

2m11. 2768. 7

Université de Montréal

L'inscription de la subjectivité des hommes et des femmes
dans la chanson populaire française de 1900 à 1990 :
pronoms, verbes et autres embrayeurs

par

Nicole Lefebvre
Département d'anthropologie
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès sciences (M.Sc.)

septembre, 1999

© Nicole Lefebvre, 1999



7:804 GN

4

054

2000

V.008

Université de Montréal

Le directeur de la bibliothèque des livres et des journaux
dans la chambre principale (étage de 1900 à 1910)
présent, vérifie et assure l'inscription

1

par

École d'été
Département d'anthropologie
Faculté des arts et des sciences

Mémoire remis à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître en sciences (M.Sc.)

1961

© Université de Montréal



Page d'identification du jury

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

L'inscription de la subjectivité des hommes et des femmes
dans la chanson populaire française de 1900 à 1990 :
pronoms, verbes et autres embrayeurs

présenté par

Nicole Lefebvre

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Kevin Tuite

Pierrette Thibault

John Leavitt

Mémoire accepté le : 99-11-12

Sommaire

Ce mémoire de maîtrise s'inscrit dans la perspective des études sur les relations entre la langue et le sexe, popularisée par Robin Lakoff en 1975. Plus précisément, notre étude se situe dans un courant initié par Luce Irigaray dans les années 1980, visant à retracer dans la langue les traces de la subjectivité sexuée des locuteurs, à créer en quelque sorte une *grammaire de l'énonciation* qui tiendrait compte du sexe des sujets parlants et de leurs rôles dans nos sociétés occidentales.

Les principaux travaux d'Irigaray portent sur des fragments de discours recueillis en situation psychanalytique et sur des corpus expérimentaux où les sujets interrogés doivent produire des énoncés à partir de consignes lexicales. Ces corpus sont en général peu volumineux et les interprétations d'Irigaray relèvent d'analyses syntaxico-sémantiques approfondies de chacun des énoncés qui les composent. Nous avons voulu tester les résultats et conclusions d'Irigaray à une plus grande échelle, par le traitement informatique d'un seul corpus *homogène*. Pour plusieurs raisons (représentativité sociale, caractère oral, etc.), nous avons choisi la chanson populaire française comme lieu d'expression de la subjectivité sexuée. Si ce choix de la chanson comme corpus possède de nombreux avantages, il se pourrait que sa nature particulière explique en partie que certains de nos résultats, du moins au niveau des généralités, contredisent ceux d'Irigaray : on y rencontre une femme qui s'affirme, ne s'efface ni comme sujet ni comme sexe en utilisant le *je* autant que les hommes et en n'ayant pas peur de parler aux/des femmes, etc. Les femmes de notre corpus sont majoritairement des auteures-interprètes, *caste* un peu à part sur le marché du disque. Peut-être sont-elles différentes des *femmes de tous les jours* avec lesquelles Irigaray a travaillé?

Quoiqu'il en soit, notre corpus est composé de 662 chansons écrites et/ou interprétées par des femmes et des hommes, soit quelques 190 000 *mots* sur lesquels, vu l'envergure, la méthode d'Irigaray s'avérait impossible à appliquer. Par ailleurs, l'obligation que crée un tel corpus de devoir être soumis à l'analyse de texte par ordinateur possède l'avantage de pouvoir *laisser parler* le corpus, avec le moins de présupposés possibles. L'outil informatique fait ressortir des variables et des contextes qui nous ont permis, croit-on, de raffiner les variables identifiées par Irigaray et de découvrir effectivement des différences dans les façons qu'ont les femmes et les hommes d'inscrire leur subjectivité dans le langage. En effet, plusieurs hypothèses d'Irigaray trouvent confirmation dans des détails subtils comme la préférence des femmes pour le non-accompli, mais uniquement avec un pronom de son propre sexe ou dans le fait que des verbes au présent chez les interprètes féminines distinguent ces dernières des interprètes

masculins et des auteurs-interprètes qui, eux, se caractérisent par des verbes au passé ou que les auteures-interprètes utilisent plus le présent que les auteurs-interprètes dans des énoncés ayant *tu* pour sujet, etc.

Qui plus est, comme notre corpus contient des sous-corpus comparables de chansons écrites par des hommes et interprétées soit par eux-mêmes, soit par des interprètes féminines ou masculins, nos analyses nous donnent accès à différents niveaux de subjectivité(s) masculine(s) qui se révèlent encore dans les choix des variables (un pronom, un temps de verbe, un type de verbe, etc.) privilégiées avec tel ou tel pronom sujet. L'*ego* masculin transparaît parfois dans sa relation avec une 3^e personne du sexe opposé représentée soit par le pronom *elle*, soit par une interprète féminine en relation avec un *il* dans lequel semble se projeter l'auteur, soit dans un interprète masculin en relation avec un *tu*. Tous ces niveaux de subjectivité que nous croyons avoir identifiés n'ont pas encore fait l'objet d'interprétations approfondies. Nos observations à ce sujet tiennent davantage de la description que de la thèse.

Un des buts inavoués de ce travail de maîtrise était de poser les bases pour une éventuelle recherche doctorale, en élaborant une méthode d'analyse de texte par ordinateur capable d'identifier des variables susceptibles d'être testées statistiquement sur un corpus de langue spontanée. Nous croyons avoir atteint ce but et nous comptons poursuivre dans cette voie. Aussi, nous espérons que les quelques questions et hypothèses soulevées au cours de nos analyses sauront inciter d'autres chercheur(e)s à se pencher sur l'inscription de la subjectivité sexuée dans la langue.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	vi
LISTE DES TABLEAUX.....	viii
LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS FRÉQUEMMENT UTILISÉS DANS LE TEXTE	ix
REMERCIEMENTS	x
1. INTRODUCTION.....	1
2. PROBLÉMATIQUE.....	6
3. MÉTHODOLOGIE.....	17
3.1 Le logiciel d'analyse : SATO, système d'analyse de texte par ordinateur.....	17
3.2 Choix et composition du corpus	17
3.3 Corpus et aménagement du corpus : codification du texte.....	19
3.3.1 L'Année.....	20
3.3.2 Les parties de la chanson	23
3.3.3 Le style	25
3.3.4 Le sexe des auteur(e)s et des interprètes.....	27
3.3.5 Autres conventions de transcription : ponctuation et répétitions	27
4. PREMIÈRE PARTIE : LE MARCHÉ DE LA CHANSON POPULAIRE FRANÇAISE	30
4.1 La place des femmes et des hommes dans la chanson populaire française.....	30
4.2 La place de la chanson française chez les femmes et les hommes	37
4.2.1 Les parties de la chanson : le texte et le refrain	37
4.2.2 Les styles : après la vie et l'amour, que reste-t-il?.....	41
4.3 Conclusion de la première partie	45
5. DEUXIÈME PARTIE : MOTS DE FEMMES ET MOTS D'HOMMES	47
5.1 Utilisation différentielle des pronoms personnels	52
5.2 Analyses de distances intersexuelles: mesure d'originalité des sous-corpus	57
5.2.1 auteures – auteurs.....	60
5.2.2 interprètes féminines – interprètes masculins.....	61
5.2.3 auteures-interprètes – auteurs-interprètes	61
5.3 Utilisation différentielle des classes grammaticales	62
5.3.1 le possessif.....	62
5.3.2 le pronom relatif.....	63
5.3.3 les verbes.....	64
5.3.4 les interrogatifs.....	66
5.3.5 l'adverbe de négation.....	68
5.3.6 le conditionnel : si	68
5.3.7 les substantifs et/ou attributs à référents humains	70
5.3.8 l'interjection <i>allô</i>	72
5.3.9 les marques de discours rapportés	72
5.3.10 la ponctuation.....	72
5.4 Contextes pronominaux des pronoms de distance sujets.....	73
5.4.1 relations des pronoms de distance sujets avec les pronoms compléments.....	74
5.5 Contextes verbaux des pronoms sujets de distance	84
5.5.1 les pronoms de distance sujets et la diversité des verbes	85
5.5.2 les pronoms de distance sujets et le temps des verbes.....	91

5.5.3 les pronoms de distance sujets et es types de verbes	98
5.6 Conclusion de la deuxième partie	103
6. CONCLUSION	116
BIBLIOGRAPHIE	118
DISCOGRAPHIE	121

LISTE DES TABLEAUX

Tableau I - Analyse des réponses à la consigne = « <i>robe-se-voir</i> ».....	14
Tableau II – Chansons et mots par décennie.....	21
Tableau III – Représentation des sexes en termes de mots dans le corpus	32
Tableau IV – Chansons par décennie par auteur(e)/interprète	35
Tableau V – Mots par décennie par auteur(e)/interprète	36
Tableau VI – Parties : texte et refrain selon le sexe des auteur(e)s-interprètes	38
Tableau VII – Parties de la chanson par décennie	40
Tableau VIII – Styles par auteur(e)s/interprètes	42
Tableau IX – Rang des styles privilégiés par les auteur(e)s/interprètes	43
Tableau X – Styles par décennie	44
Tableau XI – Nombre de <i>je</i> par auteur(e)/interprète.....	52
Tableau XII – Nombre de <i>tu</i> par auteur(e)/interprète	53
Tableau XIII – Nombre de <i>il</i> par auteur(e)/interprète.....	54
Tableau XIV – Nombre de <i>elle</i> par auteur(e)/interprète	55
Tableau XV - Analyseur distance exemple	58
Tableau XVI – Relations des pronoms de distance avec les pronoms compléments	74
Tableau XVII – Relations des pronoms sujets du groupe-témoin avec les pronoms compléments	79
Tableau XVIII – Diversité des verbes utilisés avec les pronoms de distance	86
Tableau XIX – Diversité des verbes utilisés avec les pronoms du groupe-témoin	87
Tableau XX – Répartition des temps des verbes utilisés avec les pronoms de distance.....	92
Tableau XXI – Répartition des verbes utilisés avec les pronoms du groupe-témoin.....	94
Tableau XXII – Répartition des types de verbes utilisés avec les pronoms de distance.....	99
Tableau XXIII – Répartition des types de verbes utilisés avec les pronoms de distance en relation avec <i>me</i>	100
Tableau XXIV – Répartition des types de verbes utilisés avec les pronoms du groupe-témoin	101
Tableau XXV – Répartition des types de verbes utilisés avec les pronoms du groupe-témoin en relation avec <i>me</i>	102

LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS FRÉQUEMMENT UTILISÉS DANS LE TEXTE

A.C.I. : auteur(e)-compositeur(e)-interprète

autf : auteure (femme)

auth : auteur (homme)

idemf : auteure-interprète (femme)

idemh : auteur-interprète (homme)

fréqtot : fréquence totale; dans les tableau directement extraits des analyses de SATO (v. ci-dessous).

intf : interprète féminine

inth : interprète masculin

SATO : système d'analyse de texte par ordinateur; nom du logiciel utilisé pour nos analyses, développé par François Daoust du service d'analyse de textes par ordinateur (ATO) de l'Université du Québec à Montréal.

REMERCIEMENTS

La rédaction d'un mémoire de maîtrise est à l'étudiant(e) ce que le premier pas est à l'enfant. Elle est semée d'embûches, de piétinements et de frustrations. Pour que de la douleur naisse le bonheur d'avoir franchi une étape cruciale dans l'apprentissage, comme l'enfant, l'apprentie chercheuse a besoin d'être guidée, rectifiée, supportée et encouragée dans son entreprise.

En tant que guides, j'aimerais remercier mon directeur, le professeur Kevin Tuite, pour avoir partagé avec moi son inépuisable savoir encyclopédique et sa profonde connaissance du milieu académique. Je tiens à adresser un merci tout spécial à la professeure Pierrette Thibault pour sa critique constructive, sa confiance et ses encouragements répétés. Un autre merci bien mérité revient sans doute à M. François Daoust du service ATO de l'UQAM, concepteur du logiciel SATO avec lequel j'ai produit mes analyses, pour son infinie patience et sa disponibilité de tous les instants au cours de ma longue et ardue initiation à l'informatique. Aussi, l'aboutissement de ce travail n'aurait pas été possible sans la bourse qui m'a été accordée par les fonds FCAR du gouvernement du Québec.

