



## Transposition

Musique et sciences sociales

12 | 2024

Pop française et féminisation

---

# Chanter les passions tristes au féminin.

Cadre théorique et étude d'un cas : la jalousie

*When women sing sadness. A theoretical case-study of jealousy in recent French popular music*

Stéphane Chaudier

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transposition/9244>

DOI : 10.4000/12fpx

ISSN : 2110-6134

### Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

### Référence électronique

Stéphane Chaudier, « Chanter les passions tristes au féminin. », *Transposition* [En ligne], 12 | 2024, mis en ligne le 11 octobre 2024, consulté le 01 octobre 2025. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/9244> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12fpx>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

---

# Chanter les passions tristes au féminin.

Cadre théorique et étude d'un cas : la jalousie

*When women sing sadness. A theoretical case-study of jealousy in recent French popular music*

Stéphane Chaudier

---

- 1 Il existe des femmes qui composent, écrivent et interprètent des chansons d'amour. Dans quel cadre situer l'étude de l'objet qui corrèle ces deux données empiriques ? La psychologie ? Les chansons ne sont pas seulement des faits psychiques. La philosophie morale<sup>1</sup> ? C'est une évidence : une éthique peut nous donner des raisons rationnelles de ne pas tomber dans les passions tristes qui souvent font cortège à l'amour. Mais les chansons ne sont pas seulement des manuels de *self-help*<sup>2</sup>. La cantologie, quant à elle, n'a rien à dire sur le contenu d'une chanson ; elle ne s'intéresse qu'au monde, déjà immense, des formes. Il faut donc regarder les choses de plus haut. Le cadre au sein duquel appréhender notre objet d'étude est à l'évidence d'ordre sociopolitique<sup>3</sup>. Porté par l'histoire, le féminisme a permis l'émergence d'un discours féminin sur les souffrances de l'amour – non parce qu'elles seraient l'apanage des femmes, tant s'en faut, mais parce que dans la panoplie éthique de toute femme amoureuse, il existe cette possibilité à évaluer : ressentir la douleur, la frustration, la jalousie, s'abandonner à cette émotion. Cette étude vise à montrer que c'est en tant que femmes averties de leurs droits, leurs capacités, leurs intérêts, que les chanteuses contemporaines investissent cette vieille question psychologique. Les chanteuses d'aujourd'hui parviennent à produire un discours sur l'amour triste et la jalousie qui prétend à l'objectivité, à l'universalité et au détachement<sup>4</sup>. La féminisation de la chanson engendre cette situation inédite : sur ce thème aussi lourdement dramatique et lesté d'affects que sont les peines de cœur et la jalousie, les chanteuses ne sont plus enchaînées au *dark continent* de l'émotion prétendument féminine, de son expression lyrique, de sa transmission pathétique. Les chanteuses, décidées à être des femmes libres, se saisissent du droit à la distance, à l'ironie, à la radiographie rationnelle de l'aporie sentimentale.

- 2 Pour étayer l'hypothèse que les femmes puissent et sachent « chanter » des passions tristes sans avaliser le système de domination qui les favorise, il convient de procéder avec précaution. En confrontant un discours sociologique féministe et une chanson écrite et interprétée par Agnès Bihl en 2020 (« Échec et mat », album *Il était une fois*), la première partie veut lever le soupçon que la chanson, art populaire, soit systématiquement (donc injustement) taxée de naïveté idéologique. La deuxième partie quant à elle met au jour l'importance du fait énonciatif (qui « parle » en chanson ? Comment se construit la situation de communication ?) pour déterminer le degré de conscience politique avec lequel une artiste appréhende la thématique de l'amour malheureux. L'analyse s'attache ainsi au discours à l'aide de quatre exemples variés et resitués dans leur contexte. La troisième partie dégage le point central à l'aide du concept éthique de ressentiment : une chanteuse *peut* représenter le malheur ou la souffrance d'aimer sans pour autant tomber dans une complaisance teintée de masochisme et suspecte de cacher un consentement à la domination masculine ; mais à quelles conditions ? C'est la validité de cette hypothèse que teste la dernière partie, en s'appuyant sur un corpus resserré de huit chansons (de 1988 à 2018) consacrée au thème de la jalousie.

## La chanson au risque de la sociologie

- 3 Le but de ce travail n'est pas d'arrimer la chanson à une thèse généraliste de sociologie féministe : selon Eva Illouz, l'amour « fait mal » dans une société où persistent la domination masculine et le système patriarcal. La raison en est simple : « les hommes disposent aujourd'hui d'un choix sexuel et émotionnel bien plus grand que les femmes<sup>5</sup> ». C'est précisément cette inégalité de fait si bien résumée par la sociologue que fait cesser l'enclave de la chanson féminine contemporaine, du moins quand elle s'occupe de la jalousie. À ce titre – et c'est l'hypothèse directrice de ce travail – la chanson, comme art de la performance (vocale et scénique) et comme champ où se déploie une pensée poétique capable de réflexivité, est un des lieux utopiques où l'injustice dénoncée par Eva Illouz cesse. Mais est-ce bien vrai ? Et si oui, à quoi le voit-on ? Quelles preuves en donner ?
- 4 Le corpus d'idées qui structurent le travail d'Eva Illouz est le suivant : dans le domaine de l'amour, l'individu contemporain occidental est plus libre qu'autrefois ; il peut faire des choix sans avoir à tenir compte d'une injonction parentale ou familiale. Par ailleurs, ces choix, l'échec ou la réussite qu'ils induisent, engagent crucialement l'estime de soi. Pourquoi cette autonomie affective, si désirable, ne rend-elle pas les femmes plus heureuses ? Ou du moins, pourquoi ne sont-elles aussi heureuses ou aussi malheureuses que les hommes ? La raison de cette injustice tient à l'existence de « champs sexuels » ; la sexualité et l'amour y apparaissent comme des objets marchands ; les sujets s'évaluent et se concurrencent ; mais le jeu est faussé, car la société donne aux hommes – du moins aux bourgeois blancs – de meilleures cartes qu'aux femmes. L'engagement moral ne serait pas exigé des hommes autant qu'il le serait des femmes ; les premiers auraient plus de liberté éthique ; ils jouiraient notamment du droit au détachement ; ils auraient accès à plus de partenaires et pourraient demeurer plus longtemps sur le marché de la séduction. Pour les hommes, l'amour est donc une aventure existentielle moins risquée ; pour les femmes, la reconnaissance sociale et l'estime de soi dépendraient moins que pour les hommes du succès ou du bien-être qu'ils tirent de leur

vie amoureuse. Enfin, la vulnérabilité psychologique créée par l'hypercompétition amoureuse serait plus atténuée pour les hommes que pour les femmes ; la culpabilité et l'auto-accusation en amour seraient hélas plus développées chez les femmes. En tant que chercheur en littérature, je ne suis nullement qualifié pour juger de la pertinence de ces thèses. On peut aussi faire valoir que les femmes, dont on attend et à qui on apprend les tactiques ou les finesses de l'introspection et du dialogue, s'en sortent mieux que les hommes, en cas de rupture. Mais il est peu vraisemblable que l'amour constitue une idyllique exception à la domination masculine, ce fait systémique.

