

## Une affaire de femmes : la chanson comique en France

Isabelle Marc

*Universidad Complutense de Madrid*

isabelle.marc@filol.ucm.es

### Résumé

Au cours des cent dernières années, l'humour chanté par des femmes, d'Yvette Guibert à Brigitte Fontaine en passant par Colette Renard et Clarika, traverse comme un fil rouge l'histoire de la chanson française. L'article a précisément pour objet d'explorer les enjeux esthétiques et symboliques de la chanson comique dans le contexte de la construction de l'identité féminine contemporaine. Pour ce faire, nous présenterons d'abord les spécificités des rapports de la femme à la musique et à l'humour pour analyser ensuite quelques exemples de chansons humoristiques telles que *Fais-moi mal*, *Johnny* de Magali Noël, *Déshabillez-moi* de Juliette Gréco ou *Les crêpes aux champignons* d'Olivia Ruiz, entre autres. A partir de ces analyses, l'humour sera considéré autant comme un outil que comme un reflet de l'agentivité des artistes féminines en France.

**Mots-clés:** chanson française; chanson comique; humour féminin; identité féminine; agentivité.

### Abstract

French female artists over the last century, including Yvette Guibert, Brigitte Fontaine, Colette Renard and Clarika, among many others, have successfully used different forms of humour in their songs. This article aims to study how feminine humour is created in the French chanson and how it evolves throughout time. Considering humour both as a means and as a consequence of feminine agency, it will explore symbolic and aesthetic issues related to humoristic chanson as regard to the creation of feminine identity in the French context. For that purpose, it will first address the specificities of the relation between women and music and between women and humour. Then, it will analyse several representative songs in this respect, such as *Fais-moi mal*, *Johnny* by Magali Noël, *Déshabillez-moi* by Juliette Gréco and *Les crêpes aux champignons* by Olivia Ruiz, among others. Drawing from these examples, humour will be regarded both as a means and as a consequence of feminine agency.

**Key-words:** French chanson; comic song; fem-

inine humor; feminine identity; agency.

Si « autant que le rire, le chant est le propre de l'homme » (Vernillat et Charpan-treau, 1971: 7), l'objectif de cet article est de démontrer que l'humour et la chanson sont aussi le propre de la femme<sup>1</sup>. Ainsi, nous verrons que dans le contexte de la chanson comique française du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, les interprètes féminines occupent une place non négligeable. Grâce à leur diffusion médiatique, ces œuvres « mineures », grivoises, parodiques ou mutines, constituent une forme d'expression privilégiée de l'humour féminin « public ». Foisonnant et complexe, évident ou voilé, l'humour chanté par Yvette Guibert et Brigitte Fontaine en passant par Colette Renard, Juliette Gréco, Diam's et Olivia Ruiz, traverse comme un fil rouge l'histoire de la chanson française. Or, il n'existe pas, à notre connaissance, d'étude approfondie ou exhaustive sur ce sujet. Le présent article n'aspire pas à combler cette lacune, mais simplement à présenter quelques exemples qui nous aideront à mieux comprendre comment se construit l'humour des femmes dans la chanson française et quelles sont ses transformations dans le temps. À partir de plusieurs études de cas, nous explorerons les enjeux esthétiques et symboliques de ce rire chanté dans le contexte de la construction de l'identité féminine au cours du dernier siècle. Cette réflexion sera organisée en quatre temps: premièrement, nous nous interrogerons sur les spécificités des rapports de la femme à la musique et à l'humour ; nous aborderons ensuite l'analyse de quelques chansons comiques interprétées, composées ou écrites par des femmes ; finalement, les conclusions feront ressortir le rôle de l'humour comme reflet et agent d'émancipation et comme instance d'agentivité<sup>2</sup> dans la chanson féminine française.

### 1. Musique et genre

L'histoire de la musique –donc aussi celle du chant–, « telle qu'elle est racontée, est remarquable par l'absence des femmes » (Cook, 2006: 117). Cette absence s'expliquerait non pas par un « manque d'activité musicale du côté féminin » mais par la perspective masculine adoptée dans le discours traditionnel de l'historiographie musicale. Ainsi, bien que les femmes aient vraisemblablement chanté et joué de la musique de tous temps, chez elles ces pratiques ont été cantonnées à l'espace privé et restent donc majoritairement invisibles (Cook, 2006: 117-118). En effet, comme l'ont démontré les recherches historiographiques réalisées à partir des années 1970, les femmes en Occident ont traditionnellement dû faire

<sup>1</sup> Je voudrais remercier Cécile Prévost-Thomas pour ses idées et ses conseils, qui ont été précieux pour l'élaboration de cet article.

<sup>2</sup> Le concept d'« agentivité » traduit l'anglais « agency ». Le terme est proposé par Barbara Havencroft (1996) en faisant écho aux théories féministes, notamment celles de Judith Butler, et il désigne la capacité d'agir pour soi, « sur et dans sa vie » (94). Il est donc étroitement lié au concept de subjectivité et d'identité.

face à des contraintes symboliques et matérielles énormes pour accéder à la pratique professionnelle de la musique, ce qui expliquerait leur contribution moindre au *canon* de la musique occidentale. La critique féministe, notamment à partir des années 1990, dans le courant de la « nouvelle musicologie », s'est alors engagée dans un processus de révision « genrée » de la musique et notamment de la musique dite populaire<sup>3</sup>. Les travaux fondateurs de Simon Frith et Angela McRobbie (1978) et Susan McClary (1991) entre autres ont exploré la création et la représentation d'identités sexuées dans la musique sous des perspectives différentes, notamment sociologiques et musicologiques<sup>4</sup>.