Pour leur soutien moral et autre, je veux remercier tous mes proches qui, par leur écoute et leur grande générosité m'ont permis de poursuivre et d'accomplir ce rite initiatique : Marc Gallant, Lyne, Karl, Frédéric et François Daudelin-Mouton, Brigitte, Françoise et Médéric Desrochers, Colette, Serge et Jocelyn Bondu, Lorraine Lefebvre, Muriel Rougié, Hélène et Marguerite Bernier, Luce et Carole Baribeau, Stéphane Bourdeau, Marie-Ève Fortin, Lise Rioux et Maude Séguin. Si j'en oublie, j'espère que les autres se reconnaîtront.

Mon troisième mais non moindre merci s'adresse à celles qu'on appelle *le personnel de soutien*, mais dont on néglige souvent le rôle, sans qui je me serais maintes fois perdue dans les dédales administratifs qui jalonnent le parcours académique. Je pense particulièrement ici à Mmes Françoise Cassard et Francine Yelle qui auront eu à subir mon *analphabétisme administratif* jusqu'à la dernière minute, ainsi qu'à Mmes Lise Duplessis et Michèle Morin qui étaient encore au département quand j'ai amorcé ma *longue marche*.

Enfin, merci à Luce Irigaray pour m'avoir conduit "*De l'autre côté du miroir*" où, plutôt que de voir la société dans l'humain(e), on peut regarder l'humanité dans sa société.

À ma mère, cette *première Tu*
qui m'a permis d'être *Je*

1. INTRODUCTION

Devant les taux croissants de divorces, de familles monoparentales, de suicides chez les jeunes, bref, d'une foule de problèmes sociaux souvent attribués à l'éclatement de la cellule familiale, plusieurs recherches se sont penchées sur la base de la famille, soit le couple et ses désordres fonctionnels. Parmi celles-ci, un certain nombre s'intéresse aux différences de langage entre les hommes et les femmes, tentant de jeter les bases d'une compréhension nouvelle des dissensions au sein des couples. Malgré ses nombreuses limites, mon travail vise à participer à ces efforts.

Dans un article intitulé *L'ordre sexuel du discours*,¹ puis dans le recueil *Sexes et genres à travers les langues*,² publiés respectivement en 1987 et en 1990, Luce Irigaray, linguiste, philosophe et psychothérapeute française, suggère que les inégalités sociales entre les hommes et les femmes transparaissent dans l'utilisation différentielle de certaines catégories grammaticales. À partir de l'analyse des personnes verbales, des procès verbaux, des adjectifs et des adverbes, elle induit une relation entre l'expression inconsciente de la subjectivité des individus sexués, leurs relations au monde et leurs rôles et statuts sociaux. À titre d'exemple, selon Irigaray, une plus grande utilisation du « tu » par les femmes traduirait une relation altruiste au monde, par rapport à une relation égocentriste chez les hommes qui utiliseraient majoritairement le « je ».³

Concrètement, le but initial de mon travail était de tester les variables linguistiques *sexuées* identifiées par Irigaray. Pour ce faire, j'ai entrepris de développer une méthodologie d'analyse, adaptée à une technologie informatique de pointe, qui me permettrait de mieux cerner et de raffiner les variables d'Irigaray, afin de vérifier ses conclusions et, le cas échéant, d'en approfondir l'examen et d'en élargir le spectre. Il ne s'agit pourtant pas à proprement parler d'une analyse quantitative, mais bien d'une analyse qualitative servie par une méthode et des outils statistiques par lesquels j'ai voulu contrer un certain nombre de critiques attribuées aux travaux d'Irigaray: biais expérimentaux dans la cueillette des données, corpus hétérogènes nuisant à la validité des résultats statistiques, etc. Ces considérations m'ont

¹ Luce Irigaray, « L'ordre sexuel du discours », in *Langages*, no. *Le sexe linguistique*, mars, 1987, pp. 81-123; nous nous y référons dorénavant par l'abréviation O.S.D..

² Luce Irigaray in Luce Irigaray (éd) *Sexes et genres à travers les langues*. Paris: Grasset, 1990.

³ Cf. op. cit., O.S.D..

guidée dans le choix de mon corpus : celui-ci devait être homogène et représentatif de la société française. La chanson populaire française me semblait toute indiquée pour ce faire.

On pourra, avec raison, me réclamer des arguments tangibles qui justifieraient que je pose d'emblée la chanson populaire française comme étant représentative du peuple français. Je ne dispose évidemment pas de tels arguments. Tout au plus puis-je avancer l'esquisse d'éléments de preuve dans un certain nombre de concordances entre les résultats d'Irigaray et les miens. Cependant, après avoir moi-même vécu et étudié en France (et pas seulement à Paris) pendant presque un an, et après avoir lu des dizaines de livres sur la chanson française, il m'apparaît définitivement raisonnable d'avancer cette hypothèse et de la poser comme axiome de départ. Le lien étroit entre le peuple français et sa chanson populaire semble un phénomène reconnu de tous, et ce, à travers une gamme de styles différents et en dépit des influences étrangères. À cet effet, voici un extrait de la préface de l'ouvrage *La chanson française* de Pierre Saka, signée par Yves Montand :

« Je pourrais dire que la chanson est à l'homme ce que la fleur est à la nature. Elle est son expression la plus fragile et la plus pure. Elle est soumise à toutes les variations du cœur, tempêtes de la passion, orages du sentiment, mistraux de la colère, brises de la tendresse, souffles de l'amour...Espoir et douleur, joie, révolte et angoisse, elle est l'homme. (...) C'est de son immortalité que nous parle Pierre Saka. Vaste mémoire collective, la chanson nous renvoie spontanément aux moments les plus forts, les plus authentiques du passé. J'entends « Lily Marlène » et de sombres bruits de bottes piétinent mon cœur. Je fredonne « Symphonie, symphonie d'un jour... » et je vois Paris délivré! (...) En feuilletant La chanson française, vous verrez défiler sous vos yeux surpris le film de votre existence. La chanson tisse en effet une toile magique où se reflètent les couleurs changeantes du ciel de notre vie. (...) »⁴

De plus, la chanson populaire (comme son nom l'indique) est un phénomène plus près du peuple que le roman ou la poésie par exemple. Elle représente aussi, en quelque sorte, un compromis entre la langue écrite et parlée, plus proche du discours spontané de la réalité linguistique. Par exemple, marquée à l'oral par l'intonation et pratiquement inexistante dans la chanson (à l'exception peut-être de certaines correspondance avec la musique) la ponctuation y tolère davantage l'ambiguïté qu'à l'écrit; ainsi, l'extrait suivant : « *Demain, du sang noir séchera au grand soleil, sur les routes. Sifflez, compagnons, dans la nuit, la liberté vous écoute.* » pourrait tout aussi bien être différemment ponctué : « *Demain, du sang noir séchera au grand soleil. Sur les routes, sifflez, compagnons! Dans la nuit, la liberté vous*

⁴ Pierre Saka, *La chanson française, des origines à nos jours*, Paris, Fernand Nathan, 1983 (1980), p. 7.

écoute ». ⁵ La ponctuation du corpus est donc totalement arbitraire. Elle est basée sur le rythme marqué par les pauses et les variations musicales et non sur une tentative de reconstituer la signification réelle des énoncés. La ponctuation s'est avérée nécessaire en tant qu'élément d'aménagement du corpus pour faciliter l'analyse informatique du texte. Nous reviendrons plus loin sur les critères qui ont présidé à cet aménagement.

Ensuite, dans la chanson populaire, la langue familière ou *ordinaire* est beaucoup plus prégnante qu'à l'écrit. Nous empruntons le terme *ordinaire* à Françoise Gadet qui, dans son livre intitulé *Le français ordinaire*, en donne cette définition :

« Français ordinaire doit être compris par référence à ce à quoi on peut l'opposer. Ce n'est bien sûr pas le français soutenu, ni recherché, ni littéraire, ni puriste. Mais ce n'est pas non plus (pas seulement) le français oral ou parlé puisqu'il peut s'écrire. Pas davantage le français populaire, ramené à un ensemble social. C'est davantage le français familier, celui dont chacun est porteur dans son fonctionnement quotidien, dans le minimum de surveillance sociale : la langue de tous les jours. ». ⁶

On verra, en effet, que malgré le caractère artificiel de la chanson populaire attribuable en partie aux contraintes de son format poétique et musical (rime, rythme, répétitions nombreuses qui scandent le texte, etc.) plusieurs de nos résultats contribuent à rapprocher la chanson populaire de la langue parlée. Le peu de diversité dans le choix des verbes et les temps des verbes utilisés sont particulièrement révélateurs à cet effet. Dans le même ordre d'idées, nos analyses démontrent que la chanson, à plusieurs niveaux, tend à se définir comme procès d'énonciation, notamment quant à l'utilisation prépondérante du pronom sujet *je* et du présent.

À un autre niveau, comme certaines chansons sont écrites par des auteurs ou des auteures pour des interprètes féminines ou masculins, on peut se demander si le choix des mots est le même selon qu'on écrit pour son propre sexe ou pour l'autre sexe. Il s'agit là d'un bonus que nous offre le corpus de chansons qui, contrairement à un corpus recueilli en situation de discours spontané, procure une façon fort intéressante et originale de mesurer la perception que chacun des sexes peut avoir de l'autre. Ceci est surtout vrai cependant pour les hommes qui ont écrit la majorité des chansons interprétées par des hommes et des femmes.

⁵ Tiré de la chanson « Le chant des partisans », interprétée en 1944 par Germaine Sablon; cf. discographie, *Anthologie de la chanson française*, 1940-45.

⁶ Françoise Gadet, *Le français ordinaire*, Paris, Armand Colin, 1989, introduction, p. 3.

Malheureusement, les femmes qui ont écrit pour d'autres qu'elles-mêmes sont trop peu nombreuses pour nous offrir une base comparable.

En outre, constitué d'un échantillon s'étalant sur près d'un siècle, soit de 1867 à 1993, notre corpus offre la possibilité d'une étude diachronique étendue qui permet de mettre nos résultats en relation avec l'évolution socio-économique de la société française. Nous verrons ces implications surtout dans la première partie qui s'intéresse à situer la chanson, ses auteur(e)s et ses interprètes dans le marché et la société. En effet, au niveau de la deuxième partie qui porte sur les analyses linguistiques comparatives entre les sexes, les chansons écrites par des femmes ne s'imposent qu'à partir des années soixante, ce qui nous laisse une marge trop réduite pour tenir compte des données diachroniquement.

Enfin, notre dernière préoccupation concerne la quantité des données requises : le corpus devait être suffisamment volumineux pour garantir la validité des résultats statistiques tout en assurant le découpage en diverses catégories d'analyses sans réduire les variables à l'étude à un nombre trop restreint qui perdrait toute valeur significative. À cet effet, les résultats de la première partie sont suffisamment éloquents : les chiffres de nos différentes analyses brossent un portrait statistique qui concorde avec le tableau dépeint dans les livres d'histoire.