- 5 Écoutons dans cette optique « Échec et mat » d'Agnès Bihl (2020). La chanson envisage une séparation selon un point de vue exclusivement féminin : « Mais j'ai le cœur en cendre et je n'y comprends rien ». L'alexandrin joliment césuré des couplets donne de la dignité à ce constat élogiaque. Grâce à quelques défigements remarquables, le propos se pare d'une élégante autodérision : « Et je passe haut la main le cod(e) de la déroute » ou encore : « Je ne vais plus null(e) part et je reviens de tout ». Face à la cantrice, le compagnon semble indemne de toute souffrance, privé de toute intériorité. Si la chanson fait voir et entendre celle que son partenaire justement ne voit plus – « Depuis quand je ne suis que ta femme invisible » –, il s'ensuit que l'homme apparaît comme celui qui décide de la séparation et au bénéfice de qui elle s'accomplit. Certes cela n'est pas dit explicitement, peut-être parce que le fait va de soi :

Échec et mat en plein cœur  
Et voici venir l'échéance  
Et si tu trouves mieux ailleurs  
Je te rembourse l'indifférence

- 6 Dans la chanson d'Agnès Bihl, la femme porte seule le poids de l'échec et de la douleur ; l'homme y est caractérisé par « l'indifférence » ; il est question de « marché » de la *sexu-sentimentalité* (voir le nom *échéance*, les verbes *trouves mieux ailleurs*, *rembourse* : ces deux derniers mots reprennent avec une ironie douce-amère une phraséologie de supermarché). Ce marché est aussi un marché de dupes. La femme n'a pour elle que le pouvoir des mots : *Je te rembourse l'indifférence* est une superbe et altière trouvaille qui facilite peut-être le travail de deuil final : « Il n'y a plus qu'à tourner la page » (répété cinq fois). La chanson dit à la fois le négatif et sa traversée par le travail de la perlaboration. Elle valorise l'exercice libre mais douloureux d'une liberté en contexte patriarcal.
- 7 La chanson féminine voire féministe est donc « réaliste » au sens où elle ne se fait aucune illusion sur l'état d'un rapport de force amoureux sociologiquement organisé pour avantager l'homme. Et pourtant là n'est pas l'essentiel à mes yeux. En tant qu'art qui représente et modélise les comportements amoureux – et donc la jalousie –, la chanson constitue aussi un espace préservé par rapport à la situation d'infériorité que décrivent chacune à sa manière Eva Illouz et Agnès Bihl. La sociologue permet de comprendre pourquoi :

L'égalité, la liberté, la quête de satisfaction sexuelle, d'un soin attentionné [...] sont autant de promesses tenues par l'amour et la vie intime modernes. Lorsque les hommes et les femmes se montrent à la hauteur de telles promesses, je crois que leurs relations sont heureuses, non seulement parce qu'elles sont adaptées aux conditions de la modernité, mais également parce qu'elles mettent en pratique des idéaux politiques et humains à bien des égards supérieurs à ceux des époques antérieures (l'égalité des hommes et des femmes, la déculpabilisation de la sexualité, la liberté des styles de vie sont autant de choses sur lesquelles on ne saurait revenir<sup>6</sup>).

- 8 Une modernité heureuse est possible, affirme Illouz ; cette félicité s'appuie sur des valeurs qui sont précisément celles de la démocratie. Cet optimisme émancipateur fonde la critique des comportements existants et du système qui les rend possible. Dans « Échec et mat » d'Agnès Bihl, l'échec du couple n'est donc pas le fait de la femme mais d'un homme qui par son « indifférence », à cause de son silence crispé, ne se montre pas à « la hauteur des promesses » que fait miroiter l'idéal éthique régulateur dont parle si bien Eva Illouz.
- 9 Tel est le point capital dans l'optique de mon travail. Je vais montrer qu'à partir du moment où, en chanson, la cantrice – ou l'instance créatrice, autrice ou parolière, qui en oriente les propos – coïncide avec la conscience des promesses d'une modernité heureuse, à partir du moment où le pôle de la rationalité éthique – universel en droit – se trouve de fait occupé par une femme, alors la femme acquiert par la chanson la liberté de dénoncer les personnages aussi bien masculins que féminins qui contreviennent à cet idéal démocratique censé garantir aux sujets, quels que soient leur sexe et leur orientation sexuelle, une forme de bonheur désirable, fondé sur l'autonomie et la connaissance des liens qui libèrent. Dans un premier temps, je me servirai de la méthodologie qui est la mienne – la stylistique – pour montrer que la prise en compte du fait énonciatif dans la chanson permet de savoir à quel type de cantrice on a affaire : à une femme entravée par le patriarcat, soumise, aliénée par un ordre injuste, ou bien à une femme émancipée, capable de tenir un discours critique sur la façon dont les femmes vivent l'amour et la jalousie en chanson comme dans la vie. Le second temps montrera que seule la mise en œuvre, dans une chanson, d'une éthique *anti-ressentimiste*, c'est-à-dire consciente des apories du ressentiment, est à même de décrypter avec justesse et finesse les comportements amoureux. Munie de ce double levier, l'étude du cas particulier de la jalousie pourra témoigner de ce que fait la féminisation de la chanson à la manière dont cet art représente l'amour triste et la jalousie.

## La primauté du fait énonciatif en chanson

- 10 Au fil de mes travaux sur la chanson française, une double conviction s'est imposée à moi. La première pose que s'il est impossible de réduire la chanson à sa composante textuelle et poétique, en revanche, c'est ce module sémiotique qui porte l'essentiel de la signification dont cet art est capable ; en chanson, le sens des mots peut être affecté par la voix, la musique, la performance scénique ; la capacité du langage d'être altéré par d'autres systèmes sémiotiques définit le propre de la chanson<sup>7</sup>. La deuxième idée forte consiste à privilégier le fait énonciatif sur toutes les autres dimensions du discours<sup>8</sup>. Par fait énonciatif, on n'entend pas seulement la cartographie des marques de la subjectivité : le *je* ou son absence, la désignation du ou des destinataires, la construction d'une figure de sujet chantant, la représentation des enjeux de la parole au sein de la parole ; pour interpréter une chanson, l'essentiel reste de comprendre d'une part comment le sujet chantant (instance complexe qui n'a rien de monolithique) se situe par rapport à son énoncé chanté, et d'autre part comment l'auditeur est invité à valider ou non ce rapport. Autrement dit, en chanson, le message, quand il y en a un, ne tient pas à ce qui est dit, ni même à la manière dont cela est dit, mais bien à la possibilité que la chanson offre à un sujet d'énoncer ou non une vérité sur le monde qu'elle convoque ; bref à sa façon de créditer ou de discréditer un porteur de point de vue.

