attribuer le dernier vers ? Il se prête aux deux interlocuteurs pris dans ce jeu de poker menteur, faisant feu de tout bois pour alimenter la dispute. Dans une bonne querelle de ménage, les raisons qu'on a de se quitter ne sont-elles pas exactement celles qu'on peut invoquer pour rester ensemble ? A bien écouter *Tous les mêmes*, il n'y a plus, malgré les apparences, ni genres ni sexes ; on ne rencontre plus que des topiques discursives interchangeable, qui glissent d'un locuteur à l'autre.

C'est aussi sur cet art des mises en scènes énonciatives ambivalentes que repose la belle chanson des LEJ, *La Dalle*<sup>187</sup>. Une seule chose paraît assurée, dans ce morceau : dans le vers « Servez-moi la sur le comptoir », le pronom *la* peut désigner soit de la viande, soit de la chair humaine, de quelque sexe qu'elle soit. Tout le texte repose sur ce tourniquet métaphorique. Mais qui parle ainsi ? Est-ce un homme ? Sans doute : on sait que le « macho » a tendance à ne considérer les femmes que comme des objets à consommer. Mais c'est pourtant une femme qui chante, plus exactement, un groupe plurivocal composé de trois jeunes femmes, et une cantrice qui s'exprime : « Je suis sûre de moi... » Contrefait-elle le discours masculin ? Ou s'approprie-t-elle ce discours masculin ? Après tout, la variante cynique de l'égalité consiste à rendre coup pour coup et à se conduire envers les hommes comme un homme machiste se comporte à l'égard des femmes. Où faire passer la barrière de l'ironie ? Aucune de ces interprétations n'est exclue par le retournement final où la chanteuse semble rejoindre la cantrice et s'adresser moins à son amant qu'à son auditoire masculin : « Changeons de place sur la balance / Imaginons nos rôles

---

<sup>187</sup> LEJ, *La Dalle*, album *En attendant l'album*, 2015.

inversés / Si j'étais plat sans résistance / M'aurais-tu fait mijoter? ». Est-ce un éloge du féminisme, de la résistance qu'il oppose aux appétits de pouvoir masculins ? Peut-être. Dans la vie courante, c'est un fait que si la femme ne résiste pas à l'homme, celui-ci n'a plus guère envie de la séduire ; par son jeu ironique de double entente, la chanson est sans doute le signe le plus manifeste de cette résistance et donc de cette séduction féminines. Peu importe, après tout ; car il est évident que les deux vers « Changeons de place sur la balance / Imaginons nos rôles inversés » suffisent à résumer le point de vue de la chanson contemporaine sur le genre : quel que soit son sexe ou son genre, le sujet est invité à se déporter de lui-même, à embrasser le point de vue de l'autre, à se refuser aux crispations identitaires.

### Comment conclure ?

Comment conclure en effet ce qui n'est qu'une introduction, un discours censé ouvrir le débat et éclairer les enjeux ? En lisant *Vernon Subutex* de Virginie Despentes, il nous a semblé qu'une réflexion d'un personnage peu recommandable (dont on se gardera de mettre l'opinion au crédit de l'auteur) résumait, *cum grano salis*, la perspective par laquelle on pouvait se risquer à embrasser le panorama de la chanson contemporaine, dans ses rapports complexes avec la notion de *genre* : « On croit que les féministes trop radicales haïssent les hommes mais ce qu'elles détestent en réalité ce sont les femmes qui savent vivre avec eux<sup>188</sup>. » Il est évident que la chanson française contemporaine ne s'écrit pas contre le féminisme, mais avec et grâce à lui : si ce n'était pas le cas, elle n'aurait aucun intérêt, car une œuvre qui refuse de se prêter au jeu périlleux de la liberté et de l'égalité, qui croit pouvoir se reposer sur les conquêtes des générations passées, ne mérite guère qu'on la commente. A quoi bon perdre son temps avec un art qui n'aide pas à vivre une vie pleine et consciente ? Mais la chanson se méfie aussi comme de la peste de l'inflation théorique, de la grandiloquence conceptuelle : ce n'est pas là son genre. La pensée radicale se décerne à bon compte le mérite de la profondeur : le radical prétend attaquer les problèmes à la racine et, dédaigneusement, laisse les autres s'agiter vainement à la surface des choses. La chanson, elle, s'en tient à *la surface* : or, ce que veulent les hommes et les femmes, en surface, c'est parvenir à s'entendre les uns avec les autres, c'est atteindre ce mélange de plaisir et de paix que résume la banale périphrase *savoir vivre avec*, c'est ce pragmatisme de l'adaptation à l'autre et au monde, effort auquel on demande (simplement !) de ne pas être trop coûteux, trop douloureux. Sous cette surface chatoyante, la chanson discerne, en profondeur, les obstacles que nos psychés, l'ordre politique ou les pesanteurs sociales apportent à cet idéal de concorde. Elle suggère la profondeur, elle ne la déplie pas, ne l'explique pas. La chanson n'est pas un art intellectuel (ou intellectualiste) : son intelligence de la vie relève d'un autre régime.