Ce fait est particulièrement rassurant en ce qui a trait à l'éventuelle validité des résultats de la deuxième partie consacrée aux analyses linguistiques proprement dites. Car, si la littérature actuelle propose un certain nombre de données factuelles comparables qui ont servi comme autant de balises à l'élaboration de ma grille d'analyse, ce courant de recherche sur la subjectivité sexuée, à ma connaissance initié par Irigaray, demeure relativement vierge. Mes humbles efforts participent d'une tentative d'essartage rudimentaire visant d'abord la description de variables linguistiques associées à la subjectivité dans le discours d'individus sexués. Dans un premier temps, nous verrons comment les pronoms personnels sujets étudiés par Irigaray se distribuent selon les sexes dans le corpus. Nous laisserons ensuite le logiciel d'analyse de textes déterminer les éléments qui contribuent à différencier nos différents sous-textes sexués, éléments desquels nous dégagerons les indices de l'énonciation. De ces traces de la subjectivité dans le discours, nous étudierons particulièrement les pronoms personnels sujets, les relations entre les pronoms sujets et les pronoms compléments dans la phrase, puis les relations de ces pronoms avec différentes propriétés des verbes.

À ce stade-ci, vous aurez sans doute compris que ce n'est pas la chanson française qui fait l'objet de mes préoccupations. La chanson française, en fait, n'est qu'un prétexte comme un

autre (avec ses avantages et ses désavantages) pour observer les différences entre les femmes et les hommes dans leurs façons de s'exprimer à travers la langue, française en l'occurrence. Ainsi, il ne sera aucunement question dans les pages qui suivent de l'histoire de la chanson française. Plusieurs spécialistes en ce domaine se sont déjà acquittés de cette tâche avec beaucoup plus de rigueur et de finesse que je n'aurais su le faire. Vous retrouvez les titres de leurs œuvres dans ma bibliographie et je les cite en références à l'occasion, dans les cas où mes données nécessitent des explications historiques ou contextuelles.

Dans un autre ordre d'idées, à un moment ou à un autre, quels que soient sa bonne volonté ou le contexte dans lequel elle travaille, toute personne qui poursuit une recherche se heurte, sans même parler de ses propres limites personnelles, à quantité de barrières qui compromettent l'aboutissement victorieux d'un parcours sans fautes. Ces obstacles imposent des choix : les franchir, les abattre ou les éviter sont autant de décisions qui, une fois prises, marquent tous les résultats de biais indélébiles. Au-delà d'un souci d'intégrité intellectuelle, simplement dans le but d'aider ceux et celles qui s'intéresseront à ce travail à distinguer le *vrai* (les données et leurs traitements) du *relativement vrai* (i.e. l'apport subjectif de ce qui est vrai pour moi), j'essaie d'identifier ces biais le plus clairement possible tout au long de ma démonstration.

2. PROBLÉMATIQUE

L'identification des variables à analyser dépend essentiellement des questions que l'on se pose. En d'autres termes: «*On choisit son observable selon les possibilités qu'on a d'en rendre compte*». ¹

Les années 80 ont été particulièrement prolifiques en ce qui a trait aux études sur les différences de langage entre les femmes et les hommes. Jusqu'à ce que je prenne connaissance des travaux d'Irigaray, toutes les études que j'avais pu lire à ce sujet, cependant, m'avaient laissé sur ma faim. Non pas parce qu'elles manquent de profondeur ou de rigueur ou qu'elles sont inintéressantes. Elles ont toutes eu le mérite de concourir à raffiner mon raisonnement et à éveiller ma conscience au pouvoir social des mots.

Je pense ici à Marina Yaguello qui a eu l'audace d'écrire le *Le sexe des mots* qui lève le voile sur le sexisme dans la langue française par une démonstration toute aussi amusante qu'efficace, ex : «*Marmotte : pas moyen d'en faire le féminin de marmot.* » ². Je pense aux études sur la conversation, notamment celles de Carole Edelsky, Deborah Tannen et Candice West, ³ qui illustrent les jeux de pouvoir entre les sexes et les trésors de stratégies déployés par la faculté de parole des interlocuteurs pour s'offrir le «*plancher*»⁴: interruptions, reprise de la parole après l'interruption, silences, etc. Je pense à une quantité d'autres travaux qu'il n'y a pas lieu de mentionner ici mais que les personnes intéressées retrouveront dans ma bibliographie. ⁵

¹ Oswald Ducrot, «Analyse de textes et linguistique de l'énonciation», in *Les mots du discours*, coll. Le sens commun, Paris: Minuit, 1980, (p.7-56), p. 29.

² Marina Yaguello, *Le sexe des mots*, Paris, Belfond, 1989, p. 111.

³ Carole Edelsky, «*Who's got the floor ?* », in Deborah Tannen (éd), *Gender and conversational interaction*, Oxford University Press, 1993, pp. 189-227 ; Deborah Tannen, «*The relativity of linguistic strategies : Rethinking power and solidarity in gender and dominance* », in (éd) Deborah Tannen, *Gender and conversational interaction*, Oxford University Press, 1993, pp. 165-188; Candace West, «*Stratégies de la conversation*», in Verena Aebischer et Claire Forel (éds), *Parlers masculins, parlers féminins?*, Paris : Delachaux, 1992, pp. 155-192.

⁴ Edelsky op. cit. pour une analyse détaillée et une critique de la notion de «*plancher* » ou «*floor* » en anglais. Communément, on connaît tous l'expression «*prendre le plancher* » qui signifie plus ou moins le fait de monopoliser l'attention d'un auditoire quelconque.

⁵ Une partie des titres d'études sur la langue et le sexe de ma bibliographie proviennent de lectures suggérées par le professeur Kevin Tuite dans ses cours et séminaires.

Quoiqu'il en soit, ces études toutes aussi intéressantes les unes que les autres me laissent sur ma faim en ce que la langue, spécificité humaine par excellence, y devient presque comme un simple réflecteur de la société. Si on exclut l'éclairage original qu'elles jettent sur la langue, elles me ramènent toujours à la même conclusion: nous vivons dans une société dominée par les hommes qui l'ont amenée là où elle en est et où la femme est victime de discrimination, voire de répression. Pas très nouveau pour quelqu'un qui a déjà lu à peu près tous les "best sellers" féministes des années 70-80!

Dès que j'ai eu pris connaissance des travaux d'Irigaray, j'ai été fascinée par son approche. C'était comme de passer "De l'autre côté du miroir" où, plutôt que de voir la société dans l'humain(e), on pouvait regarder l'humanité dans sa société. Toute science ne rêve-t-elle pas en secret de découvrir qui de l'œuf ou de la poule est venu en premier? À plus forte raison, la chercheuse néophyte. Ce n'est qu'au fil des écueils et culs de sacs auxquels se buttent ses questionnements que l'humilité viendra aiguïser son raisonnement pour lui donner la sagesse de poser des questions pour lesquelles existent des réponses.

L'identification de mes variables relève nécessairement d'une étude approfondie des travaux d'Irigaray. À ma connaissance, c'est avec un article intitulé *Approche d'une grammaire de l'énonciation de l'hystérique et de l'obsessionnel*⁶, qu'Irigaray initie le courant de recherche qui nous intéresse. Son corpus est constitué du discours de patients hystériques et obsessionnels, recueilli en situation de thérapie (rappelons que Luce Irigaray est psychanalyste de profession). Le discours en question est donc un acte d'énonciation en soi, du «*fait que le praticable psychanalytique permet de mettre en scène la production même du discours. La situation psychanalytique est un lieu d'expérimentation très adéquat du fonctionnement de l'énonciation (...)*».⁷

Irigaray procède d'abord au découpage en constituants essentiels de chaque proposition de segments de discours extraits au hasard pour établir les classes suivantes: SN1, V, SN2, SN3,⁸ adverbe, adjectif. Ensuite, elle relève les particularités de chacun des discours, celui de "l'hystérique" et celui de "l'obsessionnel", pour chacune des classes. Puis, à la suite d'un certain nombre de transformations et la mise en relation des propositions entre elles, elle propose des interprétations sur lesquelles nous ne nous attarderons pas ici. Nous les

⁶ Luce Irigaray, «Approche d'une grammaire de l'énonciation de l'hystérique et de l'obsessionnel». In *Parler n'est jamais neutre*. Paris: Minuit, 1985, pp. 55-68.

⁷ Cf. op. cit., Irigaray, O.S.D., p. 82.

⁸ SN signifie *syntagme nominal*, V signifie *verbe*. Le SN1 est le premier constituant de la proposition, soit le sujet, alors que SN2, SN3, etc. sont reliés au syntagme verbal dont ils sont les compléments.

aborderons au cours de l'exposé de mes résultats d'analyses en tant que bases comparatives. Pour le moment, voyons un exemple du type d'analyses réalisées par Irigaray.

Prenons le cas de son interprétation des constituants de subordonnées complétives. Dans un premier temps, à partir du raisonnement qu'une «*simple modalisation de l'énoncé (...) lui donne souvent une nuance interrogative*», elle opère les transformations suivantes: «*j'ai vu que vous deviez aimer le jazz*» est interprété comme «*aimez-vous le jazz?*»; «*j'ai l'impression que vous êtes debout*» devient «*êtes-vous debout?*» et elle conclut que «*Le chiasme des sujets des deux propositions aboutit (...) à recréer l'ordre SN1: tu → SN2: me,(...)*». Aussi, «*J'ai peur que vous partiez en voyage*» devient «*votre départ m'effraie*»; «*ça m'agace que vous aimiez le jazz*» devient «*votre amour du jazz m'agace*», etc. Irigaray explique :

«*(...) la répartition en deux propositions apparaît comme une tentative d'établir des médiations entre «je» et «tu» (...). Il semble que la première proposition ne soit là que pour masquer une interrogation directe qui laisserait plus explicitement au «tu» la responsabilité de l'énoncé et, le cas échéant, le soin d'en assumer la transformation négative(...)*»⁹

Le but d'Irigaray est alors de démasquer la véritable signification de l'énoncé en termes du processus d'énonciation ou, comme elle le définit elle-même: «*(...) de repérer (...) la véritable identité du sujet qui assume l'énoncé, celle de l'allocataire, ainsi que la nature de l'objet proposé à la communication*».¹⁰

Un second article d'Irigaray, *L'ordre sexuel du discours*, propose «*(...) d'analyser les marques sexuelles dans la production du langage*».¹¹ Elle y reprend les résultats de l'article précédent, mais en propose une généralisation associée aux sexes des sujets (humains) dont le discours est en cause :

«*J'ai appelé hystérique le corpus féminin, obsessionnel, le corpus masculin. Cela ne veut pas dire que je réduis les femmes à l'hystérie ni les hommes à la névrose obsessionnelle. Il n'empêche que notre culture les met actuellement plutôt dans ces modalités énonciatives les unes et les autres.*»¹²

⁹ Cf. op. cit., *Parler n'est jamais neutre*, pp. 59-60.

¹⁰ Ibid., p. 55.

¹¹ Cf. op. cit., Irigaray, O.S.D., p. 81.

¹² Ibid., p. 83.

Elle y ajoute les analyses de deux corpus expérimentaux où on demande à des femmes et des hommes de faire des phrases soit à partir d'un seul mot (ex. «*célibat*»), soit à partir de plusieurs mots («*ennui – lui- dire*»), puis elle déduit de son analyse des résultats qui viennent corroborer ceux du premier corpus. Par exemple, elle affirme que le masculin s'exprime de façon significative dans l'énoncé des hommes soit par l'utilisation du «*je*» ou par identification aux sujets «*il*», «*eux*», «*on*», «*l'homme*», etc. En contrepartie, la femme pratiquerait une sorte de «*stratégie d'absence du sujet de l'énoncé*», s'effaçant «*devant l'ordre de la langue ou du monde pour laisser la place au « tu »*». ¹³ On remarquera que les études réalisées à partir des corpus expérimentaux nous écartent un peu du «*lieu de fonctionnement de l'énonciation*» que constituait la situation thérapeutique. ¹⁴ Or, c'est justement pour voir comment procède l'individu sexué à l'intérieur d'un cadre apparemment neutre, dénué des contraintes de l'énonciation, qu'Irigaray se propose d'étudier un tel corpus.