- 11 Dans le cadre d'un cours sur la métaphore en chanson, j'ai présenté deux chansons d'Arthur H. Dans la première, « La Boxeuse amoureuse » (2018), il est question de résilience féminine :

Boum-boum, les uppercuts  
 Qui percutent son visage  
 Mais jamais elle ne cesse  
 De danser, de danser  
 Tomber ce n'est rien  
 Puisqu'elle se relève  
 Un sourire sur les lèvres  
 Un sourire sur les lèvres

- 12 Je voulais attirer l'attention sur un système métaphorique (l'amour est un combat de boxe), une poétique de l'oralité (*boum-boum*, l'onomatopée inaugurale, la phrase nominale), un sens esthétique de la sobriété dans le pathos : hexamètre, répétitions lexicales, emphase sur *jamais*, superbe calembour franco-anglais *uppercuts/percutent*. Mais à l'écoute, la problématique s'est déplacée. Cette chanson d'un chanteur masqué (pas de *je* masculin déclaré, mais un metteur en scène voyeur en filigrane, puisque la chanson s'ouvre par ce vers : *Regardez-la danser*) a semblé lestée d'une insupportable ambiguïté éthique : pour admirer une femme, il faut qu'elle souffre ; l'homme ne jouit jamais autant (esthétiquement parlant) que lorsqu'elle encaisse des coups, avec une noblesse résignée. Le fait énonciatif paraissait décisif : l'identité genrée du chanteur et du chanteur invalidait le contenu de la chanson. La réception de « L'Avalanche » (2021) fut encore plus critique :

Elle t'envahit, te submerge  
 L'avalanche  
 L'a-, la-la-la, l'avalanche  
 Blanche, elle te recouvre  
 Puissante et brûlante  
 L'avalanche te révèle  
 Reine des neiges

- 13 La poéticité de la chanson repose en partie sur une amphibologie : à qui réfère le *tu* ? Au chanteur dédoublé ? À la femme ? Qui est la « Reine des neiges » ? La jouissance métaphorisée par l'avalanche ? Ou bien la femme elle-même, sans qui nul plaisir n'est possible ? Mais à l'écoute l'ont emporté d'autres arguments : a été jugée vulgaire l'idéalisation, par le faux prestige d'une poésie *toc*, d'une éjaculation monstrueuse tout droit sortie d'un fantasme de porno viriliste. L'important n'est évidemment pas de savoir qui a raison, mais de se demander comment fonctionne le goût et à quelles conditions le contenu d'une chanson peut être reçu et apprécié : ce qui convainc ou séduit en chanson n'est pas un énoncé (célébrer le coït ou la résilience féminine) ou une intention affichée par le péri-texte d'artiste, mais l'ajustement immédiatement perçu et évalué de l'énoncé à la dualité énonciative chanteur/chanteur ou chanteuse/cantrice. À l'écoute, si cet appariement n'est pas jugé crédible, la chanson perd pour qui l'écoute sa pertinence véridative (c'est-à-dire la capacité qui lui est reconnue de dire le vrai et qui précisément se discute) et sans doute son charme esthétique.
- 14 C'est donc l'énonciation qui permet à l'auditeur de décider si oui ou non le chanteur ou le chanteur, la chanteuse ou la cantrice, profèrent une évaluation sensée de n'importe quelle situation amoureuse. Soit le thème de la frustration : une femme n'obtient pas d'un homme ce qu'elle estime être dû à son bonheur. C'est le cas que construit une chanson intensément dramatique de Patricia Carli, « Arrête arrête » (1963) ; apprenant

que son amant la quitte pour faire un beau mariage, la cantrice se refuse à lui. La chanson, sans refrain, est composée de quatrains de rimes plates ; voici le dernier :

Ce soir, ce soir c'est la dernière fois  
 Que je te parle, que je te vois  
 Puisque, puisque c'est elle qui aura ton nom  
 Ce soir, ce soir moi je te dis non<sup>9</sup>

15 Apparemment, c'est un ultime et bienvenu sursaut de fierté. Un peu avant, l'ironie mordante se chargeait de mépris : « Laisse-moi, laisse-moi te féliciter/Demain tu vas te marier » ; malgré tout, les paroles de la cantrice ne cessaient de souligner l'asymétrie des rapports de force, aussi bien érotiques (« Dès que tes mains se posent sur moi/Je suis prête à subir ta loi ») qu'économiques (« Il faut, il faut nous quitter sans remords/Tu es le maître de ton sort »). C'est à cette situation d'infériorité consentie que la chute de la chanson met fin. Cette interprétation est confortée par le fait énonciatif suivant : « cette chanson qui met en scène une femme est aussi écrite par une femme qui trouve ainsi l'occasion de faire entendre sa révolte ». Chanson proto-féministe ou non ? L'amour joue contre celle qui l'éprouve, comme le reconnaît la cantrice éclipsée par sa rivale : « Elle a toutes les qualités/Mon grand défaut, c'est de t'aimer. » Autrement dit, la chanson maintient en équilibre les deux plateaux de la balance patriarcale : d'une part, parce qu'elle est amoureuse, la femme rassure l'homme ; elle incarne et défend une éthique de la fidélité dont il bénéficie. Elle échange son corps contre du sentiment mais sans jamais obtenir de son partenaire qu'il s'engage à faire durer ce sentiment. D'autre part, ce même amour, s'il est humilié, devient le vecteur d'une prise de conscience et d'une vengeance ; au nom de l'amour même, la femme se rebiffe. La sentimentalité apparaît donc comme un boulet puis comme une ressource. Enfin, la chanson formule l'équation de la frustration : la femme ne peut prétendre à la fois au savoir-pouvoir (qui donne l'indépendance), à l'amour et à son corollaire sexuel (qui donne le plaisir) et à la respectabilité sociale (qui donne la sécurité<sup>10</sup>). Dans la vie, *on* ne peut pas tout avoir : certes ; mais cet axiome « réaliste » est vrai pour elle, et beaucoup moins pour lui ; c'est pourquoi, à la fin de la chanson, le public est invité à se réjouir que l'homme se retrouve le bec dans l'eau.

16 La chanson de Patricia Carli n'est pas sans charme ; elle est « rétro ». Le discours lyrico-pathétique d'une femme en souffrance, voilà qui touche et qui émeut. Mais aujourd'hui, elle ne peut plus prétendre délivrer un message valide, tant elle donne de gages à ce système patriarcal au moment même où elle le dénonce. Dans « Paris 15 août », de Barbara (1964), il en va tout autrement. L'amante qui a ou prétend avoir le plaisir pour elle (« Je sais bien que, parfois, tu t'embêtes/Avec ta famille, en Espagne ») ne dispose pas de cette précieuse respectabilité ; comme la cantrice de « Arrête arrête », elle doit donc s'effacer au profit de l'ordre conjugal et familial<sup>11</sup>. Mais ce qui distingue la chanson de Barbara de celle de Carli, c'est encore une fois l'énonciation. Composée de cinq quatrains ainsi formés (abbc), la rime c actualise toujours le nom « Espagne »<sup>12</sup> ; c'est l'occasion rêvée pour la chanteuse ventriloque de faire entendre toutes les tonalités du *paterfamilias* qui s'enorgueillit, ou piteusement s'excuse, d'être en « Espagne », loin de sa belle<sup>13</sup> : « Je le sais bien, tu n'y peux rien/Tes enfants ont besoin de vacances ». Chanté par une femme, écrit par elle et pour elle, ce texte ne vise pas à conforter mais à ébranler le patriarcat :

En attendant en attendant  
 Soyez heureux près de vos enfants

Et n'ayez pour moi aucun tourment  
Demain je pars seule en Bretagne.

- 17 La cantrice passe du *tu* au *vous*. C'est donc au système familial qu'elle s'en prend, alors que Patricia Carli, elle, maintient l'opposition frontale au partenaire, prouvant ainsi qu'elle se place encore sur le terrain de la rivalité entre deux femmes pour obtenir le supposé Graal de la conjugalité. Au contraire, par de légères mimiques faciales, visibles sur plusieurs enregistrements télévisés de l'année 1964, Barbara signifie à l'auditoire que le bourgeois blanc se croyant tranquille en Espagne sera sans doute remplacé... en Bretagne. Son expression « partir seule » semble se référer tout à la fois à l'absence d'enfant, à la solitude contrainte, et à la libre possibilité de trouver un nouvel amant. C'est une tout autre ambivalence que fait entendre la chanson de Barbara.
- 18 La conclusion s'impose. La chanson est un art trop subtil pour qu'on laisse au seul énoncé – le dit – le soin d'exprimer une position, féministe ou traditionnelle, lucide ou aliénée, sur l'amour. Il convient désormais de faire intervenir un deuxième critère d'analyse : la capacité du texte chansonnier à déjouer les ruses du ressentiment.