Dans ce contexte, le lieu de visibilisation primordial de la femme a traditionnellement été celui de la performance. En effet, historiquement, la qualité musicale appréciée chez les femmes était celle de l'interprète, et non pas celle de la créatrice. Ainsi, Piaf ou Gréco, dont nul ne conteste l'importance ou le génie artistique, sont avant tout des voix –et des corps– véhiculant et interprétant les paroles et la musique d'un autre, qui lui est le plus souvent masculin. Actuellement, cependant, les artistes femmes occupent une place « visible » qui n'a cessé de s'accroître et de se diversifier au cours des quarante dernières années. Elles sont désormais aussi interprètes-auteures-compositeuses –ce qui leur conférerait la légitimité artistique de l'auctorialité– et connaissent en termes de succès public et critique des niveaux équivalents à ceux de leurs confrères masculins. Ainsi, aujourd'hui, les auteures-compositeuses-interprètes –commerciales et minoritaires, de Mylène Farmer à Michèle Bernard– mais aussi les interprètes<sup>5</sup>, auteures de leur performance, semblent avoir entrepris de briser les stéréotypes sexistes selon lesquels les femmes ne seraient pas capables de créer (Prévost-Thomas et Ravet, 2007: 8-9), participant de plus en plus aux processus de (re)création identitaire à travers la pratique musicale. Ainsi, dans le cas des artistes « visibles », les frontières de genre semblent s'estomper. Or, en ce qui concerne les autres professions liées à la pratique de la musique –personnel technique, postes de gestion et de direction–, les femmes semblent conserver une position d'infériorité quantitative et qualitative<sup>6</sup>.

Ainsi, et en dépit des différents processus de visibilisation et de starification des artistes féminines et d'une indéniable évolution dans le sens de la parité, la sociologie confirme que les femmes travaillant dans le domaine musical, et savant et populaire, subissent toujours un

---

<sup>3</sup> Cette dénomination, de l'anglais *popular music*, coexiste avec celle de « musiques actuelles » et de « musiques amplifiées ».

<sup>4</sup> Pour une brève révision historique de la nouvelle musicologie et la musicologie féministe, voir Cook (2006: 113-134).

<sup>5</sup> Voir par exemple le chapitre fondateur de Susan McClary (1991: 148-166) consacré à Madonna.

<sup>6</sup> Voir, à cet égard, le rapport de l'IRMA « Les femmes dans la filière musicale », de Jean-Noël Bigotti (2009) et le rapport *Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique dans les arts du spectacle*, élaboré en 2009 par Reine Prat sous l'égide du Ministère de la Culture.

double phénomène de ségrégation : l'une, horizontale, cantonne les femmes à certaines activités et certains répertoires, en particulier au chant ; cette forme de ségrégation s'affirme fortement dans le domaine des musiques populaires. L'autre, verticale, empêche les femmes d'accéder aux fonctions de direction (chef d'orchestre, leaders de groupes mixtes...) et aux postes les mieux rémunérés ; cette forme est plus marquée dans l'univers de la musique savante. Les deux formes de ségrégation peuvent aussi se combiner et se renforcer [...] (Prévost-Thomas et Ravet 2007: 5)

## 2. Humour et genre

Si l'histoire des femmes dans la musique est celle d'une absence, le rapport historique des femmes à l'humour, peut-être bien pour des raisons similaires, semble lui aussi marqué par une disparition, un effacement : si la femme était drôle, elle l'était chez soi, dans l'espace privé. En effet, dans les sociétés occidentales, les jeunes filles étaient traditionnellement éduquées pour écouter, obéir, réagir avec retenue et, le cas échéant, pour sourire, mais non pas pour rire ouvertement ou, encore moins, pour faire rire. Comme l'affirme Lucie Joubert (2002: 18) : « prendre la parole, et à plus forte raison utiliser la parole pour faire rire la galerie, courir le risque d'être ridicule, toute cela rompt avec l'image figée, codifiée, de la féminité ». Dans l'espace public et notamment littéraire, en dépit de quelques exceptions, la femme était ainsi jugée incapable de comprendre et moins de faire de l'humour: « in terms of comedy, women are neither permitted to initiate laughter or to laugh at the male/tradition-sanctified. Women have been shut out of the gender-specific domain of 'true comedy' » (Barreta, 1988: 6). Or, depuis les années 1980, la critique s'est penchée sur l'humour féminin (Barreta, 1988 et 1991 ; Joubert, 2002 ; Kothhoff, 2006), mettant à jour ses mécanismes et ses spécificités. Du côté de la pratique, notamment depuis les années 1970, au théâtre, à la télévision et au cinéma, dans la littérature et les arts plastiques, des comédiennes, des réalisatrices, des chanteuses, des écrivaines ou des dessinatrices cultivent l'humour avec un succès croissant. Pour s'en tenir au contexte français, selon des modalités et à des degrés différents, on pense à des femmes aussi connues et reconnues telles que Josiane Balasko, Agnès Jaoui, Amélie Nothomb ou encore Marjane Satrapi.