Vous aurez compris que mon exposé des travaux d'Irigaray est d'une simplification outrancière. Il ne s'agit pas pour autant d'en réduire l'importance ou la portée et j'espère que ces dernières sauront retrouver leur juste place dans la suite de mon travail. Cependant, il n'est pas question ici du travail d'Irigaray à proprement parler, mais il s'agit de démontrer ma méthode à travers le regard critique que j'ai essayé de poser sur ce travail.

C'est en étudiant un troisième article, *Représentation et auto affection du féminin*¹⁵, en refaisant tous les calculs des analyses et en modifiant l'approche des données, que j'ai vu commencer à poindre à la fois les raisons de ma fascination pour Irigaray et de ma résistance face à ses interprétations. Mon opposition allait bien au-delà de simples erreurs de calcul ou de reproches très nord-américains face aux rigueurs lacunaires de ses analyses statistiques.

Dans *Représentation et auto affection du féminin*, le but d'Irigaray est «*d'analyser la différence des sexes dans les rapports au langage, au monde, aux sujets et entre les sujets*». ¹⁶ Comme Irigaray, je croyais que les traces de l'énonciation dans le discours sont le lieu privilégié de l'étude de la subjectivité. J'y voyais une façon de lier anthropologie et linguistique: l'étude de la base de toute économie humaine, l'homme et la femme, à travers ce que l'humanité a de plus spécifique, la construction de sa subjectivité dans et face à l'univers par la simple possibilité de se dire «*je*»: «*C'est dans et par le langage que l'homme se*

¹³ Ibid., p.108.

¹⁴ Cf. ci-dessus, p.7.

¹⁵ Cf., op. cit., Irigaray, *Sexes et genres à travers les langues*, pp. 31-82.

¹⁶ Ibid., p.34.

constitue comme sujet; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'«ego».¹⁷

Mais je n'arrivais pas à comprendre l'analyse qu'Irigaray proposait des traces de l'énonciation. En fait, je comprenais, en gros, les raisonnements, les arguments, les interprétations, les conclusions, etc., mais je n'admettais pas : la méthode, certaines interprétations et conclusions, qui me paraissaient trop sectaires, trop collées, d'un côté à la société ou de l'autre au psychisme. Irigaray cherchait à comprendre les *motivations* profondes des sujets parlants sexués, et ces *motivations*, pour la psychanalyste, passent forcément par l'interprétation individuelle et historique du sujet parlant. Par exemple : « *Le genre masculin domine toujours syntaxiquement (...). Cette marque grammaticale, qui efface le genre féminin, a un impact sur la manière dont est éprouvée la subjectivité et dont elle se traduit en et dans le discours* »,¹⁸ et, un peu plus loin :

« L'analyse des divers corpus a fait apparaître que le tu du discours des femmes désigne une femme dans le transfert analytique, dont le support était une femme, il est vrai. Dans les énoncés expérimentaux, le partenaire d'énonciation se désigne par il(s), bien que les enseignantes-expérimentatrices soient des femmes. Comment entendre le changement de support du tu? Comme un effacement culturel? Comme l'imposition d'une pseudo neutralité qui réintroduit significativement un il masculin à la place d'un tu féminin? Cette substitution de genre a lieu pour les deux sexes. Du point de vue de l'histoire des sujets, cela aboutit à l'effacement de la relation au premier tu maternel. Il en résulte un manque de passage tu-elle-je pour les femmes, une perte d'identité sexuelle dans le rapport à soi et à son genre, notamment généalogique. Pour les hommes, le tu, originellement maternel-féminin, se perd au bénéfice du il. C'est la transition entre tu-elle-tu qui manque dans le langage. Cela correspond à l'économie syntaxique des discours analysés et aux conclusions sur notre ordre linguistique où s'effacent le tu maternel et le je féminin. Cet ordre n'est pas arbitraire mais motivé par des lois qui ont échappé aux linguistes ».¹⁹

¹⁷ Émile Benveniste, «De la subjectivité dans le langage», in *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard, 1966 (1958), p. 259.

¹⁸ Cf. op. cit., O.S.D., p. 121.

¹⁹ Ibid. p. 122. On se souviendra que Luce Irigaray est psychanalyste. Il ne nous appartient pas ici de retracer l'évolution des différentes écoles de psychanalyse depuis Freud et, dans les textes que nous avons étudiés, Irigaray ne fait jamais mention de ses propres influences, tendances ou oppositions aux dites écoles. Toutefois, on notera qu'on peut voir dans ces conclusions d'Irigaray un revirement symétrique de la théorie œdipienne de Freud selon laquelle « *le garçon pourra retrouver au terme de son développement psychosexuel un objet de même sexe que l'objet primordial tandis que la fille aura à trouver un objet de sexe différent de celui de la mère* », Sigmund Freud, *La vie sexuelle*, traduit par Denise Berger et Jean Laplanche, 9^e éd., PUF, 1992, p. 139, cité dans Christiane Olivier, *Les fils d'Oreste ou la question du père*, Paris, Flammarion, 1994, p. 127.

Je n'ai certainement pas la prétention de vouloir remettre en cause les conclusions d'Irigaray, du moins pas en ce qui a trait à l'aspect psychologique de ses interprétations. Cependant, le fait de faire subir des transformations aux énoncés spontanés allait à mon avis à l'encontre du projet initial d'Irigaray de créer une « *grammaire de l'énonciation* »²⁰ (j'ajouterai « *sexuée* »), i.e. une description des règles et des éléments constitutifs des locuteurs et locutrices en situation discursive. Dans le cadre d'un tel programme, il me semblait impératif de considérer les éléments du code comme une fin en soi, ne devant leur signifiante qu'en tant que choix paradigmatiques parmi plusieurs possibles. Cette façon de considérer la langue se situe dans la perspective de ce que Ducrot et Todorov ont baptisé *l'anthropologie linguistique*, laquelle, selon les auteurs, dépendrait « *des progrès accomplis dans l'étude de l'énonciation et en sémantique* ». Cette perspective se distingue de la *sociolinguistique* et de l'*ethnolinguistique* qui visent respectivement, *grosso modo*, à interpréter la société et la culture par l'intermédiaire du langage, effet ou cause de l'une ou de l'autre selon le cas, en ce qu'elle tente de *suspendre* l'opposition *langage-société* pour « *étudier le langage comme un fait social, un type de comportement* ». ²¹ Or, l'utilisation différenciellement sexuée des éléments du code linguistique français, si brillamment discernée par Irigaray, m'apparaissait comme un lieu privilégié d'étude des comportements linguistiques.

Reprenons brièvement la démonstration qui m'aura menée à modifier la méthode d'Irigaray. L'argumentation de l'article d'Irigaray qui nous intéresse ici tend à démontrer l'impossibilité de *représentation et d'auto-affection du féminin* pour la femme, dans la langue. Le raisonnement est le suivant: la consigne de faire une phrase simple avec les mots «*robe-se-voir*» devrait donner lieu à la phrase minimale «*Elle se voit en robe*» ou, à la limite, à ses variantes «*Elle se voit avec/dans une/cette/sa robe*». Or, ces phrases ne représentent qu'une faible proportion du corpus, ce qui, pour Irigaray, est le signe évident de «*la difficulté de la réalisation d'une phrase du type: elle se voit = elle voit elle, elle voit elle-même, elle se regarde sans autre médiation que ses yeux, elle se voit sans indication de manière; mais aussi elle voit l'autre femme, l'autre femme (elle) est visible, et elles se voient*». Le reste de l'analyse d'Irigaray consistera donc essentiellement à catégoriser les autres phrases du corpus, majoritairement celles des femmes, en divers types représentant les différentes «*stratégies d'évitement du elle-se* ». Aussi, pour Irigaray, l'utilisation de modificateurs (adjectival, adverbial ou circonstanciel) ex.: «*Elle se voit belle dans sa robe* »; le fait d'utiliser une

²⁰ « *Autrement dit, il ne s'agit pas de refaire une grammaire de l'énoncé mais de tenter d'élaborer une grammaire de l'énonciation.* », cf. op. cit., « *Approche d'une grammaire de l'énonciation de l'hystérique et de l'obsessionnel* », p. 55. et ci-dessus p. 7.

²¹ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 84-91.

modalité, ex.: « *Elle peut/veut se voir* »; d'exprimer le message en deux phrases, ex.: « *Elle a mis sa plus belle robe pour se faire voir* »; d'avoir recours à un dédoublement du *se voir*, ex.: « *Elle se voit en robe dans la glace* »; le passage au sens virtuel, ex.: « *Pour ce soir, elle se voit en robe* »; ou, enfin, le passage à un autre pronom, à robe ou à un autre groupe nominal comme sujet, sont autant de stratégies d'évitement.²²

Mes notions de psychanalyse étant à peu près nulles, je ne suis pas à même de critiquer la validité de cette interprétation d'Irigaray. Tout au plus, puis-je constater l'ambiguïté du français dans « *Elle se voit en robe* », qui peut signifier « *elle se voit elle-même* », « *elle s'imagine* » ou « *elle est visible* ». Mais, avant de s'écarter du programme saussurien avec son article *Sémiologie de la langue*, Benveniste a fait une brève incursion dans le monde de la psychanalyse. En 1956, dans un article intitulé *Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne*²³, Benveniste soutient que la langue ou le langage qui intéresse l'analyste ne sont pas ceux qui intéressent le linguiste. Dans cet article, Benveniste reconnaît la parole, selon les termes de Lacan, comme « *moyen* » de l'analyse en conservant sa définition linguistique « *d'expression de la subjectivité* »²⁴, mais il ne concède le discours au procédé analytique qu'en tant que domaine où se révèlent les rapports de motivation, qui seraient le véritable objet de la psychanalyse.

Mon point de vue diffère donc de celui d'Irigaray et ce, sur plusieurs points. D'abord, la consigne de « *faire une phrase simple avec les mots « robe-se-voir »* » devrait, à mon avis, suggérer non pas la forme minimale « *elle se voit en robe* », mais bien une phrase du type *déterminant-robe-auxiliaire modal-se voir*, ex.: « *La robe peut se voir* », qui respecte totalement la consigne en ce qu'elle en conserve les mots et leur position intacts; l'auxiliaire modal sert à légitimer le verbe à l'infinitif, lequel ne peut être employé seul. Le fait de produire une telle phrase est, selon moi, un indice comportemental, au même titre qu'une non-réponse. Ce type d'énoncé nous dit de celle ou celui qui la produit qu'elle ou qu'il colle à la consigne.

Deuxièmement, toutes les *stratégies d'évitement* décrites par Irigaray m'apparaissent non pas comme le refus ou l'impossibilité de la femme de *se voir elle-même*, mais bien au contraire, comme de véritables tours de force: dans l'ordre du réel, il est effectivement impossible de « *se*

²² Cf. op. cit., *Sexes et genres à travers les langues*, pp. 34-38.

²³ Cet article aurait été écrit à la demande de Lacan qui cherchait la confirmation d'un linguiste à sa thèse selon laquelle « *l'inconscient est structuré comme un langage* ». Cf. *Problèmes de linguistique générale*, tome I. Paris : Gallimard, 1966 (1958), pp. 75-87.

²⁴ Ibid., p. 77.

voir», du moins en entier, autrement que par l'intermédiaire d'un miroir, de l'imagination ou même d'un autre. Une robe, par contre, peut *se voir* i.e. être visible. Il n'est pas étonnant que les phrases ayant « *robe* » pour sujet soient les plus nombreuses dans le corpus, puisqu'elles sont le fruit de deux contraintes: la consigne et la réalité.