## La chanson féminine émancipée contre le ressentiment

- 19 À une époque marquée par le slogan #MeToo (apparu en 2007), une chanteuse peut-elle encore chanter les souffrances de l'amour sans risquer de passer pour « l'idiote utile du patriarcat<sup>14</sup> » ? Désormais les femmes savent que, et elles savent comment, la domination masculine « sabote les relations hétérosexuelles », selon la forte expression de Mona Chollet qui sert de titre à son essai<sup>15</sup> ; dans ces conditions, une chanteuse qui prétend représenter une femme victime de l'amour hétérosexuel sans pour autant mettre en cause la domination masculine sera suspecte de faire le jeu d'une société phallocrate. On sait par exemple que Clara Luciani, dans « Bandit » (2021) propose cette équivalence : *J'ai appris à céder/J'ai appris à t'aimer*. En consentant à cette soumission doloriste (« Je t'aime de me manquer », « Je t'aime sans pouvoir te comprendre »), Clara Luciani n'est-elle pas régressive ? Le titre et le refrain de la chanson reprennent un cliché de la lyrique amoureuse : la métaphore du vol, qui sanctionne une dissymétrie amoureuse. Dans la tradition, l'amant ou l'amante se plaint que l'amour ou l'être aimé lui a dérobé son cœur ; le sujet épris n'est plus maître de lui, n'est plus maître chez lui. Une variante du thème est nettement plus genrée : c'est l'homme seul qui peut ou doit dérober un baiser, commettre le fameux « doux larcin ». Clara Luciani modernise ces images par un lexique violent, qui accuse la crudité du propos : « Tu as braqué mon cœur et ma vie/Et de cambriolages en baisers volés/J'ai appris à céder ». La cantrice s'excuse-t-elle ou, à l'inverse, s'accuse-t-elle en plaçant toute la chanson sous le signe d'une tradition datée quoique manifestement regrettée et assumée ?

Plus personne ne s'écrit de lettres  
Mais je guette à la fenêtre  
Voir si le facteur s'arrête  
Tu connais mon adresse,  
Écris-moi<sup>16</sup>

- 20 Plus loin dans la chanson, le vers 4 devient : *Tu connais ma détresse*. Comme aux beaux jours du patriarcat triomphant, l'homme séduisant est insensible, inaccessible, muet – en un mot : viril. La femme s'inquiète, supplie : *Là-bas/Là-bas, où tu es/Penses-tu un peu à*

moi ? Évidemment non<sup>17</sup>. Comment évaluer cette prestation thématique ? À quelles conditions décidera-t-on de ne pas jeter avec l'eau sale du patriarcat le bébé du lyrisme élégiaque ?

- 21 On imagine la réprobation qui entourerait une chanson qui donnerait la parole à ce « bandit » qu'on soupçonne désinvolte ou cynique. C'était l'âge d'or des Gainsbourg et des Sardou, gauche et droite étant sur ce point réconciliées. Si, en tant que chanteuse, Clara Luciani ne déboute pas, au moyen d'une ironie surplombante, la posture victimaire de la cantrice, c'est bien parce que la chanteuse a donné des gages à la posture combative ou agressive de la femme contemporaine. Son tube, « La Grenade » (2018) ne laisse aucun doute à ce sujet. La peur a changé d'énonciateur et de camp ; ce n'est plus à l'homme de se plaindre que la femme est une menace ; c'est l'amante qui assume la transformation de son cœur qui bat (« Sous mon sein, là, regarde ») en un explosif redoutable : « Hé toi/Je pourrais te blesser, oui ». Le cliché de la femme-louve (« Suis-moi/Dans la ville blafarde/Et je te montrerai/Comme je mords, comme j'aboie ») renverse le cliché machiste en se l'appropriant : « Mais qu'est-ce que tu crois ? /Je ne suis qu'un animal/Déguisé en madone ». La femelle bestiale n'a plus peur de dire qu'elle *fait* l'ange (ou la « madone ») : « Hé toi/Qu'est-ce que tu t'imagines ?/Je suis aussi vorace/Aussi vivante que toi. » Ces vers relèvent à la fois du jeu, de la fantaisie, du fantasme, mais aussi du sérieux de la revendication éthique ou politique<sup>18</sup>. C'est précisément cette indécidabilité qui marque l'accession de la chanteuse au privilège du dominant : la liberté de jouer avec les codes, de ne pas se laisser piéger par eux. Bref, de rayonner.
- 22 Une chanteuse populaire comme Clara Luciani – mais Hoshi, Angèle ou Barbara Pravi seraient dans le même cas – peut sans se discréditer, montrer une cantrice soumise moins, d'ailleurs, à l'homme en tant que tel, qu'à sa propre et mystérieuse addiction au risque, au danger, incarné par la virilité toxique d'un amant précisément aimé ou désiré pour cela. Au nom de quoi ? Parce que, partout ailleurs dans son œuvre, dans ses actes publics, elle endosse (avec sincérité ou opportunisme, peu importe) l'ethos contemporain d'une femme libre et capable à ce titre de représenter tous les états du désir féminin ; la chanteuse contemporaine aurait donc tellement incorporé, dans ses textes comme dans sa *persona* médiatique, le credo de la femme émancipée, qu'elle n'a plus rien à redouter d'un public féminin jeune, conscient, aimant à jouer le rôle d'un surmoi féministe à l'égard des générations précédentes. Cette situation inédite a été longuement préparée en amont par des chanteuses pionnières (Barbara, Anne Sylvestre, Michèle Bernard et d'autres) auxquelles les « petites nouvelles » s'emprescent d'ailleurs de rendre hommage.
- 23 Donnons un exemple d'une chanson de 1998 qui prouve qu'avant d'être systémique, comme elle l'est aujourd'hui, existe déjà la norme de la chanteuse autonome et résolument capable de distance, de jeu, d'esprit critique à l'égard des représentations de l'amour qu'elle présente ou promet. Dans « Chanson d'ami » de Zazie, dont le titre défige l'expression *chanson d'amour* et qui désigne, comme chacun sait, un sous-genre codifié et repérable comme tel, la cantrice est saisie dans sa tentative, de moins en moins convaincante, de se persuader ou de persuader son ex (et au-delà, le destinataire de la chanson) qu'elle n'est plus amoureuse de lui ; à l'en croire, elle aurait parfaitement digéré la rupture :
- Ça n'est pas du Rimmel sur mes yeux  
Ni du rouge à mes lèvres

C'est pas ce que tu crois  
 Juste que c'est beau  
 Ça n'est pas ma robe qui vole un peu  
 Pas pour que tu voies mes jambes  
 C'est pas ce que tu crois  
 Juste que j'ai chaud