À cela une raison simple : la chanson vise à s'adresser au plus grand nombre ; elle n'a donc pas d'autre choix que de déployer un discours irénique à la manière d'une utopie ou d'un idéal régulateur instituant la norme d'une cohabitation harmonieuse entre les sexes et les sexualités ; mais ce discours irénique sait que la guerre entre les sexes existe ; c'est la dette que la chanson paie à l'égard du réalisme, sans lequel la poésie de l'idéal ne se fait pas entendre. Autrement dit, si la chanson se donne comme une fiction poétique (puisque l'homme ordinaire vit sa vie en parlant, et non en chantant), cette fiction se sait suffisamment sûre d'elle-même (ne serait-ce qu'en raison de son succès commercial ou populaire) pour admettre qu'elle peut mordre sur le réel des gens ordinaires. Comment cela ? Tout d'abord en montrant que ce qu'un homme dit en chantant, une femme peut le dire aussi, et tout aussi bien. Écoutons Miossec chanter en 2004 *Je m'en vais*<sup>189</sup> :

---

<sup>188</sup> Virginie Despentes, *Vernon Subutex*, t. 3, Paris, Grasset et Fasquelle, 2017, p. 84.

<sup>189</sup> Miossec, *Je m'en vais*, album 1964, Pias, 2004.

Je m'en vais bien avant l'heure  
 Je m'en vais bien avant de te trahir  
 Je m'en vais avant que l'on ne se laisse aller  
 Je m'en vais avant que l'on ne puisse en rire  
 Je m'en vais en gardant toute ton odeur  
 Je m'en vais en te regardant dormir  
 Je m'en vais car l'on s'est vu voler  
 Je m'en vais avant que l'on ne puisse atterrir  
 Je m'en vais car l'on s'est tant aimé  
 Je m'en vais avant de te détruire  
 Je m'en vais pour que tu ne m'oublies jamais  
 Je m'en vais en te voyant sourire

Médusée par cette succession d'anaphores tout à la fois altières et tendres, l'oreille amatrice de chanson sait que près de quarante ans avant le barde breton, une femme, Barbara, avait déjà chanté peu ou prou la même chose : « C'est parce que je t'aime / Que je préfère m'en aller / Car il faut savoir se quitter / Avant que ne meure le temps d'aimer<sup>190</sup>. » Bref, la posture héroïque, lucide et désespérée en amour, le romanesque de la volonté arc-boutée contre les facilités du sentiment, ne sont pas l'apanage des hommes et de leur « mâle » assurance.

Il faut ensuite convenir qu'en chanson tous les points de vue, même les plus bêtes, ont droit de cité : la chanson n'est pas faite pour justifier mais pour faire entendre des justifications qui ne sont le plus souvent que des émotions qui cherchent à se donner raison. La chanson ne juge pas, elle invite à juger, pour peu qu'on juge à bon escient, après s'être laissé gagner (ou contaminer) parce qu'il y a d'humain dans chaque point de vue, y compris ceux qu'on décrète spontanément ineptes ou scandaleux. C'est pourquoi la chanson présente un vaste forum de discussion, un bric-à-brac de pensées et d'affects entre lesquels l'auditeur fait son tri, selon ses goûts et sa culture. Qui ne voit, de ce point de vue, la parenté profonde entre la chanson et la démocratie, ces deux bazars qui répugnent aux esprits épris d'ordre, aux esprits qui ne se méfient sans doute pas assez de leur aspiration à l'ordre ? À propos de la question conflictuelle des rapports entre les sexes, on aura essayé de montrer que toutes les postures, des plus émancipées aux plus traditionnelles, tentaient de se faire entendre en chanson. Et souvent, elles y parvenaient.