J'admettrai avec Irigaray que, dans notre langue et dans notre société, le mot « *robe* » relève presque exclusivement de la sphère féminine. La consigne « *robe-se-voir* » propose expérimentalement ce biais: elle suggère le « *elle* », sans pour autant l'imposer. On a vu que ce qui intéressait Irigaray était le taux de « *elle se voit* », donc du réfléchi. Pour Irigaray, le mot « *robe* » devrait entraîner l'emploi d'un sujet féminin, et par conséquent, de phrases du type « *elle-se* ». Si la consigne a l'avantage de ne pas suggérer directement « *elle* » comme sujet, comme l'aurait fait par exemple « *se-voir robe* », elle implique une opération mentale plus complexe qui est d'inverser l'ordre SOV de la consigne. Irigaray néglige ce biais. Lorsqu'on connaît l'importance de l'ordre SVO en français, le mot « *robe* » se trouvant dans la position canonique du sujet dans la consigne, respecter la consigne et produire une phrase du type « *elle-se-voit* » relève, à mon avis dans ce contexte, sinon d'un tour de force, du moins d'un certain effort de créativité.

Comparons maintenant les analyses découlant des deux raisonnements. Irigaray, selon ses paramètres (nombre de phrases du type « *elle se voit* » sur nombre total des interrogé(e)s d'un des corpus utilisés) impute un taux de la phrase minimale supérieur aux femmes (6,78% contre 5,88% pour les hommes). Si j'utilise mes propres critères d'analyse et que je compte dans l'ensemble du corpus, le nombre de phrases du type « *robe-se-voir* » sur le nombre total des répondant(e)s, j'obtiens un taux plus élevé pour les hommes que pour les femmes (11,36% contre 6,57%). Comme chez Irigaray, on constate que le respect absolu de la consigne est relativement faible. Cependant, non seulement les écarts entre les deux sexes sont-ils plus élevés, mais on remarque qu'un écart considérable est cette fois-ci attribué aux hommes. Si je pousse mon raisonnement en faveur de la signification comportementale de « *coller à la consigne* », je remarque qu'un autre comportement est aussi plus fréquent chez les hommes que chez les femmes: le fait de ne pas répondre. Ce refus absolu de se soumettre à la consigne doit évidemment être calculé sur le total des interrogé(e)s: on trouve un taux de non-réponses de 1,44% (2/139) chez les femmes et de 13,73% (7/51) chez les hommes. Si on creuse l'idée davantage on s'aperçoit que « *coller* » et « *ne pas répondre* » sont en fait des comportements qui se situent aux deux extrémités d'un continuum comportemental face à la consigne. On dénote quatre possibilités de composer avec la consigne: 1° ne pas répondre, qui constitue, comme

nous l'avons déjà dit, un refus absolu de se soumettre à la consigne; 2° déroger de la consigne, par exemple, en omettant un ou plusieurs éléments, ex. «*La robe que je porte est très ample*»²⁵; 3° adapter la consigne i.e. en conserver tous les éléments mais les adapter soit en changeant l'ordre des mots, en conjuguant le verbe, etc.; et enfin, 4° coller le plus possible à la consigne.

J'ai calculé, pour chacun de ces comportements, le taux relatif des hommes et des femmes pour l'ensemble du corpus. Le tableau I, ci-dessous, montre les résultats obtenus sur le nombre total des interrogé(e)s pour le refus absolu, la dérogation et le respect absolu de la consigne. Le calcul des cas d'adaptation pose un problème particulier. En effet, le total des propositions *adaptées* dépasse forcément celui des interrogé(e)s puisqu'une phrase peut contenir plusieurs propositions où, par exemple, «*robe*» est le sujet d'un premier verbe conjugué et «*se voir*» se trouve dans une proposition subordonnée; ou encore «*elle se voit*» forme la première proposition et on retrouve «*robe*» dans un groupe prépositionnel en deuxième position, etc. Bref, le calcul des cas d'adaptation procède de la façon suivante: pour les femmes, on compte 168 propositions à verbes conjugués, 55 verbes à l'infinitif et 2 non-réponses, pour un total de 225. Si on considère exceptionnellement les non-réponses dans ce calcul des propositions, c'est qu'on doit prendre en compte chaque et toutes les possibilités offertes par la consigne. Par conséquent, la ou les propositions démontrant une adaptation à la consigne sont considérées ici comme des comportements. Ainsi, si on soustrait les occurrences déjà comptabilisées sous les autres rubriques comportementales (225 - 2 + 8 + 9), on obtient 206 propositions présentant une stratégie d'adaptation quelconque sur un total de 225 possibilités, effectivement réalisées, de réagir à la consigne. Pour les hommes, selon le même calcul, les chiffres sont respectivement 46 + 16 + 7 = 69 - 15 = 54. La dernière ligne du tableau montre l'écart entre les deux sexes.

Tableau I - Analyse des réponses à la consigne = «*robe-se-voir*»

refus absolu	dérogation	adaptation	respect absolu
F: 1,44% (2/139)	F: 5,76% (8/139)	F: 91,55% (206/225)	F: 6,47% (9/139)
H: 13,73% (7/51) ↓	H: 5,88% (3/51) ↓	H: 78,26% (54/69) ↓	H: 9,8% (5/51) ↓

²⁵ Cf. op. cit., *Sexes et genres à travers les langues*, p. 69.

H > F: 12,29

H > F: 0,12

F > H: 13,29

H > F: 3,3

Évidemment, la valeur statistique de ces résultats est discutable. Ce qui nous importe ici est de démontrer comment deux visions différentes peuvent produire des résultats différents. On constate donc une tendance des hommes, aussi faible soit-elle, à se situer effectivement plus que les femmes aux deux extrémités du continuum et, chez les femmes, une prédominance à la stratégie d'adaptation. On a vu que ce que je considère comme des *stratégies d'adaptation* et un *respect absolu de la consigne* correspondent tous deux aux «*stratégies d'évitement*» d'Irigaray, à l'exclusion des phrases du type «*elle se voit en robe*», qui, sans autres modifications représentent la réponse minimale chez cette dernière. Or, lorsqu'on analyse les données comme des comportements, on arrive à des conclusions diamétralement opposées à celles d'Irigaray. Ces mêmes femmes qui, pour Irigaray, «*évitent de se voir*»²⁶, surmontent, en ce qui me concerne, des contraintes linguistiques pour imposer le «*elle*» comme sujet. Leurs efforts pour imposer le réfléchi, à l'encontre de l'ambiguïté d'un passif possible de «*elle se voit = elle est visible*», est peut-être en fait un effort pour dépasser les stéréotypes «*robe = elle*» et «*robe = séduction*», pour se soustraire justement au regard des hommes dans une démarche d'affirmation de soi. Et si, pour Irigaray, le fait de coller à la consigne est perçu comme étant une «*réponse plus habituelle chez les hommes qui s'acquittent de la demande avec le moins d'effort possible*»²⁷, ne peut-il être aussi le signe que les hommes acceptent plus facilement le rapport «*robe = séduction*»? ou peut-être, du fait qu'ils se situent davantage aux extrémités du continuum de comportements possibles face à la consigne, se sentent-ils simplement plus désarmés face à un terme qui concerne davantage les préoccupations féminines? On ne saurait évidemment pas répondre à ces questions ici, mais nous espérons avoir clairement démontré que le biais de *l'interprétante* se répercute sur le choix et le traitement de *l'interprété* et que les conclusions d'une analyse linguistique ne sont en grande partie que le reflet de ces biais. Ce qui nous importe, c'est que cet exercice m'aura permis d'identifier ces biais et, conséquemment, de distinguer mon approche de celle d'Irigaray. Ducrot explique bien cette dernière lorsqu'il écrit : «*Si l'on s'intéresse aux rapports entre la sémantique de l'énoncé et celle de la phrase, un point doit être souligné: la compréhension de l'énoncé implique la découverte de la conclusion précise visée par le locuteur*».²⁸ Or, la notion de motivation du sujet caractérise précisément les préoccupations d'Irigaray. Cette approche sémantique s'oppose à la mienne en ce que je ne m'intéresse pas aux motivations des sujets parlants, mais strictement au code qu'ils utilisent et à comment ils l'utilisent. Je cherche à comprendre le

²⁶ Ibid., p. 38.

²⁷ Ibid., p. 41.

²⁸ Cf. op. cit., *Les mots du discours*, op. cit. p. 12.

comportement langagier des locuteurs et locutrices. En ce qui me concerne, si je dis : « *J'ai peur que vous partiez en voyage* » je ne dis pas « *votre départ m'effraie* ». ²⁹ Sur l'axe syntagmatique, je pose un rapport *SN1 : je* → *SN2 : vous* et non *SN1 : tu* → *SN2 : me*, tel que l'exige l'approche sémantique d'Irigaray. ³⁰ De même, sur l'axe paradigmatique, j'utilise la locution verbale *avoir peur* et non le verbe *effrayer* au passif. Il s'agit d'un choix (conscient ou non) que la langue elle-même autorise, au-delà des contraintes sociales ou autres. Faire un choix est un comportement qui peut être opposé à un autre comportement du même type. C'est sous cet angle que j'aborderai mon étude de la langue et des sexes.

Les variables que j'étudierai sont, en gros, les mêmes que celles d'Irigaray, notamment les pronoms personnels, les verbes et le sexe des protagonistes des énoncés. Ma façon de les identifier sera, aussi, en gros, celle d'Irigaray, i.e. que je tâcherai de relever les régularités et les différences récurrentes chez les auteurs et interprètes des deux sexes. À la différence d'Irigaray, c'est un logiciel d'analyse spécialement conçu à cet effet qui relèvera pour moi les dites régularités et différences. Les conclusions tirées de ces résultats constituent des hypothèses qui devront être vérifiées ultérieurement par une analyse comparative avec un corpus de langue spontanée, préférablement issu d'une société présentant des différences avec la société française au niveau des rôles sexuels. Mon but premier est de reprendre le projet d'Irigaray de créer une « *grammaire de l'énonciation* » sexuée, ³¹ i.e. une description systématique des traces de l'énonciation dans le discours écrit et chanté par des femmes et des hommes. L'attention portera essentiellement sur les syntagmes verbaux et les relations entre leurs composantes sujets, verbes, compléments, en fonction du sexe du sujet de l'énonciation. Nous nous attarderons aussi brièvement sur la représentation des sexes dans les chansons, à savoir les types de sujets humains représentés par des noms ou des attributs.

²⁹ Cf. ci-dessus, p. 7.

³⁰ Cf. ci-dessus, p. 7.

³¹ Cf. ci-dessus, p. 7 et note 26, p. 10.

3. MÉTHODOLOGIE

L'aboutissement de mon travail allait dépendre essentiellement de trois éléments majeurs: le corpus et les variables à analyser, puis le logiciel qui assurerait le traitement informatique des deux premiers éléments.