En s'appropriant le rire, ces femmes transgressent non seulement le tabou du genre, mais aussi celui de l'humour. En effet, l'humour a aussi traditionnellement été marginalisé en tant que catégorie discursive et esthétique. La critique (Bakhtine, 1970 ; Palmer, 1993) a montré que dans l'histoire occidentale des arts et des cultures, les genres comiques ont été dénigrés au profit de genres dits sérieux: l'humour était inférieur car il était étroitement lié au corps et à l'irrationnel s'opposant donc aux principes légitimes d'ordre et de raison (Khottoff, 2006: 5). Il véhicule une vision « décalée » du monde ou de son organisation sociale ; susceptible de porter sur tous les aspects de l'existence humaine, il recherche souvent la déstabilisation des normes en jouant sur les interdits. En effet, l'emploi de l'humour

répond fréquemment à une logique libératrice, que Patrick Charaudeau, suivant Jankélévitch, définit comme suit:

La stratégie de discours humoristique a une fonction libératrice, libératrice de soi par rapport aux contraintes du monde, avec la complicité de l'autre. L'acte humoristique met l'humoriste dans une position d'omnipotence (peut-être d'une illusion d'omnipotence) dans la mesure où il serait le signe du triomphe de l'esprit sur les conventions et la morale sociale. Durant un instant, celui de l'acte humoristique, le sujet occupe la place du Diable: il se libère des contraintes de la pensée sociale en la niant ou en la relativisant, il se délivre du poids du réel, des croyances et par la même occasion de ses « terreurs » (Charaudeau, 2006: 40).

Ainsi, une femme qui fait rire un public effectue un geste doublement libérateur : elle se dérobe aussi bien aux conventionnalismes sociaux et esthétiques qu'aux stéréotypes liés à son sexe.

À cette double transgression symbolique de la femme humoriste, s'ajoutent les contraintes institutionnelles et politiques imposées par le marché et les structures de pouvoir ainsi que la nécessité de créer une rhétorique et une thématique propres<sup>7</sup>. Le résultat de ce parcours d'obstacles est que, en dépit du succès de certaines comédiennes ou écrivaines, l'humour féminin visible reste une pratique relativement minoritaire et son public souvent féminin, comme s'il relevait encore de nos jours d'une sorte d'anormalité, d'exception à la règle de l'humour majoritaire, masculin.

Dans cette histoire du rire et du chant des femmes, la chanson comique occupe une place précise: bien que minoritaire par rapport aux chansons dites réalistes et sentimentales, elle constitue, comme on le verra, une constante de la chanson française aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, mais aussi une des instances symboliques de l'émancipation de la femme. Premièrement, car en investissant l'espace public par leur performance, les chanteuses sont devenues visibles et se sont libérées de leur rattachement au domaine privé ; deuxièmement, parce qu'en ayant recours à l'humour, elles ont fait le choix de présenter une interprétation déviée, différente, de la réalité qui les entoure, aussi bien que de leur condition de femmes. Les lignes qui suivent ont pour objet de retracer un parcours, impressionniste certes et sans vocation d'exhaustivité, de l'humour féminin dans la chanson française au cours du dernier siècle à partir de quelques exemples représentatifs.

### 3. Le comique féminin dans la chanson française

Si l'on définit la chanson comique comme celle conçue pour provoquer le rire ou le sourire d'un auditoire dans un contexte socio-historique concret, la liste des œuvres et des

---

<sup>7</sup> Les facteurs psychologiques, institutionnels, rhétoriques et idéologiques qui expliquent la sous-représentation des femmes humoristes sont identifiés Lucie Joubert (2002: 15-35) dans le contexte des femmes *stand-up comics* au Québec.

artistes susceptibles d'appartenir à cette catégorie serait sans doute vaste et hétérogène: on pourrait retrouver des noms aussi divers qu'Aristide Bruant, Fernandel, Boris Vian, Serge Gainsbourg, Philippe Katerine ou Arthur H ; du côté des thématiques, on compterait la satire sociale et politique, la grivoiserie, l'épicurisme, l'eschatologie ou encore la simple niaiserie ; quant aux styles musicaux, tous sont susceptibles d'être rattachés à des fins humoristiques. Ce que des œuvres et des artistes si différents ont en commun est le fait de représenter la réalité politique, sociale ou sentimentale sous un angle insolite, capable de déstabiliser les normes en jouant sur les interdits propres à leur contexte historique. Dans cet ensemble disparate de chansons, les noms qui nous viennent d'abord à l'esprit sont ceux d'artistes masculins tels que Dranem, Bobby Lapointe, Brassens et bien d'autres, ayant incorporé l'humour à leur répertoire, à plein temps ou avec des incursions sporadiques. Or, comme l'on avançait plus haut, il y a des exceptions notoires à la règle, constituées par des artistes (chanteuses, auteures, compositrices) françaises comme celles que l'on citait en introduction, mais aussi comme Clarika, Jane Birkin et Catherine Ringer qui ont introduit, à de petites et à de grandes doses, par des voies parfois opposées, l'humour dans leur répertoire avec un succès certain.

La participation de la femme dans la nouvelle industrie musicale a dû attendre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, c'est à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle que dans le domaine de la chanson populaire, les artistes des spectacles chantants de Paris comme Yvette Guibert et Mistinguett sont devenues de véritables vedettes, dont le répertoire contient souvent des morceaux comiques à thématique érotique<sup>8</sup>. D'ailleurs, à partir de 1900, la chanson de double intention a occupé une place prépondérante dans l'horizon musical populaire ; ces frivolités plus ou moins licencieuses répondaient à la volonté de procurer un divertissement à un public urbain masculin de plus en plus vaste<sup>9</sup>. Appartenant à la longue tradition des chansons paillardes et à l'esprit gaulois<sup>10</sup>, leur nouveauté résidait dans le fait d'être interprétées par des artistes professionnelles. Ainsi, en tant que sujets visibles, ces chanteuses transgressaient les conventions liées à l'humour et au genre, mais aussi le tabou sexuel, en vertu duquel une femme respectable n'aurait pas de sexe.