- 24 On ne saura jamais si ce monologue de femme est intériorisé – de simples pensées – ou s'il est actualisé et effectivement proféré, en situation ; on ne saura jamais s'il se nourrit de lui-même ou s'il donne la réplique à une remarque de l'amant devenu l'ami et s'alarmant ; nous n'avons aucune preuve que le *ce que tu crois* fasse écho à un dialogue entre les deux personnages ; au couplet 3, le présent est parfaitement ambigu : « Ça n'est pas pour celle que tu embrasses/Pas pour ça que je pleure » ; l'ami embrasse-t-il vraiment une autre fille, sous les yeux de son ex, la cantrice ? Après tout, certains hommes sont capables de toutes les indécidables. Une autre hypothèse est possible : la cantrice pourrait bien ruminer un simple souvenir, une imagination jalouse, à partir desquels elle tricoterait son scénario. Qui sait ? *Elle se la raconte peut-être*, comme on le dit aujourd'hui. Après tout, la cantrice semble tellement égarée qu'elle peut aller jusqu'à interpréter tous les rôles de sa propre comédie. Seul demeure le fait énonciatif. La chanson est structurée par l'emploi récurrent de négations réfutatoires :

Non c'est pas ce que tu crois  
 [...]
 Ça n'est pas pour celle que tu embrasses  
 Pas pour ça que je pleure  
 Non si c'est ce que tu crois  
 Tu t'es trompé

- 25 Le jeu des répétitions finit par se retourner contre elle : plus elle nie le fait (« Promis, mon amour/Je ne t'aime pas/Je t'aime bien »), plus ses négations sont comprises comme des dénégations, c'est-à-dire comme une ruse de l'inconscient voulant faire entendre, en contrebande, sous l'explicite d'un *ne pas*, l'affirmation prétendument révoquée ; car pour nier ou dénier, il faut d'abord asserter. Cette expression de pure mauvaise foi n'est cependant pas dénuée de pathétique. Un auditoire sensible peut compatir à tant de maladroite souffrance. Le jeu est sinon cruel du moins ambigu ; une femme, la chanteuse, se paie la tête d'une autre, qui est peut-être son double. La cantrice a beau se justifier, l'instance régulatrice de l'énoncé l'enfonce. Elle suscite à la fois distance ou dérision et compassion.
- 26 L'imposture éthique que radiographie Zazie en se désolidarisant de sa cantrice relève du ressentiment. C'est à Cynthia Fleury que revient le mérite de fournir, en s'appuyant sur les analyses de Nietzsche et Max Scheler, la description la plus complète et la plus actuelle du ressentiment, cette passion amère<sup>19</sup>. Elle est caractérisée par les cinq traits suivants :
1. Une prédilection entêtée, pathologique, pour l'amertume.
  2. Que l'amertume vienne de la réalité ou qu'elle soit élaborée par les imaginations du sujet, celle-ci est vécue comme indépassable.
  3. Le ressentiment est un refus décidé de l'action transformatrice, individuelle ou collective, et de ses risques.
  4. La passion « ressentimentiste » se transforme en haine de l'autre (par qui la douleur arrive) et en valorisation de soi comme sujet souffrant, subissant l'injustice ; l'injustice subie, ou prétendue telle, se transforme en identité, en essentialité, en valeur : souffrir, c'est être bon. Une axiologie dualiste et sommaire (mais efficacement persuasive) se met en place.

5. Le ressentiment engendre la mauvaise foi ; la conscience sait qu'elle s'aménage un repli pour fuir sa responsabilité, pour échapper à la « situation » ; mais cette conscience choisit de ne rien savoir de ce qui se passe de louche en elle ; elle tient aux bénéfices secondaires de la souffrance.
- 27 Il est évident que le ressentiment peut être une arme que les tenants du patriarcat brandissent contre les femmes qui défendent leurs droits. C'est une objection absurde, aisée à réfuter (cf. le point 3, décisif). Il n'empêche que le ressentiment et son expression peuvent rendre service à une évaluation féministe de la chanson d'amour et de jalousie. La chanteuse libre se reconnaît à ceci : elle peut représenter, dénoncer, par l'ironie – comme Barbara, on l'a vu – cette expression du ressentiment qu'est la jalousie féminine.

## Étude de cas : la jalousie en chanson

- 28 Chanter la jalousie, pour la décrire et la dénoncer : les hommes et les femmes sont-ils devenus égaux sur ce point, certes mineur mais significatif ? Un bref bilan des acquis permet de préciser désormais ce que pour nous *égaux* signifie quand on rapporte cet adjectif aux chanteuses et chanteurs contemporains :
1. être capables de pratiquer la dissociation énonciative entre une parole aliénée, qui consent à l'inégalité et l'injustice (laquelle parole peut être attribuée au personnage ou au chanteur dans le cas d'une énonciation à la première personne) et une parole émancipée, qui fait référence et sert de cadre éthique, d'idéal régulateur, au sein de la chanson, quelle que soit l'instance qui l'assume, et quelle que soit la nature des signaux stylistiques qu'elle utilise pour se faire reconnaître. (Premier critère).
  2. être capables de pratiquer une dissociation énonciative entre une parole marquée par le ressentiment victimaire (cette pensée complexe mais aberrante) et une parole qui le refuse. (Second critère).
- 29 Les deux critères croisent une donnée thématique (injustice vs justice et ressentiment vs lucidité) et une donnée énonciative : qui parle dans la chanson ? Quelle instance assume quel discours ? Ils mettent en œuvre une axiologie progressiste. Celle-ci tient pour légitime le désir de l'individu de concilier l'autonomie (donnée politique) et le bonheur (donnée éthique). Énonçons la règle herméneutique : une chanson exploitant le thème de la jalousie sera appréhendée comme libérée de tout préjugé lié au genre *si et seulement si* la parole émancipée (qui refuse injustice et ressentiment) satirisant la parole aliénée (qui consent à l'injustice ou au ressentiment) peut-être revendiquée ou actualisée aussi bien par un homme que par une femme. Il s'agit en fait de pratiquer le découplage de l'identité genrée et de l'affirmation de la valeur au nom de laquelle se fait la critique des contre-valeurs.
- 30 La jalousie est une passion nocive qui relève à la fois d'une tyrannie privée (surveiller et punir l'autre dont la liberté cesse là où commence la jalousie) et du ressentiment : être jaloux, ce n'est pas seulement chercher à priver l'autre de sa liberté ; c'est aussi se représenter soi-même comme la victime d'une passion dévorante (la jalousie) et du comportement, réel ou fantasmé, de l'autre (ses infidélités, ses trahisons). À ce titre, la jalousie est une amertume qui veut se satisfaire, ne serait-ce qu'en se donnant raison : la ratiocination jalouse argumente et refuse d'admettre ses torts. Elle procède de l'envie : l'autre disposerait d'un pouvoir de séduction (plaire à un tiers) ou d'une liberté (avoir plusieurs partenaires) dont le jaloux veut le priver au nom du préjudice qu'il

subit. On voit à quel point cette passion privée entre en résonance avec des passions politiques, d'ordre collectif, en raison des valeurs et des enjeux qu'elle mobilise : la liberté, la justice. Il convient néanmoins de rester vigilant et de ne pas confondre jalousie et déception amoureuse, suite à une trahison.