3.1 Le logiciel d'analyse : SATO, système d'analyse de texte par ordinateur

Le logiciel d'analyse que j'utilise, SATO, a été développé par François Daoust du service d'analyse de textes par ordinateur (ATO) de l'Université du Québec à Montréal. Il offre à la fois des outils d'analyse qualitative et quantitative d'une flexibilité considérable. SATO permet de repérer des segments de textes et des contextes desquels il est possible d'extraire et d'inventorier des variables comptabilisées selon des scénarios préalablement définis ou non. Ces scénarios peuvent être modifiés à volonté en fonction des besoins de l'analyse, moyennant une codification préliminaire du corpus initial. Les fonctions de SATO sont multiples et ses capacités d'analyses lexicométriques complexes et variées. Nous vous présenterons en détails le fonctionnement des outils de SATO que nous avons utilisés dans la foulée du compte rendu de nos résultats.¹

3.2 Choix et composition du corpus

En soi, le choix du corpus s'est avéré plutôt simple. Comme il est mentionné en introduction, il me fallait un certain nombre de mots, exprimés par des femmes et des hommes qui devaient représenter, de manière significative et homogène, une population donnée. Comme il m'importait avant tout de développer un outil d'analyse simple, efficace et transposable dans d'autres domaines et d'autres langues, il m'était essentiel d'avoir une connaissance approfondie des éléments qui allaient me permettre de développer cet outil. Ma langue maternelle, le français, répondait à ces exigences. Premier compromis: le *français de France* plutôt que le *français québécois*. Au cours de ma recherche, on m'a souvent demandé: « *Pourquoi pas la chanson francophone ou québécoise* »? D'abord, la chanson québécoise, en

¹ François Daoust, *SATO (Système d'analyse de texte par ordinateur), Manuel de référence*, Montréal, Service ATO, Université du Québec à Montréal, juillet 1996.

tant que phénomène populaire de masse est relativement jeune. Certes, on a toujours chanté au Québec :

« *Au XVIII^e siècle, les voyageurs qui parcourent la Nouvelle-France témoignent de l'amour des Canadiennes-françaises pour la chanson; (...). Plusieurs de ces chansons, retransmises jusqu'à aujourd'hui par la tradition orale, entrent au pays entre 1663 et 1673, avec les filles du Roy.* »²

Toutefois, mises à part quelques exceptions, la chanson québécoise ne prendra réellement son envol qu'à partir de la fin des années 1950. Ensuite, comme la chanson québécoise s'épanouira parallèlement à la révolution tranquille et à l'éclatement du nationalisme, le discours identitaire y prédominera largement.³ Or, je m'intéressais davantage au discours amoureux, mettant en vedette les relations entre les sexes,⁴ qu'au discours nationaliste. Dans une étude intitulée *Les représentations des rapports hommes-femmes dans la chanson populaire au Québec*, Sylvie Nadeau relate que parmi près de 200 chansons du palmarès francophone compilé au Québec entre septembre 1981 et septembre 1982, les chansons interprétées par des Européen(ne)s, qui s'y trouvaient dans des proportions égales à celles d'interprètes québécois(e)s, se sont retrouvées majoritaires après l'extraction des chansons de faisant pas mention d'un rapport homme-femme.⁵ Par conséquent, la chanson populaire française qui répondait parfaitement à tous les critères mentionnés ci-dessus s'avérait un choix logique. De plus, comme la chanson française est largement distribuée au Québec, je croyais faire d'une pierre deux coups en m'offrant une cueillette de données facile et vite faite. Erreur: les données, ce n'était pas donné! – du moins pas dans l'optique de mon travail. En effet, comme le corpus devait être représentatif de la société de laquelle il origine et pour laquelle, en principe, il a été créé, la liste des chansons du corpus devait contenir les titres ayant été les plus diffusés en France. Or, la France semble avare de statistiques commerciales. Après avoir cherché la fameuse liste qui résoudrait tous mes problèmes de compilation, j'ai dû me résigner à la créer moi-même.

² Cécile Tremblay-Matte, *La chanson au féminin*, Laval (Québec), Éditions TROIS, 1990, p. 17.

³ *Ibid.*, pp. 65-66, 91-93.

⁴ Je parle toujours de « relations entre les sexes » lorsque j'utilise le terme « amoureux », comme si l'amour était un phénomène réservé aux seul(e)s hétérosexuel(le)s. Loin de moi l'idée de perpétuer un tel préjugé. Cependant, le concept de « famille nucléaire », même s'il tend à s'élargir à mesure que les mœurs et les politiques sociales évoluent, est toujours prédominant au XX^e siècle en tant que modèle de l'aboutissement du phénomène amoureux. Il en va de même des rôles sexuels qui lui sont rattachés et qui font, dans une certaine mesure, l'objet de cette étude.

⁵ Sylvie Nadeau, *Les représentations des rapports hommes-femmes dans la chanson populaire au Québec*, Les Cahiers de recherche du GREMF, no. 25, Québec : Université Laval, 1989, p. 16.

À partir d'un ouvrage dirigé par Daniel Radford intitulé *Guide du tube. 1000 tubes de 1950 à 1987*⁶ et d'une compilation d'enregistrements du début du siècle à 1969, *L'Anthologie de la chanson française* (dorénavant A.C.F.)⁷, j'ai dressé une première liste. Afin d'être conservé, un titre devait être mentionné dans au moins trois ouvrages de référence sur la chanson française comme ayant été un succès. C'est ainsi que, s'écartant d'un modèle idéal mais plus en rapport avec la réalité, mon corpus comporte moins ou plus de 10 chansons par année et que, des 900 chansons qui devaient le composer, de 1900 à 1990, il n'en restait dans un premier temps que 534. Aussi, une première évidence s'imposa: la sous-représentation des femmes en tant qu'auteures dans le *hit-parade* français, soit 38 chansons écrites par des femmes, dont 4 en collaboration avec un homme, pour 492 écrites par des hommes. Les mots me manquaient devant un tel écart...les mots de femmes, bien sûr! J'ai dû partir en quête. Mais le temps se faisait court et les ressources peu nombreuses ou accessibles. Je n'ai pu réunir que 128 chansons supplémentaires écrites par des femmes, dont 10 en collaboration avec un homme, pour un total de 170. On est encore loin du compte, même de la moitié, mais le nombre de lexèmes est suffisant pour permettre l'analyse comparative. Qui plus est, comme j'ai eu recours, dans la majorité des cas, à des compilations des "plus grands succès" de telle ou telle auteure-interprète (ex.: Barbara, Anne Sylvestre, Véronique Sanson, etc.) dont j'ai fait la transcription intégrale, il y a une moins grande diversité chez les auteures que chez les auteurs. Cependant, nous verrons comment les outils d'analyse normalisent le compte des variables en fonction des écarts proportionnels. Aussi, il en résulte que pour certaines chansons écrites par des femmes, je ne dispose d'aucune référence temporelle. On en tiendra compte dans les analyses et leur interprétation.

3.3 Corpus et aménagement du corpus : codification du texte

Dans les paragraphes qui suivent, nous verrons plus en détail certaines particularités du corpus en relation avec les aménagements dont il a été l'objet avant de pouvoir être soumis à l'analyse de SATO. Dans la présente section, les « *variables* » dont il est question ne sont pas les variables linguistiques présentées ci-avant. Ce sont en réalité des codes qui ont servi à aménager le corpus et qui fonctionnent en quelque sorte comme des *variables indépendantes*,

⁶ Marc Toesca, Philippe Conrath et Rémy Kolpa Kopoul, *Guide du tube. 1000 tubes de 1950 à 1987*, Robert Lafont-Seghers, Le club des stars, 1987.

⁷ Cf. discographie, Jean Queinnec, François Dacla et Marc Robine, (éds.), *Anthologie de la chanson française, 1920-1970*, Paris : EPM Musique, 1990, 3 vol.

i.e. celles qui, « *dans une relation causale, influencent les valeurs d'une autre variable* ». ⁸ Ce sont donc des catégories qui servent à découper le corpus selon les facteurs que nous croyons susceptibles d'influencer la variation linguistique. Il s'agit de l'*année*, des *parties* de la chanson, du *style* de la chanson et du *sexe* des *auteur(e)s* et *interprètes*. En réalité, les variables *année*, *partie* et *style* sont essentiellement des balises ou des ancrages socio-temporels qui serviront à raffiner les analyses ou à expliquer certains phénomènes en contextes. Les variables sexuées *auteur* et *interprète*, quant à elles, sont fondamentales. En fait, nous voulons découvrir ce qui, dans une véritable étude statistique, constituerait les *variables dépendantes*, i.e. celles qui « *dans une relation causale (...) subi[ssent] l'influence d'une autre variable* » ⁹, à savoir les variables grammaticales constituant un vocabulaire sexué. Puisque nous ne les connaissons pas encore, nous ne pouvons poser à l'avance ces variables et les soumettre à des tests statistiques d'influence des autres variables comme on le ferait, par exemple, dans une analyse variationniste où l'on voudrait connaître la distribution socio-temporelle d'un ou de plusieurs lexèmes. Notre but est de savoir si les femmes et les hommes utilisent différentes variables linguistiques et si oui, lesquelles et dans quels contextes. Plutôt que d'interroger le corpus de façon à connaître les variables qui sembleraient influencer la production des pronoms *je*, *tu*, *il*, etc. ou d'on ne sait quels verbes dont le choix même mettrait un terme à toute objectivité, les variables ou codes d'aménagement du corpus *année*, *partie*, *style*, *auteur(e)* et *interprète* tiennent d'abord lieu de sous-corpus, chacun jouant plus ou moins le rôle d'une variable dépendante, à l'intérieur desquels on récupère les éléments ou variables linguistiques qui les distinguent. Dans un deuxième temps, les codes agissent comme des variables indépendantes qui démontrent ou non leur influence sur la présence des variables linguistiques identifiées dans les différents sous-corpus. Cette alternance entre les rôles de variable dépendante et variable indépendante de nos codes constitue un processus de va-et-vient constant.

3.3.1 L'Année

Prenons d'abord la variable *année*. Certaines chansons sont identifiées par plus d'une année. Dans la majorité des cas, nous ne considérerons que la première année mentionnée. Avant les années 1900, la première date inscrite au corpus est la plus vieille connue, selon mes références. Après les années 1900, pour ce qui est des transcriptions tirées de l'*Anthologie de*

⁸ Benoît Gauthier (dir.), *Recherche sociale, de la problématique à la collecte des données*, Canada : Presses de L'Université du Québec, 1990, p. 525.

⁹ Ibid.

la chanson française¹⁰ (ci-après ACF), c'est normalement la date d'enregistrement qui prime, à moins que l'enregistrement n'ait eu lieu bien après la date où l'on sait que la chanson aura été popularisée. La date peut être celle de la création, celle de l'enregistrement ou celle de la popularisation de la chanson. C'est pourquoi on a souvent plus d'une date pour une même chanson. Aussi, les sources ne sont pas toujours claires quant à ces points d'ancrage dans le temps. C'est pourquoi la référence temporelle reste une donnée approximative au sujet de laquelle on pourra difficilement établir des conclusions hors de tout doute.

Pour les besoins de la présentation et afin de faciliter la gestion de la variable *année*, nous avons découpé le corpus en décennies. Il s'agit évidemment d'une division arbitraire qui ne suit pas nécessairement le cours de l'histoire de la chanson - qui ne fait d'ailleurs pas l'unanimité chez les différents auteurs des livres de références. Notre découpage a donc l'avantage d'être moins subjectif que ceux des références puisqu'il procède du seul critère de la dizaine alors que, généralement, la division se fonde soit sur l'avènement d'un artiste marquant ou d'un nouveau style musical, soit sur un événement ou une époque socio-historique, etc. Selon les résultats des analyses, il sera cependant possible de revoir ce découpage en fonction de variations annuelles spécifiques ou partagées différemment.

Tableau II – Chansons et mots par décennie

Nombre de chansons et de mots par décennie dans le total du corpus											
décennie	1900-09¹¹	1910-19	1920-29	1930-39	1940-49	1950-59	1960-69	1970-79	1980-89	1990-93	0000¹²
chanson	12	8	11	37	37	128	161	106	102	13	47
mots	2,959	2,541	3,099	11,315	10,233	39,369	44,124	31,693	29,602	3,323	12,512
moyenne mots/chanson	246.58	317.63	28173	305.81	276.57	307.57	274.06	298.99	290.22	255.62	266.21
écart moyenne générale	(-41,59)	29,46	(-6,44)	17,64	(-11,6)	19,4	(-14,11)	10,82	2,05	(-32,55)	(-21,96)

Dans le tableau précédent, on remarque que ce n'est qu'à partir des années 1950 que le corpus prend réellement de l'envergure. Dès 1940, ma liste initiale (créée, rappelons-le, en compilant les titres des chansons citées dans au moins trois références) comportera toujours plus de titres que mon objectif premier de 10 par année. Avant cette date, cependant, je n'ai pu réunir, à

¹⁰ Op. cit. Queindec, Dacla et Robine, A.C.F..

¹¹ En réalité, deux chansons de cette décennie datent d'avant 1900, soit « *Le temps des cerises* » (1867) et « *Frou Frou* » (1898). Ces deux chansons sont restées des classiques de la chanson populaire française, du moins suffisamment pour avoir été enregistrée la première par Yves Montand en 1955 et la seconde par Berthe Sylva en 1930.