Le thème érotique féminin interprété sur un ton comique a donc acquis un statut protagoniste sur la scène musicale populaire jusque dans les années 1930. De nombreuses chansons abordaient alors les relations sexuelles et se construisaient sur la description du corps et des sensations éprouvées par l'interprète féminine (Simon, 2010). Or, il faut souligner que les auteurs et les compositeurs étaient presque systématiquement des hommes.

---

<sup>8</sup> En raison de son identité complexe, du point de vue du sexuel, ethnique et politique, et de sa réception également problématique, le cas de Joséphine Baker mériterait d'être analysé séparément. Pour une réflexion postcoloniale sur le sujet, voir Henderson (2008).

<sup>9</sup> Pour le contexte culturel, voir notamment Jean-Yves Mollier (2002).

<sup>10</sup> L'esprit gaulois, qui n'est nullement l'apanage de la France, est présent dans les fabliaux mais bien sûr aussi dans l'œuvre de Rabelais, de Chaucer, de Boccaccio ou de l'Arcipreste de Hita (Trotter, 1993: 71) et sous-tend la culture populaire européenne jusqu'à nos jours.

Ainsi, « l'écriture, forme de pouvoir, apparaît comme une prérogative masculine » (Simon, 2010: 154). L'espace de créativité des chanteuses consistait donc « à atténuer ou à accentuer par des gestes ou un jeu de scène subtil, la portée des paroles, innocentes en apparence » (Simon, 2010: 154). Les hardiesses étaient exprimées par la dualité établie entre les paroles et la performance ; même si les mots étaient « neutres », les gestes explicites des interprètes ne détrompaient pas les doubles sens. Par exemple, Yvette Guilbert, la chanteuse du *Fiacre* et de *La partie carrée* avouait qu'elle « les remplaçait par des gestes et des toussotements tellement suggestifs que le texte y gagnait en grivoiserie... » (Simon, 2010: 162).

Or, tout n'était pas que cachotteries, soupirs et sous-entendus ; le comique pouvait aussi dériver de l'exagération, comme dans « J'en demande, il m'en faut ! » :

Moi j'm'en fiche, quand j'vois des mâles  
 Qu'ils soient riches ou qu'ils soient gueux  
 Qu'ça coût'rien ou bien dix balles  
 J'en demande, il m'en faut, et j'en veux !  
 Pourvu qu'on ait pas la gale  
 J'en demande, il m'en faut, j'en veux ! (L. Bouvet/E. Jouve, cité par  
 Simon, 2010: 163).

Dans ces aveux débridés du désir féminin, c'est l'hyperbole qui provoque le rire. En effet, « l'emploi du comique, surtout lorsqu'il naît de l'outrance et de l'exagération, pour évoquer tout ce qui a trait à la sexualité autorise les allusions audacieuses sur des sujets sensibles, en déjouant la censure » (Simon, 2010:167). Ici, le sujet féminin s'exprime sans réserves et l'allusion disparaît en faveur de l'explicite outré.

D'un point de vue symbolique, dans une société où les femmes ne pouvaient faire référence au sexe publiquement que par des moyens détournés, basés sur les doubles sens, les jeux de mots et les sous-entendus, ces chansons, situées en dehors du quotidien grâce à leur caractère ludique/spectaculaire, représentaient un espace de liberté. En effet, en tant que stratégies transgressives, l'humour et la provocation érotique serviraient d'exutoire compensant leur impossibilité d'exprimer toute autre forme de contestation politique/identitaire :

Il semble même que la liberté de contestation étant bâillonnée, ce soit une autre provocation qui prenne le relais –provocation perverse, salace aux rudesses aujourd'hui bien oubliées, paradoxalement peut-être même, inaudibles. C'est libertinage contre liberté citoyenne (Deniot, s.d.).

Certes, il est vrai que dans ces chansons souvent frivoles, conçues, dirigées, vendues et consommées par des hommes, l'interprète féminine était un instrument au service de l'industrie culturelle. Or, elles représentent également un espace symbolique de liberté, où un sujet-objet féminin pouvait « librement » exprimer des désirs et des pulsions défendus partout ailleurs. C'était donc l'implication corporelle de la chanteuse dans sa performance qui constituait la parcelle de liberté nécessaire à l'expression du sujet féminin. N'ayant pas



la prérogative de l'écriture ni de la composition, les femmes du spectacle ont d'abord investi la scène avec leurs corps, leur gestuelle et leur voix, et ont usé des moyens détournés de l'humour dans la construction d'un discours, certes orienté vers le public masculin, mais qui s'imposait aussi comme affirmation identitaire genrée. Dans l'histoire de la chanson et de la culture, ces premières humoristes de la provocation sont pionnières quant à la possession de la prérogative scénique et de l'initiative signifiante ; en s'appropriant l'espace physique et symbolique de la chanson populaire, ces femmes ont assumé le statut de sujets créateurs et ont accompli un véritable acte d'*empowerment*.