Faut-il l'avouer ? Nous vivons dans une société désenchantée, où l'on a appris à ne pas demander l'impossible à la politique ; c'est d'ailleurs bien de cela dont les radicaux, émouvants dans leur improductive fidélité à l'utopie libertaire ou communiste, portent le deuil. C'est donc à la conjonction de l'art, de l'amour et de la vérité et souvent à l'exclusion de la politique, c'est donc à cette magique et fragile constellation (art, amour et vérité) qu'on demande d'éclairer (voire d'illuminer) nos jours<sup>191</sup>. En quelques minutes, en quelques secondes, parfois il arrive que cette conjonction se réalise en chanson. Un exemple, parmi d'autres :

J'me sens pas belle  
 Quand tu ris, tu ris de quoi ?  
 Qu'est ce que t'es belle  
 Quand tu doutes, tu doutes de toi<sup>192</sup>.

<sup>190</sup> Barbara, *Parce que (je t'aime)*, *L'Intégrale*, ouvrage cité, p. 91.

<sup>191</sup> Voir Stéphane Chaudier, « La chanson d'amour, l'émotion, l'idée : éléments de dramaturgie métaphysique », dans *Chanson : du collectif à l'intime*, sous la direction de Joël July, Presses Universitaires de Provence, coll. « Chants / sons », 2016, p. 231-250.

<sup>192</sup> Catherine Ringer et Marc Lavoine, *Qu'est-ce que t'es belle* (écrite par Patrice Mihois et Marc Lavoine, musique de Francis Aboulker), album *Fabriqué*, 1987, repris dans *Les Duos de Marc*, Sony, 2007.

Une femme doute, un homme rassure, et l'on sent tellement que cela pourrait être l'inverse, et l'on sent tellement que chacun des deux a raison, l'un de douter, l'autre de rassurer, et que le battement de la vie est saisi là, intact, dans une simple chanson, dans quatre vers de trois fois rien.

---

## NOTE D'ORIENTATION

Étant donné son titre, *Chabadabada, femmes et hommes dans la chanson française contemporaine : représentations et enjeux*, l'ouvrage qu'on va lire s'organise assez naturellement en triptyque. La première partie, *Du côté des chanteuses*, trouve son symétrique dans le troisième volet nommé quant à lui, et de manière fort prévisible, *Du côté des chanteurs*. Entre ces deux panneaux latéraux, s'intercale une charnière, intitulée *Entre deux genres*. Deux genres et seulement deux ? Peut-être pas ; mais la cohérence de cette partie centrale se dégage pour peu que le lecteur accepte de faire jouer la polysémie du mot *genre*. Renaud Lagabrielle propose en effet une étude qui articule cinéma et chanson ; son article se situe bien *entre deux genres artistiques*. Joël July se limite pour sa part au genre de la chanson ; mais il examine la question des duos ; son travail se déploie donc lui aussi *à la croisée des genres*, même si ce sont les *genres sexués* et eux seuls que représente ou met en tension cette forme particulière de chanson qu'est le duo... qui est parfois un duel.

*Du côté des chanteuses* : prenant l'ordre chronologique à rebours, nous remonterons le temps pour lire successivement trois études ; la première est consacrée à Juliette, la seconde à Anne Sylvestre, la dernière aux petits rôles singuliers mais déterminants que Fréhel, chanteuse réaliste, tient à l'écran dans le cinéma des années trente. Perle Abruggiati étudie en détail un album de Juliette, *Rimes féminines* (1996) ; Céline Pruvost, elle, retrace toute la carrière d'Anne Sylvestre, marquée par son engagement en faveur des femmes en général, et des chanteuses en particulier. Marie Cadalanu permet d'appréhender tout un pan de la production culturelle de l'entre deux guerres : elle reconstitue le moment où le cinéma se fait la mémoire de la longue carrière de Fréhel, qui débuta dans les dernières années de la Belle Époque. Marie Cadalanu nous achemine ainsi vers la charnière du livre, cet *entre deux genres* dont vous avons présenté le contenu dans le paragraphe précédent.

*Du côté des chanteurs* : Jean-Pierre Zubiante analyse les rapports plus qu'ambivalents que Gainsbourg entretient avec les voix féminines dans son œuvre ; le mot *voix* peut s'entendre à la fois comme manifestation vocale et expression d'un point de vue. Louise Vande Voorde nous fait entrer dans l'œuvre de Damien Saez, Auteur Compositeur Interprète contemporain, tandis que Giovanni Privitera, lui, présente l'univers réputé machiste du rap français. Ces trois contributions n'invitent-elles pas à mesurer la façon dont les chansons écrites et interprétées par les hommes reflètent ou informent, en partie du moins, les évolutions historiques qui affectent les rapports entre les hommes et les femmes ? Stéphane Chaudier, dans dernière étude, complète cette série d'articles monographiques en interrogeant, au miroir de la chanson, la notion problématique de *virilité*.