¹² Les chansons qui portent la date « 0000 » sont des chansons écrites par des femmes dont je n'ai trouvé ni l'année d'écriture ni l'année d'enregistrement.

travers mes différentes sources, que 40 titres pour chacune des décennies 1900 et 1910, 26 pour les années 1920 et 37 pour les années 1930. Si l'on se réfère au tableau, on voit que les totaux des enregistrements effectivement utilisés de 1900 à 1949 n'atteignent même la moitié des titres de ma liste, déjà déficitaire en ce qu'on aurait dû y compter au moins 100 chansons par décennie. Cela peut sans doute être attribué à une recherche maladroite ou incomplète, mais, la difficulté de recueillir un tel corpus relève de plusieurs facteurs bien réels. D'abord, ce n'est qu'entre 1946 et 1952 que les vedettes de la chanson connaîtront une popularité sans précédent grâce au microsillon et à la télévision.¹³ Avant la radio et la télévision, « *la circulation des chansons se faisait de bouche à oreilles et n'était relayée que par ces partitions que l'on pouvait acheter pour quelques sous, à la porte des cafés-concerts, et que colportaient les chanteurs de rues* ». ¹⁴ C'est ce qu'on appelait *les petits formats*. Mais entre les petits formats et la télévision, la chanson populaire française s'est progressivement imposée au grand public. À la fin de 1922, quelque temps après l'apparition du phonographe, la diffusion de masse de la chanson débuta avec l'apparition de la T.S.F. (*téléphonie sans fil*, ou plus simplement la radio). À la fin des années 30, on pourra dire que « *Désormais, la France entière est installée devant son poste de radio à partir de 20 heures (...)* ». ¹⁵ C'est aussi dans les années 30 que la chanson fait son entrée au cinéma et, de ce fait, gagne en popularité. Pour ce qui est de passer l'épreuve du temps pour nous parvenir jusqu'à aujourd'hui, il est fort probable que seules les meilleures survivent, car, comme le dit si bien Léo Ferré, « *Avec le temps, avec le temps, va, tout s'en va...* ».

Pour en revenir aux chiffres de notre tableau, les chiffres des années 1990, mise à part une chanson écrite par un homme, se rapportent à des chansons écrites par des femmes qui n'étaient pas sur ma liste de départ, idem pour la dernière colonne, « 0000 », qui, en plus, représente des chansons sans date. Ces deux colonnes sont donc inutilisables en ce qui a trait aux analyses temporelles. Elles ont été ajoutées pour suppléer au manque de chansons féminines. On notera que les références quant aux succès des années 1990 ne sont pas assez nombreuses pour que des titres de ces années figurent sur ma liste.

Dans un autre ordre d'idées, on conviendra que la majorité de nos analyses portent, non pas sur le nombre de chansons mais bien sur les mots ou lexèmes employés dans ces chansons. L'avant-dernière ligne du tableau donne une idée du nombre de mots que peut contenir une chanson. Il s'agit de la moyenne de mots par chanson, par décennie. Notons que le corpus

¹³ Op. cit., Pierre Saka, *La chanson française des origines à nos jours*, p. 233.

¹⁴ Queinnec, Dacla et Robine, *Anthologie de la chanson française, vol. 1, 1920-1950*, pp. 13-14.

¹⁵ Op. cit., Saka, p. 196.

entier compte 190,770 mots, pour une moyenne de 288,17 mots par chanson. La dernière ligne du tableau fait état de l'écart entre la moyenne de mots par chanson par décennie et la moyenne de 288,17 mots par chanson du corpus global.

3.3.2 Les parties de la chanson

« *C'est au cours des comédies chantées, qu'il écrit avec Fuzelier, que Laujon définit la chanson moderne. Elle doit comporter un refrain très simple, toujours le même à peu de choses près, et amené par des couplets différents, eux beaucoup plus librement exprimés* ». ¹⁶ Ce n'est donc pas d'hier que le « *petit refrain* » de la chanson populaire prête sa *simplicité* et sa répétition accrocheuses à la capacité de rétention de son auditoire. De ce fait, le refrain joue un rôle majeur au niveau des possibilités de commercialisation de la chanson, à preuve, l'emploi massif des *jingles* en publicité qui ne sont généralement, somme toute, que des refrains sans couplets. D'ailleurs, ce n'est pas d'aujourd'hui que la publicité exploite la chanson. À la fin des années 1930, aux heures de gloire de la radio française, les émissions de variétés sont commanditées par des grandes marques commerciales, lesquelles utilisent les airs de chansons à la mode pour promouvoir leurs produits sur les ondes. ¹⁷ Aussi avons-nous choisi d'identifier séparément le refrain pour deux raisons majeures. Premièrement, le fait qu'il soit répété tout au long de la chanson donnerait plus de poids aux lexèmes qui le composent qu'à ceux des couplets. Il n'est donc transcrit qu'une seule fois, mais sa place après chaque couplet est marquée par des points de suspension (« ... »). On peut donc savoir combien de fois le refrain revient dans la chanson. Lorsqu'il y a des variations mineures d'un refrain à l'autre, elles sont indiquées entre crochets. Ex. : « *C'est la danse nouvelle, mademoiselle [mes demoiselles]. Prenez un air canaille. Cambrez la taille. Ça s'appelle La Mattchiche. Prenez vos miches, ainsi qu'une espagnole, joyeuse et folle* », ¹⁸ signifie qu'une première fois, c'est « *C'est la danse nouvelle, mademoiselle...* » qui est chanté, alors que la deuxième fois, on chante : « *C'est la danse nouvelle, mes demoiselles* ».

Deuxièmement, on verra que l'emploi du refrain, aussi populaire soit-il, n'est pas généralisé. Certains auteur(e)s jouent avec la forme et se singularisent ainsi, consciemment ou non. En effet, les couplets et les refrains se distinguent aussi par une musique, une mélodie qui leur est propre et il arrive que l'auteur(e) se serve de ces transitions comme deux terrains où

¹⁶ Ibid., p. 31.

¹⁷ Ibid., p. 196.

¹⁸ « *La Mattchiche* », chanson de Borel-Clerc et Lelièvre, créée et interprétée par Félix Mayol vers 1905-06, cf. A.C.F., 1920-1930.

progressent parallèlement deux aspects de sa chanson. Le couplet raconte une histoire, le refrain qui vient appuyer ou nuancer cette histoire n'est plus seulement répété, mais il suit son propre développement ou il possède ses propres variations. On n'y reconnaît plus que la musique et/ou quelques mots répétés à intervalles réguliers.¹⁹ C'est le cas, par exemple, de « *Y a de la joie* » de Charles Trénet :

« Y a de la joie! Bonjour, bonjour les hirondelles. Y a de la joie, dans le ciel, par-dessus le toit. Y a de la joie. Y a du soleil dans les ruelles. Y a de la joie. Partout, y a de la joie. Tout le jour, mon cœur bat, chavire et chancelle. C'est l'amour qui vient avec je ne sais quoi. C'est l'amour. Bonjour, bonjour, les demoiselles. Y a de la joie. Partout, y a de la joie.

Le gris boulanger bat la pâte à plein bras. Il fait du bon pain, du pain si fin que j'ai faim. On voit le facteur qui s'envole, là-bas, comme un ange bleu portant ses lettres au bon Dieu. Miracle sans nom, à la station Javel, on voit le métro qui sort de son tunnel. Ivre de ciel bleu, de chansons et de fleurs, il court vers le bois. Il court à toute vapeur.

*Y a de la joie! La tour Eiffel part en balade. Comme une folle, elle saute la Seine à pieds joints, en criant: " Tant pis! pour moi, si je suis malade. Je m'embêtais, toute seule, dans mon coin. (...) », etc. etc.*²⁰

D'autres auteur(e)s, encore, n'utilisent pas du tout la forme *couplets-refrain*. Ex. :

*« Mes mains s'agrippent à la terre. L'aube lave mon visage. Dans un cri qui me soulage, je m'éveille à la lumière. Une vague souvenance qui serpente et qui se cache, d'un cocon flexible et dense dont il faut que je m'arrache. Naissance. J'écarquille, sur le monde, la lueur de mes prunelles. Chaque son, chaque seconde est une source nouvelle. Rondes lentes et formes vagues, au travers de la lumière, qui se mordent et qui divaguent, estompées par mes paupières. Naissance. Je vais ramper sur le ventre pour appréhender le monde. Je vais et je suis le centre d'une sphère chaude et profonde. Je vais trouer le silence de mes cris rauques et fragiles. Comme un mendiant malhabile, je mendie ma subsistance. Mes mains s'agrippent à la terre. L'aube lave mon visage. Dans un cri qui me soulage, je m'éveille à la lumière ».*²¹

¹⁹ On prendra note qu'il n'est pas nécessairement facile de distinguer s'il y a ou non un véritable refrain. Que peut-on considérer comme une simple variation? Un mot? Une phrase? Un paragraphe? La notion est donc, dans certains cas, très arbitraire, même si dans la majorité des cas, le refrain est clairement identifiable.

²⁰ Charles Trénet, 1937, cf. A.C.F., 1935-1940.

²¹ « *Naissance* », cf. Discographie, Danielle Messia, *De la main gauche*, distribution : Polygram inc.. Barclay, 827 911 4, 1982.

Nous verrons plus loin que cette catégorisation nous aura permis de tirer des conclusions intéressantes en ce qui a trait à l'aspect socio-économique des différences sexuelles dans la chanson française, notamment quant à l'aspect *commercialisant* du refrain.

Chaque chanson a donc été divisée en trois parties : le titre, le texte et le refrain.

3.3.3 Le style

Le style attribué à chaque chanson est, évidemment, une notion arbitraire qui, de ce fait, nous éloigne un peu de l'orientation descriptive de ce travail. Les styles agissent, en quelque sorte, comme des hypothèses contextuelles de l'emploi des variables à l'étude, et ce, à différents niveaux. Par exemple, à un premier niveau, si on prend comme hypothèse la conclusion d'Irigaray selon laquelle les femmes utilisent plus « *tu* » que les hommes, on pourrait supposer que ce « *tu* » représente un partenaire amoureux et que, par conséquent, les femmes écrivent plus de chansons d'amour (style *romantique*) que les hommes. À un second niveau, beaucoup de chansons racontent une histoire basée sur une tranche de vie d'un ou de plusieurs personnages. On a qualifié ces chansons du style *anecdotique*. On pourrait émettre l'hypothèse que dans ces chansons *anecdotiques*, les hommes racontent plus leur propre vie ou celle d'une tierce personne alors que les femmes y racontent l'histoire d'un être aimé.

On a identifié six styles. Par contre, il est rare qu'une chanson ne porte qu'un seul style. Il existe en tout quarante-cinq combinaisons de styles dans le corpus. Par exemple, une chanson peut être à la fois *romantique* et *anecdotique*. Le logiciel SATO est conçu de façon à ce qu'on puisse tenir compte de ces combinaisons.

Le style *anecdotique*, comme nous l'avons dit plus haut, renvoie à une chanson du genre *tranche de vie*. On y raconte un moment de la vie ou les réflexions du ou des protagoniste(s), que ce soit à la 1^{ère}, la 2^e ou la 3^e personne. *Ma pomme*, interprétée en 1936 par Maurice Chevalier²², *Auprès de mon arbre* de Brassens enregistrée en 1955 ou 1956²³ ou *L'aigle noir* de Barbara qui date de 1969 ou 1970,²⁴ sont de bons exemples de chansons *anecdotiques*.

²² A.C.F., 1935-1940.

²³ Ibid., 1956.

²⁴ Cf. discographie, Barbara, *Master serie : Barbara*.