À partir des années 1940, le comique chanté par des femmes s'est confirmé comme tendance. Or, jusque dans les années 1970, les femmes ont prioritairement conservé leur rôle d'interprètes, sauf pour de rares exceptions comme Barbara. L'humour de Saint-Germain ou de Montmartre est resté souvent lié à la provocation érotique, mais il incorpore d'autres éléments qui le rendent plus complexe, moins direct. Prenons comme exemple *Fais-moi mal, Johnny*, une chanson de Boris Vian, interprétée par Magali Noël en 1956, où la thématique érotique est exprimée par les mécanismes du comique explicite, tout en débordant les limites de la chanson grivoise traditionnelle. Le texte se construit sur la narration d'un sujet féminin qui essaye d'assouvir ses pulsions masochistes avec un homme-esclave, amoindri et chosifié. D'une voix excédée, elle lui ordonne :

Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny  
 Envole-moi au ciel... zoum !  
 Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny  
 Moi j'aime l'amour qui fait boum !

Cependant, l'homme s'avère incapable de la satisfaire ; alors, elle le provoque et le frappe. Mais l'affaire tourne mal, et elle finit par se faire battre brutalement. On assiste donc à un renversement total des stéréotypes attachés à l'initiative érotique, à la conception du plaisir et à la violence. L'érotisme traditionnel est remplacé par un érotisme dévié, masochiste. Or, la déviation est d'autant plus frappante qu'elle est assumée par un sujet féminin. En ce sens, la performance renforce la sensation de puissance féminine ; ainsi, au moment de l'écoute, la voix de Magali Noël s'impose : forte, voire criarde, exacerbée et accompagnée par un rythme rapide et une instrumentation puissante, la voix et la musique incarnent la signifiante de la chanson<sup>11</sup>. L'hyperbole vocale et musicale et l'hyperbole thématique liées à l'explicite et à la rupture de l'horizon d'attente transforment ainsi cette histoire de frustration sexuelle en récit comique, en une sorte de fabliau moderne sur des airs de rock and roll. En effet, dans *Fais-moi mal, Johnny*, l'humour se construit à partir de l'exagération expressive et thématique et de l'incongru érotique. Bien que les ressorts de la créativité féminine soient limités à la performance, on comprend bien que la voix de l'interprète confère toute sa force à la chanson. Par ailleurs, symboliquement, cette voix perverse représente

<sup>11</sup> Sur les enjeux de la voix et les processus de construction de sens dans la chanson, voir Marc Martinez (2011).



une transgression de la sexualité féminine traditionnelle. Dans le contexte toujours patriarcal et conservateur de la France des années 1950<sup>12</sup>, l'apparition d'une voix féminine incongrue comme celle de Magali Noël s'insurge symboliquement contre les interdits et contribue à la création d'une identité féminine complexe qui recherche son affranchissement.

Une dizaine d'années plus tard, dans le contexte de la libération sexuelle, Juliette Gréco, la reine de Saint-Germain-des-Prés, interprète une chanson qui par la suite deviendra l'une des plus célèbres de son répertoire : *Déshabillez-moi*, où elle interprète une femme donnant une leçon d'érotisme à son amant. Comme dans *Fais-moi mal, Johnny*, le sujet féminin prend l'initiative ; or, cette fois, les ordres sont précis, détaillés, comme si elle avait maintenant assimilé son rôle, légitimé par l'expérience et le savoir-faire. Par ailleurs, il n'y a plus de châtiment pour celle qui ose briser le tabou sexuel et clamer ses désirs –il faut dire que ses exigences rentrent dans la norme ; au contraire, la chute finale, soulignée par le ton impératif de la voix de Juliette Gréco, le fameux « et vous... déshabillez-vous », détruit totalement l'image de passivité et de frigidité féminine. L'homme, quant à lui, maladroit, trop lent ou trop leste, subit un processus de dégradation parodique. Rabaisé à la condition d'élève, il est alors subjugué par la volonté féminine. Ce contenu licencieux est rehaussé par la voix sensuelle de l'interprète. Mais cette voix est aussi capable de donner un ton mutin et même parodique à la situation, notamment avec la prononciation qu'elle donne à certains mots, comme « trop pressés » (v. 5) ou « agissez » (v. 30). Ainsi, dans *Déshabillez-moi*, la sexualité de la femme s'affiche ouvertement, sans contraintes ni doubles sens ; l'humour devient en quelque sorte un luxe, un surplus de signification qui vient pimenter la lutte symbolique des sexes.

À partir des années 1970, les femmes deviennent aussi auteures-compositeuses-interprètes, s'appropriant donc le pouvoir symbolique de la création écrite et musicale. Or, qu'elles chantent leurs propres textes ou non, les femmes ont acquis un rôle indiscutablement protagoniste confirmé par leurs succès auprès du public et de la critique. De Françoise Hardy à Mylène Farmer en passant par Diam's ou Olivia Ruiz, la contribution de ces artistes s'avère essentielle pour comprendre la chanson française au cours des quarante dernières années. Entre Mistinguett et Clarika, beaucoup de choses ont changé et notamment les ressorts de l'humour. En effet, les chansons comiques plus récentes ont trouvé des thématiques et des mécanismes d'expression différents. Concrètement, l'érotisme cède sa place prédominante en faveur de sujets plus variés, comme les relations sentimentales ou la critique sociale ; quant aux ressorts comiques, on préfère l'ironie, la parodie ou l'humour noir à l'exagération ou aux doubles sens.