## Corpus

31 Le corpus comporte huit chansons s'étendant sur trente ans (1988-2018), soit l'espace d'une génération. C'est très peu ; c'est notablement insuffisant pour présenter des conclusions sociologiques ; mais c'est suffisant pour tester la validité des critères retenus et proposer un classement opératoire des chansons. La liste ci-dessous comporte deux duos, un auteur-compositeur interprète (désormais ACI), quatre autrices-compositrices interprètes et une chanteuse ; la chanson 3 est la seule qui présente le cas d'un chanteur jaloux :

- Chanson 1 (duo) : Jane Birkin, Alain Souchon, « Comédie », album *Ultra moderne solitude*, 1988.
- Chanson 2 (chanteuse) : Patricia Kaas, « Je voudrais la connaître » (paroles : J.-J. Goldman), album *Dans ma chair*, 1997.
- Chanson 3 (ACI masculin) : Dorémus, « Le Poison », album *Pas en parler*, 2004.
- Chanson 4 (ACI féminine) : Emily Loizeau, « Je suis jalouse », album *L'autre bout du monde*, 2006.
- Chanson 5 (duo) : Cœur de pirate, « Pour un infidèle », album *Cœur de pirate*, 2008 (avec Julien Doré).
- Chanson 6 (ACI féminine) : L (Raphaëlle Lanadère), « Jalouse », album *Initiale*, 2011.
- Chanson 7 (ACI féminine) : Camille, « Le Banquet », album *Ilo Veyou*, 2011.
- Chanson 8 (ACI féminine) : Angèle, « Jalousie », album *Brol*, 2018.

32 On peut résumer les chansons ainsi, tout en convenant qu'un résumé est déjà une interprétation. Le duo de Birkin et Souchon met en scène un couple hétérosexuel qui, dès le vers 1, partage le même diagnostic : « On s'aime mais c'est difficile ». Ces difficultés sont genrées : expression maladroite du sentiment pour l'homme (couplets 4 et 8) ; pour la cantrice, jalousie envers les anciennes femmes aimées (couplets 3 et 6), toujours perçues comme des rivales menaçantes. Tous les deux admettent être à parts égales « jaloux » ou « jalouse » (polyptote des vers 21 et 22) ; l'adverbe *jalousement* qualifie un procès dont ils sont les sujets (*On se regarde toujours/Jalousement*). Dans la chanson 2, Patricia Kaas prête sa voix à une femme qui vient de découvrir la trahison de son compagnon ; c'est sans doute la chanson la plus narrative, la mieux scénarisée, du corpus<sup>20</sup> ; blessée, la cantrice éprouve une curiosité jugée moins malsaine que compréhensible envers sa rivale victorieuse ; elle cherche à retrouver l'homme qu'elle aime en se projetant par l'imagination dans le couple qui l'exclut. Encore plus âpre, la chanson de Dorémus donne la parole à un jaloux qui convient lui-même qu'il souffre d'une pathologie funeste et délirante : le chanteur n'est pas un « mâle » soucieux de justifier sa passion toxique par la nature perverse de la femme ; il incarne le cas de plus en plus fréquent dans la chanson contemporaine d'un chanteur indigne de foi, institué par la chanson pour ne pas susciter l'adhésion ou la sympathie du public. La femme imaginée par Emily Loizeau s'inquiète des tentatives d'une certaine Adèle de Bayeux pour établir des relations amicales avec son ex-petit ami, devenu le compagnon de la cantrice ; la jalousie naît alors d'un sentiment d'insécurité dont il n'est pas impossible qu'il soit en partie justifié. Rien de tel dans le duo de Cœur de Pirate et de Julien Doré : un séducteur banalement volage et cynique reconnaît faire souffrir la cantrice,

amoureuse et soumise. Dans « Jalouse », la sixième chanson, la cantrice analyse sa propension jalouse en termes poétiques ; chacun des petits bonheurs ou plaisirs sensuels ressentis solitairement par l'amant la trouble comme s'ils pouvaient l'exclure et remettre en cause leur amour. La cantrice de la chanson de Camille, « Le banquet », est à la fois éprise d'un Don Juan et solidaire de ses précédentes maîtresses ; cette singulière configuration éthique célèbre la sororité de femmes décidées à s'unir pour une vengeance collective. L'amant est attiré dans un piège qui prend l'apparence d'un banquet : la fellation qu'il avait espérée ou qu'on lui avait fait miroiter se transforme en castration. La chanson d'Angèle, la dernière de la série, ancre la jalousie dans le monde ultra-contemporain des messages et des images que pourvoient les réseaux sociaux.

### Trois critères d'analyse

- 33 1. Critère idéologico-énonciatif : la jalousie est-elle oui ou non le reflet d'une inégalité de genre elle-même conçue comme naturelle ?
- 34 Ce critère départage chanson passéiste et chanson progressiste. À cet égard, « Pour un infidèle » (Cœur de pirate, 2008), est la seule chanson du corpus explicitement rétrograde ou conservatrice. La cantrice y est jalouse d'un homme à femmes avec lequel elle vit une « idylle ». Dépourvue de recul par rapport à une situation qu'elle n'interroge pas, elle gobe par amour les mensonges de son amant ; le titre de la chanson innocente ce personnage cynique au moyen du terme euphémisant et daté d'*infidèle*, quand le chanteur, lui, avoue n'être qu'un menteur et un manipulateur. La souffrance morale de la femme n'est pas susceptible d'évoluer. Il convient néanmoins de différencier finement l'historicité des stéréotypes de genre. Dans « Et moi dans mon coin », interprétée par Charles Aznavour en 1966, la jalousie masculine est légitimée par la coquetterie cruelle ou immorale d'une femme qui a cessé d'aimer son partenaire. Cette situation qui renvoie à la supposée perversité féminine semble définitivement évincée. En revanche, en 2008, une chanson peut encore considérer comme non problématique le fait qu'une femme consente à souffrir de jalousie par amour pour un homme dont elle sait qu'il la trompe. Dans aucune autre chanson, la jalousie représentée ne tient à une répartition injuste ou inégalitaire des rôles psychologiques liés au genre.
- 35 2. Critère axiologico-énonciatif : la jalousie est-elle présentée comme un tort ou comme un comportement légitime ou excusable ?
- 36 Toutes les chansons étudiées, à l'exception notable de « Je voudrais la connaître », décrivent la jalousie comme une erreur de jugement ou une faute morale ; la chanson de Souchon et Birkin nuance pourtant ce constat : la jalousie y apparaît inévitable, inséparable de l'amour même. Pourtant, même dans une chanson qui présente la souffrance jalouse de manière compréhensive, un détail, subtil, vient déconsidérer le sujet parlant. Ainsi, dans « Jalouse », de L, la cantrice manifeste son esprit critique et son refus d'être dupe : « Jalouse, jalouse/Comme les enfants/De ce qui me prend/Ton cœur un instant. » Sa jalousie apparaît comme une marque d'immaturation affective. Cette lucidité de la cantrice, exprimée par une analogie, manifeste la présence d'une instance de surplomb qui corrige l'appréciation trop indulgente ou favorable que le jaloux peut avoir tendance à porter sur lui-même. Les chansons du corpus peuvent aussi être classées selon le degré de sympathie que le jaloux suscite : bien qu'elle place l'auditeur au cœur de la ruminant du locuteur, la chanson de Dorémus le montre

comme un homme odieux. À l'inverse, dans « Je voudrais la connaître », l'instance qui régule les valeurs éthiques dans la chanson et oriente ainsi la réaction du public fait de la cantrice un être attachant et émouvant ; c'est parce que la jalousie n'est pas placée sous le signe de la colère ou de la revanche, mais de la « curiosité » (vers 10), cette étrange volonté de voir et savoir ce qui a pu se tramer à son insu.