Prenons comme exemple *Jeune demoiselle*, un tube de l'année 2006 de la chanteuse rap Diam's, où les rôles traditionnels du binôme femme-objet/homme-sujet sont renversés par le biais de l'humour. Dans une stratégie claire d'*empowerment* de l'identité féminine, l'homme est ridiculisé, relégué à la catégorie de bien de consommation. Dans le texte, une

<sup>12</sup> Pour le contexte socio-culturel, voir notamment Marini (1992).

« jeune demoiselle » énonce les qualités qu'elle recherche chez un partenaire : respect, fidélité, sensibilité, intelligence, affinité diverses, un ensemble qui correspond donc parfaitement aux stéréotypes de genre. Or, dans le clip surgit une dimension comique évidente : il s'agit d'un petit film mettant en scène trois jeunes femmes en train de faire du shopping à la recherche d'un homme parfait. Elles rentrent dans un magasin où elles essayent plusieurs hommes avant de trouver l'heureux élu, qu'elles manipulent allégrement, comme un jouet. Hélas, elles finissent par découvrir que ce n'est qu'une poupée gonflable<sup>13</sup>. Comme dans les deux exemples précédents, le sujet féminin s'arroge l'initiative et expose ses exigences, mais la quête de l'idéal romantique est ici assimilée à un divertissement frivole. L'affirmation de l'identité féminine dans ses désirs et ses aspirations –même si dans ce cas ils restent assez conventionnels– s'exprime donc par la parodie de l'homme et des rapports amoureux. Cette revendication de genre, qui ailleurs pourrait sembler dépassée ou naïve, dans le milieu et les publics plus sexistes du hip hop, représente un progrès indéniable en ce qui concerne la mixité et la reconnaissance publique de la femme. Par ailleurs, le succès de Diam's auprès de publics jeunes très larges, avec des chansons qui adoptent une perspective féminine militante, prouve bien que la construction d'un sujet féminin « public » reste un des enjeux de la culture populaire contemporaine.

Si dans *Jeune demoiselle* le comique est construit sur une parodie au premier degré, l'humour dans les chansons des artistes françaises contemporaines s'exprime plus souvent en nuances et en ironie. Dans *Les crêpes aux champignons* (2009), l'auteure-compositeure-interprète Olivia Ruiz, par exemple, s'adonne à un exercice d'humour noir qui subvertit les stéréotypes de genre. En effet, dans le texte, un sujet féminin demande à son amant disparu de revenir à la maison, où elle lui fera ses fameuses « crêpes aux champignons ». La complainte lyrique conventionnelle initiale subit un processus de démythification dès le premier refrain. Loin des promesses de l'amour pathétique, cette femme abandonnée offre à son amant ce qui constitue le véritable objet du désir masculin : le confort et le plaisir associés au foyer. Or, elle y cache bien des surprises : avec une voix de plus en plus aigre et menaçante, sa plainte se transforme en ordre et dévoile ses pratiques sadiques-meurtrières. Le clip<sup>14</sup> montre bien cette mutation du personnage féminin : il met scène une histoire parallèle, où une fleuriste aux airs innocents se transforme en femme-fatale et serial-killer de ses clients/amants ; l'atmosphère idyllique de la première strophe s'assombrit progressivement pour acquérir un air de conte gothique, genre Tim Burton. Nous constatons que la femme n'est plus victime passive, mais bourreau sadique, alors que le foyer, lieu de sécurité traditionnellement lié au féminin, devient un espace de violence. L'humour est ici noir, pervers, renversant non seulement les lieux communs du désamour mais aussi ceux des mauvais traitements, cette fois-ci infligés par un sujet féminin.

<sup>13</sup> Le clip de *Jeune demoiselle* est disponible sur Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=3NM1VY4NugA>.

<sup>14</sup> Le clip de la chanson est disponible sur: <http://www.youtube.com/watch?v=1T4vfFcuAF4>.

Dans les exemples que nous venons de présenter, l'humour se construit autour de situations érotiques et/ou amoureuses. Or, on constate que dernièrement l'objet comique se déplace et adopte comme cible le propre sujet féminin ; l'autodérision surgit alors dans les paroles et la performance affranchies de toute la panoplie de la féminité traditionnelle de Brigitte Fontaine –*Conne, Prohibition*–, dans la voix et la musique de Camille –*Money note*– ou dans les textes décalés d'Agnès Bihl. *Moi en mieux* de Clarika s'avère un exemple révélateur à cet égard. Cette chanson, avec un air optimiste et quelque peu naïf, effectue en réalité un exercice d'autoparodie ironique ciblant tous les aspects de la personnalité du sujet féminin. Ainsi, pour décrire son « super moi-même », cette parodie de phantasme psychanalytique, le sujet féminin passe au crible son aspect physique, ses convictions idéologiques, son attitude existentielle, ses manies et ses moindres gestes quotidiens :

Moi en mieux  
 C'est être grande avec des cheveux  
 Qui descendent là le long du creux  
 Et retombent tout en bas du dos  
 En cascade et ça fait beau  
 C'est danser comme Shakira  
 Sur des textes de Barbara  
 Belle mais super accessible  
 Intelligente et sensible

Moi en mieux  
 C'est tout comprendre sans la ramener  
 Avoir les codes pour décrypter  
 Un avis enfin personnel  
 Sur la Palestine, Israël  
 C'est aller à toutes les manifs  
 Mais y rester jusqu'au bout  
 Sans bifurquer au bout d'une heure  
 Au café pour boire un coup [...]  
 [...] Ah ouais, ah non, moi en mieux, cette copie de moi-même, re-  
 touchée par Photoshop et Robocop et Perfect Shop, adoubée par les  
 rois de la Pop [...]