- 37 3. Le critère des tonalités : de manière quasi contractuelle, il programme la relation entre la chanson et l'auditoire visé. Il est à ce titre capital.
- 38 Dans un premier cas, la jalousie est traitée comme un thème comique, dans « Je suis jalouse » et « Le Banquet » de Camille. La première chanson relève du genre de la satire mâtinée de tendresse. Elle s'attache à de petits détails concrets, savoureux mais ridicules, qui montrent à quel point la jalouse, par défiance, peut faire son propre malheur. Dans le second cas, le texte relève plutôt de la moralité ; le séducteur est puni par là où il a péché. Il est significatif que le mot *jalousie* n'apparaisse pas dans la chanson ; la solidarité entre femmes crée une sorte d'utopique sortie de la tristesse jalouse. Le propre de la comédie est d'évacuer, au profit du rire ou du sourire, la douleur et donc le caractère problématique de la situation. Dans un second cas, la jalousie est traitée comme un thème tragique, qui met en valeur l'impuissance de l'homme, pourtant lucide, face à une passion destructrice qui le déborde. C'est le cas de « Poison ».
- 39 Enfin, la jalousie est traitée comme un thème sérieux, qui souligne la fragilité des couples. Le patriarcat n'est pas mis en cause pour expliquer la vulnérabilité des amants, soit parce que la chanson est naïve (« Pour un infidèle »), soit au contraire, parce qu'elle témoigne d'une forme de maturité exemplaire (« Comédie », « Je voudrais la connaître », « Jalouse », « Jalousie »). Dans ce cas, les personnages représentés se savent libres ; ils ont incorporé, à la manière d'un habitus qui les dote de savoirs pratiques, la capacité de repérer et déjouer les pièges du genre. Mais prendre en compte cette réalité sociopolitique ne suffit pas à garantir le bonheur et la sérénité. Dans une éthique amoureuse crédible, la sagesse visée comporte toujours une composante collective, de nature sociétale, et une composante plus strictement individuelle, qui renvoie aux ressources propres à chacun, et à son histoire. C'est précisément cette ligne de partage subtile entre deux séries de causalités (l'une relevant de la sociologie, l'autre de la psychologie) que parvient à établir une chanson « intelligente » sur l'amour et la jalousie.

## Conclusion

- 40 Au terme de ce parcours, on ne saurait prétendre avoir épuisé le sujet. Tout au plus l'aura-t-on déblayé. Il semble difficile de contester qu'un certain savoir sur le genre est devenu tellement partagé qu'il devient une sorte de norme implicite régissant les énoncés en chanson : cette norme « ringardise » les chansons naïves ou conservatrices (« Pour un infidèle »), qui s'en tiennent à une description déproblématisée de la jalousie. En quoi consiste ce savoir et comment se manifeste-t-il ? On peut le décrire comme la faculté, que la chanson prête aux femmes et aux hommes, ou aux couples, de discerner, plus ou moins clairement, ce qui, dans une situation de trouble affectif comme la jalousie, relève des inégalités systémiques et ce qui, d'autre part, ressortit aux failles propres aux sujets impliqués dans la crise. Cette rectitude du jugement est soit le fait de chanteurs/cantrices lucides, avisés, soit l'œuvre d'une méta-instance

énonciative, comme dans le cas de « Poison » ; celle-ci institue le cadre éthique à l'intérieur duquel les énonciations des personnages locuteurs, leurs voix et leurs points de vue, peuvent se déployer, acquérant ainsi cette cohérence qui rend la chanson compréhensible, ce qui ne veut pas dire simpliste<sup>21</sup>.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- CHARDIN Philippe, *L'Amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature*, Paris, Droz, 1990.
- CHAUDIER Stéphane et JULY Joël, « La voix, elle, ne ment pas : créativité et mystification éthiques dans la chanson », *Babel*, vol. 34, n° 1, 2016, p. 283-300. DOI : <https://doi.org/10.4000/babel.4698>.
- CHAUDIER Stéphane et JULY Joël, « La genèse en chanson : constantes et spécificités », *Genesis*, n° 52, 2021. DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.5779>.
- CHAUDIER Stéphane (dir.), *Chabadabada. Des hommes et des femmes dans la chanson française*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2018.
- CHOLLET Mona, *Réinventer l'amour. Comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*, Paris, Zones, 2021.
- COFFIN Alice, *Le Génie lesbien*, Paris, Grasset, 2020.
- FLEURY Cynthia, *Ci-gît l'amer. Guérir du ressentiment*, Paris, Gallimard, 2020.
- GARCIA Tristan, *Laisser être et rendre puissant*, Paris, PUF, 2023.
- GRIMALDI Nicolas, *Essai sur la jalousie. L'enfer proustien*, PUF, 2010.
- HEINICH Nathalie, *Les Ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003.
- ILLOUZ Eva, *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité* (traduction de l'anglais de Frédéric Joly), Paris, Seuil, 2012.
- JULY Joël, « Faut-il inventer une stylistique de la chanson ? », *Stylistiques ?* dans Laurence Bougault et Judith Wulf (dir.), coll. « Interférences », Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 343-360. <https://books.openedition.org/pur/40094?lang=fr>, consulté le 15 juillet 2024.
- JOUVE Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.
- LAGASNERIE DE Geoffroy, 3. *Une aspiration au dehors*, Paris, Flammarion, 2023.
- PEYTAVIN Lucile, *Le Coût de la virilité*, Paris, Anne Carrière, 2021.

## NOTES

1. Pour s'en tenir à la jalousie, emblème de la passion triste, et à ses représentations littéraires, voir CHARDIN Philippe, *L'Amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature*, Paris, Droz, 1990 ; GRIMALDI Nicolas, *Essai sur la jalousie. L'enfer proustien*, PUF, 2010.

2. Ce travail doit beaucoup aux échanges avec les étudiantes présentes à mon séminaire sur la chanson française. Qu'elles trouvent ici l'expression de ma gratitude.
3. D'une immense bibliographie, je retiens ILLOUZ Eva, *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2011 ; *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité*, Paris, Seuil, 2012 (traduction à partir de l'anglais de Frédéric Joly ; le sous-titre allemand donne l'ouvrage pour ce qu'il est : un éclaircissement sociologique). Voir aussi COFFIN Alice, *Le Génie lesbien*, Paris, Grasset, 2020 ; PEYTAVIN Lucile, *Le Coût de la virilité*, éditions Anne Carrière, Paris, 2021 ; CHOLLET Mona, *Réinventer l'amour. Comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*, Paris, Zones, 2021.
4. Sur la double impossibilité et de conserver telle quelle la notion d'universalité, critiquée comme le faux nez de la domination, et de la récuser totalement (car le particularisme et le relativisme peuvent aussi servir à conforter le patriarcat), voir GARCIA Tristan, *Laisser être et rendre puissant*, Paris, PUF, 2023.
5. ILLOUZ Eva, *Pourquoi l'amour fait mal*, p. 439.
6. ILLOUZ Eva, *Pourquoi l'amour fait mal*, p. 436.
7. Pour une synthèse à ce sujet, voir CHAUDIER Stéphane et JULY Joël, « La genèse en chanson : constantes et spécificités », *Genesis*, n° 52, 2021, p. 7-18. DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.5779>.
8. CHAUDIER Stéphane et JULY Joël, « La voix, elle, ne ment pas : créativité et mystification éthiques dans la chanson », *Babel*, n° 34, 2016, p. 283-300. DOI : <https://doi.org/10.4000/babel.4698>. Voir aussi JULY Joël, « Faut-il inventer une stylistique de la chanson », dans BOUGAULT Laurence et WULF Judith (dir.), *Stylistiques ?* Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 343-360. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.40041>.
9. Dans cette chanson, l'initiale d'un quatrain est toujours marquée lexicalement : soit par une répétition (*Arrête, arrête*, vers 1 et 9, *Je sais, je sais*, vers 17, *Il faut, il faut*, vers 21, *Ce soir, ce soir*, vers 29), soit par des connecteurs (*D'ailleurs*, vers 5 ; *Mais*, vers 13) ou enfin par un détachement emphatique (*Chez elle, tu auras le confort*, vers 25).
10. Voir HEINICH Nathalie, *Les Ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003. « Repérer les contradictions plutôt que les dénier, les comprendre plutôt que les stigmatiser » : cette ambition rationaliste est aussi celle de la chanson « réaliste » capable de se dégager des conventions sirupeuses d'une sentimentalité univoque. C'est la thèse centrale du recueil collectif dirigé par CHAUDIER Stéphane (dir.), *Chabadabada. Des hommes et des femmes dans la chanson française*, Aix-en Provence, Presses universitaires de Provence, 2018.
11. Dans *3. Une aspiration au dehors* (Paris, Flammarion, 2023), Geoffroy de Lagasnerie définit le familialisme et le couple comme la structure en « dehors » de laquelle aspirent à vivre les sujets libres, quels que soient leur genre et leur orientation sexuelle.
12. Le schéma du quatrain est faussement simple : le vers initial est un octosyllabe (toujours découpable en deux vers de quatre syllabes) ; la rime b, interne, solidarise les deux vers centraux (des ennéasyllabes) ; et la rime c est invariante, à l'exception de la chute qui remplace « Espagne » par « Bretagne ».