Ici, le sujet se définit ironiquement par rapport aux modèles artistiques féminins –Shakira, Barbara–, mais aussi par rapport au politiquement correct, à l'image du parfait citoyen contemporain, progressiste, écolo... Elle est capable de rire de ses défauts et ses misères, en se (re)présentant dans toute sa réalité. Cette acceptation des propres limites, de l'incapacité pour remplir les exigences des modèles sexuels, sociaux et idéologiques par le biais de l'humour révèle et construit à la fois une identité féminine affranchie, pleine et autosuffisante.

#### 4. Conclusions

Le parcours que nous venons de tracer ne prétend pas être exhaustif mais plutôt ouvrir des pistes de recherche. En effet, le rôle des femmes de la chanson française est toujours un sujet relativement méconnu<sup>15</sup> ; quant à l'humour chanté au féminin, il reste aussi à découvrir et à explorer de façon systématique, dans ses enjeux esthétiques et symboliques et dans ses spécificités par rapport à la chanson comique « masculine ». Toutefois, à partir des exemples abordés, il est possible d'effectuer un certain nombre de constats. Ainsi, nous avons vu que les artistes françaises ont accordé une place non négligeable à l'humour dans leurs chansons. Par des sous-entendus, des doubles sens ou des hyperboles à l'origine, par la parodie de l'érotisme et des rapports homme-femme plus tard, puis par l'ironie ou l'humour noir, la chanson française interprétée par les femmes a fait preuve d'une capacité affichée pour révéler les aspects comiques de l'existence. On découvre également une évolution claire dans le sens de l'appropriation de l'initiative créatrice : des moyens d'expression de la performance à l'origine (voix, gestes, mise en scène), on est aujourd'hui passé aux moyens liés non seulement à l'interprétation mais aussi à la composition et à l'écriture. Cette évolution reflète les profondes mutations qui ont marqué le devenir de la femme dans le monde occidental et notamment en France au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : les succès comiques des vedettes de la troisième République constituent des témoignages précoces de la visibilité de la femme dans l'histoire des arts et de la culture ; ce rôle protagoniste dans l'horizon de la musique populaire s'est confirmé à partir des années 1950 et ce jusqu'à nos jours, par la popularité des stars féminines qui ont incorporé les différents mécanismes de l'humour dans leur répertoire. Ce processus confirme l'évolution dans le sens de la parité et de l'*empowerment* de la femme dans les milieux de la musique populaire.

En ce qui concerne la thématique, l'érotisme occupe le rôle protagoniste indiscutable de la chanson comique jusque dans les années 1960, ce qui se comprend bien en raison du caractère conservateur/patriarcal de la société française de l'époque. Il a fallu attendre la libération sexuelle de la fin des années 1960 pour normaliser le sexe et surtout pour que la femme s'assume de plein droit comme sujet désirant. C'est ainsi que, à partir des années 1970, l'humour diversifie ses cibles, reléguant la grivoiserie et s'adonnant à la satire sentimentale et sociale et à l'autoparodie. Ce processus de normalisation et de diversification du comique pourrait bien traduire l'évolution des mentalités et des mœurs : peut-être bien que les femmes, à mesure qu'elles se sont effectivement appropriées leur sexualité et surtout l'initiative créatrice, ont cessé de ressentir la nécessité de passer par l'humour pour exprimer leurs pulsions érotiques<sup>16</sup>. Ayant dépassé les premiers stades plus « basiques »,

<sup>15</sup> Des initiatives récentes ont contribué à remédier à ce déficit de la recherche: le colloque « Femmes en chanson » (Paris, novembre 2010), dont les Actes sont disponibles sur <http://www.lehall.com/galerie/-colloquefemmes/>, ou encore l'ouvrage de divulgation dirigé par Borowice (2010).

<sup>16</sup> Notons toutefois que ce genre de chanson grivoise, même comme vestige humour daté, n'a pas pour autant perdu sa capacité comique.

l'humour féminin semblerait donc aujourd'hui d'avantage assumé, accepté et accessible ; il serait ainsi plus complexe et affranchi par rapport aux conventionnalismes de genre, (re)construisant une identité contemporaine dépassant le binarisme masculin-féminin.

En définitive, nous constatons que l'humour, dans ses différentes modalités, constitue un outil pour l'agentivité de l'artiste féminine : la femme, dans son rôle d'artiste et de comique, prend conscience de sa qualité de sujet ; en tant que tel, elle comprend et met à jour l'absurde, l'incongru ou l'imbécillité qui l'entoure, et ce du point de vue individuel et social ; puis elle s'exprime, par son corps, ses gestes, sa voix, sa musique ou ses paroles, devenant donc créatrice à part entière ; finalement, elle agit, en riant elle-même et en faisant rire son public. Certes, ces artistes sont évidemment soumises aux règles de l'industrie musicale et aux diverses structures de pouvoir, mais leur rire n'est pas sans conséquence sur le plan symbolique, esthétique et social.

Pour conclure, nous voudrions toutefois rappeler que cette visibilisation de la femme liée à son accès à la sphère culturelle publique, et notamment à son utilisation de l'humour, reste une prérogative des sociétés occidentales, voire de certains milieux socio-culturels. Aujourd'hui encore, pour les millions de femmes qui ne peuvent pas se montrer en public librement en raison des structures de domination/discrimination diverses (légales, religieuses, économiques...), envisager d'être artiste, chanteuse ou humoriste est tout simplement impossible. Ainsi, bien que dans le contexte de la chanson française contemporaine les progrès quant à la parité semblent évidents –du moins en ce qui concerne les artistes visibles–, force est de constater que les victoires de la femme française et occidentale, en dehors des quelques îlots privilégiés comme celui que nous venons de présenter, restent dérisoires à bien des égards.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, Michail (1970): *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Traduit du russe par Andrée Gobel. Paris, Gallimard.
- BARRECA, Regina (1988): «Introduction to the Special Issue on Feminist Humour». *Women's Studies*, 15, 3-22.
- BARRECA, Regina (1991): *They Used to Call Me Snow White...But I Drifted: Women's Strategic Use of Humor*. New York, Penguin.
- BIGOTTI, Jean-Noël (2010): «Les femmes dans la filière musicale». IRMA, Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles. En ligne: <http://www.irma.asso.fr/Les-femmes-dans-la-filiere>; 3 octobre 2012.
- BOROWICE, Yves et alii (2010): *Les femmes dans la chanson française. 200 portraits de 1850 à nos jours*. Paris, Textuel.

- CHARAUDEAU, Patrick (2006): «Des catégories pour l'humour ?». *Questions de communication*, 10, 19-41.
- COOK, Nicholas (2006): *Musique, une très brève introduction*. Traduit de l'anglais par Nathalie Gentili. Paris, Allia.
- DENIOT, Joëlle (s.d.): «Chanson française. Femmes de voix». En ligne: <http://www.chansons-francaises.info/chanson.francaise.femmes.de.voix.htm>; 3 octobre 2012.
- FRITH, Simon et Angela MCROBIE (1978): «Rock and sexuality», in Simon Frith and Andrew Godwin, *On record. Rock, pop and the written world*. Londres, Routledge, 371-389.
- HAVERCROFT, Barbara (1999): «Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret». *Dalhousie French Studies*, 47, 93-113.
- HENDERSON, Mae G. (2008): «Josephine Baker: A Century in the Spotlight». *The Scholar and Feminist Online*, 6.1-6.2. En ligne: [http://sfoonline.barnard.edu/baker/print\\_henderson.htm](http://sfoonline.barnard.edu/baker/print_henderson.htm); 3 octobre 2012.
- JOUBERT, Lucie (2002): *L'humour du sexe. Le rire des filles*. Montréal, Les Éditions Tryptique.
- KOTTHOFF, Helga (2006): «Gender and Humour. The State of the Art». *Journal of Pragmatics*, 38, 4-25.
- MARC, Isabelle (2011): «De la poésie avant toute chose: pour une approche textuelle des musiques amplifiées». *Synergies Espagne*, 4, 51-61.
- MARINI, Marcelle (1992): «La place des femmes dans la production culturelle: l'exemple de la France», in Georges Duby and Michelle Perrot (eds.), *Histoire des Femmes en Occident*. vol. 5, *Le XXe siècle*, dirigé par Françoise Thébaud. Paris, Plon, 275-296.
- MCCLARY, Susan (1991): *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press.
- MOLLIER, Jean-Yves (2002): «Le parfum de la Belle Époque», in Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *La culture de masse en France de la Belle Époque jusqu'à aujourd'hui*. Paris, Fayard, 72-115.
- PALMER, Jerry (1993): *Taking humour seriously*. London, Routledge.
- PREVOST-THOMAS, Cécile et Hyacinthe RAVET (2007): «Musique et genre en sociologie», *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 25, 175-198.
- SIMON, Anne (2010): «'Tu m'as donné le grand frisson': les mots pour le dire dans la chanson populaire française du début du XX<sup>e</sup> siècle». *CLIO. Histoire, femmes et société*, 31, 153-168.
- TOURNES, Ludovic (2002): «Reproduire l'œuvre : la nouvelle économie musicale», in Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, *La culture de masse en France de la Belle Époque jusqu'à aujourd'hui*. Paris, Fayard, 465-477.
- TROTTER, David (1993): «L'Esprit Gaulois: Humour and National Mythology», in Keith Cameron, *Humour and History*. Oxford, Intellect Books, 70-83.
- VERNILLAT, France et Jacques CHARPENTREAU (1971): *La chanson française*. Paris, PUF.

CHANSONS CITÉES:

- Clarika (2009): *Moi en mieux*, paroles de Clarika, musique de Florent Marchet. *Moi en mieux*. France, Universal Licensing Music (ULM).
- Diam's (2006): *Jeune demoiselle*, paroles de Diam's, musique de Dr Swing, Luke\*, Yann Lemen. *Dans ma bulle*. France, EMI Music France.
- Juliette Gréco (1967): *Déshabillez-moi*, paroles de Robert Nyel et musique de Gaby Verlor. *La femme*. France, Philips.
- Magali Noël (1956): *Fais-moi mal, Johnny*, paroles de Boris Vian, musique d'Alan Goraguer. *Rock and Roll*. France, Philips.
- Olivia Ruiz (2009): *Les crêpes aux champignons*, paroles d'Olivia Ruiz, musique de Mathias Malzieu et Olivia Ruiz. *Miss Météores*. France, Polydor.