13. Voir cette merveilleuse version où Barbara accompagnée, et accoudée au piano, laisse libre cours à sa fantaisie énonciative : <https://www.youtube.com/watch?v=ieuXssh9U1E>, consulté le 11 juillet 2024.

14. Ainsi la chanteuse Zaho de Sagazan reprend dans *Suffisamment* (album *La symphonie des éclairs*, 2023) la tragédie de la non réciprocité amoureuse : une femme chante la douleur d'aimer sans être aimée de retour par un partenaire. Elle défend le droit au consentement à la souffrance : « Non, je ne suis pas aveugle/Je n'veux juste pas voir. »

15. CHOLLET Mona, *Réinventer l'amour. Comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*.

16. Les couplets sont des quintils fondés sur le contraste récurrent entre le mètre de 6-8 syllabes (4 vers) et un vers final ultra court de 3 syllabes, qui fait alterner prière (*Écris-moi, Reviens-moi*) et constat résigné : *C'est comme ça*.

17. Sur ce thème traditionnel, voir les deux chansons emblématiques de Nicole Croisille (*Il ne pense qu'à toi* ou *Parlez-moi de lui*, 1974) et de Françoise Hardy (*Parlez-moi de lui*, 1968). Significativement, elles portent le même titre et présentent la même situation : l'amante délaissée s'enquiert auprès d'un groupe anonyme si l'amant volage l'aime encore.

18. C'est du moins ce qu'assure la chanteuse, et ce que comprennent les auditrices. Les femmes atteintes d'un cancer du sein ont vu dans la chanson une confirmation de la nécessité de se battre contre la maladie. Voir <https://greatsong.net/paroles-la-grenade-clara-luciani>, consulté le 11 juillet 2024.

19. FLEURY Cynthia, *Ci-gît l'amer. Guérir du ressentiment*, Paris, Gallimard, 2020. Il est important de noter que Cynthia Fleury, thérapeute, prétend penser pour agir concrètement sur l'existence. Pour elle, le ressentiment est une tentation permanente, une tare universelle. Nul ne peut prétendre en être indemne et l'instrumentaliser à son profit ; penser que *le ressentiment c'est l'autre* revient à tomber sous le coup du ressentiment : s'aménager une position de justicier qui évite l'inconfort de la remise en cause.

20. L'opposition récit/discours est intéressante mais faiblement opératoire. Les chansons contemporaines sont à l'évidence des discours où le récit ne tient qu'une part résiduelle. Pour appréhender ces îlots de narrativité, on peut utiliser un critère chronologique (la succession des événements rapportés, leur ordre d'apparition, la précision des repères temporels et la durée qu'ils recouvrent) et le critère aspectuel : l'opposition du singulier et de l'itératif. Sur ces questions, voir la somme de Gérard GENETTE, *Figures III*, 1973, Seuil ; voir aussi Jean-Michel ADAM, *Le Récit*, PUF, *Que sais-je ?*, 1984, édition constamment rééditée et actualisée. « Je suis jalouse » incorpore un récit singulier qui se resserre sur la mention d'une soirée plaisamment désastreuse ; « Je voudrais la connaître » renvoie à un récit singulier (une découverte traumatisante) qui déclenche un flux de pensées itératif. Une chanson comme « Jalouse » rend difficile de déterminer si les saynètes dont le texte fait la recension se sont produites une seule fois ou se répètent.

21. Sur cette question délicate, on pourra se référer à JOUVE Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

---

## RÉSUMÉS

Une femme artiste aujourd'hui peut-elle encore chanter les passions tristes liées à l'amour (et parmi elles, la jalousie) sans être perçue comme une femme enchaînée à l'ordre injuste du patriarcat, sans être suspecte de naïveté, de complaisance ou d'aigreur ? Une femme émancipée peut-elle se présenter comme l'énonciatrice d'un discours lyrique faisant la part belle à la plainte, à la souffrance ? À quelles conditions chanter l'affect douloureux peut-il aussi être un geste esthétique et politique ? L'étude propose de croiser des critères énonciatifs et thématiques pour faire le partage, au sein de la chanson féminine, entre une peinture conservatrice et une analyse progressiste des affects douloureux et des passions tristes.

How can contemporary female artists sing the downside of romantic love, especially jealousy, without risking to be perceived as chained to patriarchy, or appearing naive, complacent and bitter ? How can a feminist singer present herself as the enunciator of a lyrical discourse that gives pride of place to self-pity and suffering ? This study weaves together enunciative and thematic criteria in the field of French popular music to determine the aesthetic and political constraints that affect female and feminist singers today.

## INDEX

**Mots-clés :** chanson contemporaine, femme, féminisme, jalousie, énonciation


**Keywords :** French song, women's studies, feminism, jealousy, enunciation

## AUTEUR

STÉPHANE CHAUDIER

 **IDREF :** <https://idref.fr/057369887>

 **VIAF :** <https://viaf.org/viaf/14907247>

 **ISNI :** <https://isni.org/isni/0000000048207650>

 **BnF BNF :** <http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb13077489d>

Stéphane Chaudier est professeur de langue et littérature françaises des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles à l'université de Lille (laboratoire ALITHiLa, ULR 1061). Spécialiste de Proust auquel il a consacré deux ouvrages (parus en 2004 et 2019), il s'intéresse à la chanson française depuis 2016, date de son premier chapitre sur ce sujet : « La chanson d'amour, l'émotion, l'idée : éléments de dramaturgie métaphysique », dans Joël July (éd.), *Chanson : du collectif à l'intime*, Presses Universitaires de Provence, Collection « Chants Sons » 2016. Il est membre du réseau de recherche « Chanson : les ondes du monde » (<https://www.lesondesdumonde.fr/>).