Les styles *femme* et *homme* sont utilisés lorsque la chanson fait explicitement et principalement référence à une femme ou un homme, abordés ici plutôt en tant que thèmes de chansons qu'à titre de protagonistes. De ce fait, le « *explicitement* » de la phrase précédente signifie que cette référence doit être autre que des pronoms personnels (il, elle, etc.) qui, s'ils représentent effectivement les protagonistes des énoncés, sont aussi des variantes linguistiques attribuables aux protagonistes de l'énonciation. Aussi, dans le cadre du style, la femme ou l'homme dont il est question doit être clairement identifié(e), soit par un nom propre, un nom de métier, un statut social sexué (ex. : le mari, la maman, la femme, l'homme, etc.). Le terme en question peut se retrouver soit dans le corps du texte (parties *texte* ou *refrain*), soit dans le titre. Cette classification a été très difficile à appliquer et elle comporte certainement des erreurs. En effet, plusieurs chansons présentent des cas d'ambiguïté et il n'a pas toujours été facile de trancher, la décision étant toujours arbitraire. Par exemple, la chanson *N'avoue jamais*²⁵ qui ne comporte aucun des éléments mentionnés ci-dessus porte le style *homme*. J'ai pris cette décision parce qu'à un moment, l'interprète dit : « *sois celui qui déroute* », posant ainsi un interlocuteur masculin. Comme il est très rare qu'un homme s'adresse explicitement à un autre homme dans une chanson romantique, je tenais à le souligner. Idem pour *L'autre et l'une* d'Anne Sylvestre²⁶ qui présente le cas d'une chanson romantique dont les protagonistes sont deux femmes qui tiennent une conversation. Par ailleurs, il y a des cas très nets de ces deux styles : *L'âme des poètes* de Trénet²⁷ et *Étienne* de Guesh Patti²⁸ sont de ceux-là.

Le style *patriotique* est utilisé pour les chansons qui ont pour thème la guerre, un pays ou une ville. L'identification des noms de lieux devait surtout servir à vérifier une hypothèse d'Irigaray selon laquelle, chez les femmes « *le circonstant (...) le plus souvent exprime des références spatiales précises.* »²⁹

Le style *romantique* s'applique à toute chanson ayant pour thème l'amour. Si, en général, la chanson *romantique* concerne surtout le thème de l'amour romantique qui s'identifie facilement et sans équivoque, l'amour peut aussi être filial, amical ou universel. Dans ces trois derniers cas, il est possible que certaines chansons aient été oubliées et ne portent pas la marque du style *romantique*.

²⁵ Composée par Françoise Dorin et enregistré par Guy Mardel en 1965. Cf. A.C.F., 1965.

²⁶ Cf. discographie, *J'ai de bonnes nouvelles*, E.P.M. Musique, 1989.

²⁷ A.C.F., 1951.

²⁸ Cf. discographie, Guesh Patti, *Gobe*, E.M.I. France, 1992.

²⁹ Op. cit., *Parler n'est jamais neutre*, p.58.

Le style *social*, enfin, fait référence aux chansons qui dénotent une prise de position quant à un aspect de la société, qu'elles en soient ou non une critique franche ou un acte de revendication. La chanson bien connue *Il faudra leur dire* enregistrée par Francis Cabrel en 1987³⁰, par exemple, porte le *style social*.

3.3.4 Le sexe des auteur(e)s et des interprètes

La distinction de sexe s'applique aux auteur(e)s et aux interprètes pour chaque chanson. On a donc deux propriétés symboliques, soit *auteur* et *interprète*. La propriété *auteur* peut avoir les valeurs suivantes : *femme*, *homme*, *homme et femme*; la propriété *interprète* contient les valeurs *femme*, *idem femme*, *homme*, *idem homme*, *homme et femme*, *idem homme et femme*, puis *chœur*. Le terme « *idem* » signifie que l'interprète de la chanson est la même personne que l'auteur(e), i.e., un ou une auteur(e)-interprète. Chacune des deux propriétés symboliques est immédiatement suivie, dans la codification, des noms et prénoms des artistes correspondants, en majuscules, de façon à ce que ceux-ci puissent être repérés par SATO.

3.3.5 Autres conventions de transcription : ponctuation et répétitions

D'autres petits détails complètent la codification. D'abord, le texte a été retranscrit, dans la mesure du possible, de façon à ce que certains segments soient délimités pour être plus facilement retracés au moment de l'analyse informatique, sans trop nuire au caractère d'oralité de la chanson.³¹ En effet, j'ai voulu traiter de la chanson comme d'un corpus oral, en ce sens que, si elle a d'abord été écrite, elle nous est généralement retransmise oralement. Le rapport du locuteur à la chanson se rapproche ainsi de la situation d'énonciation. Ceci explique en partie pourquoi je n'ai travaillé qu'à partir des enregistrements et non des textes.³²

³⁰ Cf. discographie, Francis Cabrel, *Cabrel 77-87*, Distribution CBS Disques Canada Ltée, CK – 90766, 1987, Compilation D.C..

³¹ Cf. ci-dessus, Introduction, p. 2.

³² Outre cette raison, j'ai remarqué qu'il y a souvent des différences entre l'enregistrement final, celui qui sera diffusé, et le texte qu'on fournit parfois avec le disque. Ce serait sans doute intéressant de chercher la raison imputable à ces différences, mais il s'agirait d'un travail titanesque qui dépasse les cadres de mon analyse. La différence est-elle due à la personne qui a tapé le texte? L'auteur(e) a-t-il/elle fait des changements de dernière minute? L'interprète a-t-il/elle pris des libertés avec le texte lors de l'enregistrement? Nous ne répondrons pas à ces questions ici, mais j'aimerais raconter, à titre indicatif, pourquoi je penche en faveur de la dernière hypothèse qui a joué un rôle important dans ma décision de travailler à partir des enregistrements et non des textes. Alors que je faisais quelques tests afin de circonscrire mon projet et d'en mesurer la faisabilité, lors d'une pause,

En second lieu, la ponctuation est difficilement traduisible à l'oral. Ceci est d'autant plus vrai pour la chanson où la musique ponctue le texte, souvent sans égards à la prosodie naturelle de la langue. Or, à l'oral, c'est la prosodie qui joue le rôle de ponctuant. Par exemple, l'intonation descendante ou ascendante opposera respectivement les modalités affirmative et interrogative, ex. : « *Tu dors.* » et « *Tu dors?* ». Ceci n'est pas nécessairement vrai dans la chanson où la construction syntaxique devra préciser la modalité. Donc, pour contrecarrer l'effet nivelant de la musique sur la prosodie naturelle, l'auteur devra le plus souvent écrire « *Dors-tu (?)* », là où le point d'interrogation serait normalement sous-entendu par la prosodie. Idem pour ce qui est de l'exclamation : elle ne pourra être affirmée positivement que dans les cas où le mode impératif ou l'interjection sont employés. La délimitation de la phrase pose un problème encore plus sérieux. À l'oral, c'est ce qu'on appelle le « *groupe accentuel* » qui détermine l'unité minimale :

« (...) *il peut y avoir fin de groupe accentuel quand on peut mettre une pause sans nuire ni au sens ni aux groupes grammaticaux. (...) Le groupe accentuel (...) est donc l'unité phonique primaire de la phrase française. (...) Au niveau de la phrase, la distribution des accents est liée à la structure syntaxique (...). À chaque niveau, un accent est attribué à la dernière syllabe de chaque groupe*». ³³

Le premier niveau sera donc celui de la phrase où l'accent portera sur le dernier mot du dernier groupe syntaxique. On voit donc que la prosodie en français est très intimement liée au sens et à la syntaxe. En général le corpus a été divisé selon les modalités décrites ci-dessus, i.e. en unités minimales constituées par les phrases, les propositions et les groupes prépositionnels par des virgules, des points-virgules, des points, des points d'exclamation et d'interrogation. Les points-virgules ont été utilisés pour séparer les propositions coordonnées (avec ou sans conjonctions), par opposition aux virgules qui jouent le même rôle pour les syntagmes nominaux, (coordonnées sans conjonctions ou en apposition) et les circonstants. Le point est utilisé pour clore les phrases simples ou complexes (séries de propositions coordonnées, relatives ou complétives).

j'écoutais un disque de Barbara en lisant les paroles sur la pochette. J'ai été frappée par le fait qu'elle avait changé les paroles dans deux chansons en particulier, les seules écrites par des hommes sur ce disque (« *L'île aux mimosas* » de Luc Plamondon et « *La dame brune* » de Georges Moustaki. Cf. Discographie, Barbara, *Master Serie : Barbara*). Le plus significatif dans cette histoire, en ce qui nous concerne, est le fait que ces changements se situaient au niveau même de l'énonciation. Entre autres, alors que Plamondon écrivait : « *Stopperais-tu ta vie ivre?* », Barbara chantait : « *Je stopperai mon piano ivre* »; Moustaki aurait écrit : « *Et tu t'es pris pour un poète* », Barbara a chanté : « *Et je t'ai pris pour un poète* », etc.

³³ Pour toute cette discussion, cf. Michel Arrivé, Françoise Gadet et Michel Galmiche, « Prosodie », *La grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1986, pp. 577-590; pour les citations entre guillemets, cf. *ibid.* pp. 580-581.

Enfin, plusieurs chansons ont la particularité de répéter, à la fin, soit le refrain en entier, soit une partie du refrain. Afin que ces répétitions ne viennent pas biaiser le compte des occurrences des lexèmes, nous n'avons pas retranscrit ces répétitions. Elles sont indiquées par trois points d'exclamation (« !!! »).

4. PREMIÈRE PARTIE : LE MARCHÉ DE LA CHANSON POPULAIRE FRANÇAISE

4.1 La place des femmes et des hommes dans la chanson populaire française

Bien avant de soumettre notre corpus à l'analyse du logiciel SATO, force a été de constater la sous-représentation des auteur(es) et des femmes en général dans la chanson populaire française.¹ On se rappellera que, initialement, pour faire partie de notre corpus et se mériter le nom de *succès de la chanson populaire française*, une chanson devait être mentionnée comme ayant été un succès dans au moins trois références différentes.² Environ une dizaine d'ouvrages - anthologies, dictionnaires et guides - ont été consultés. On a dû constater que les chansons écrites par des femmes n'étaient pas ou peu répertoriées dans les ouvrages de références consacrés à la chanson populaire. Ainsi, la majorité des chansons du corpus que les historiens de la chanson considèrent comme des succès ont été écrites par des hommes, soit 74,32% (492/662), contre 23,56% (38/662) de succès écrits par des femmes et 2,12% (4/662) écrits par un homme et une femme.

Par conséquent, la majorité des chansons du corpus écrites par des femmes (118/156) n'ont pas été choisies systématiquement en tant que représentatives du marché français et/ou du choix de la population française. Elles ont été ajoutées afin de suppléer au manque de *locutrices* pour les besoins de l'analyse. Nous croyons, cependant, que les auteures incorporées de la sorte au corpus sont suffisamment importantes dans la chanson française pour justifier leur présence. Car, en réalité, je n'ai pas vraiment *choisi* ces auteures. Suite à une recherche exhaustive dans les livres, les revues et sur Internet, j'ai dressé une liste des auteures françaises et, lorsque mentionnées dans les références, de leurs œuvres. J'ai obtenu le total peu impressionnant de 46 auteures.³ J'ai envoyé cette liste à plusieurs de mes ami(e)s amateur(e)s de Chanson française et j'ai entrepris la tournée des phonothèques de Montréal et de Châteauguay pour dénicher les chansons écrites par ces femmes. Je me suis retrouvée avec une trentaine d'auteures en tout. Ce résultat n'est pas vraiment étonnant puisque, comme

¹ Dans son étude sur la chanson populaire au Québec introduite ci-dessus (v. p. 18 et note 42), Nadeau constate que son corpus comporte plus de chansons interprétées par des hommes que par des femmes; cf. Nadeau op. cit., p. 15.

² Cf. ci-dessus, p. 18.

³ Mentionnons en passant que les références qui traitent spécifiquement des auteurs ne sont pas légion. On traite plus volontiers des vedettes que sont les interprètes.

plusieurs autres, le métier d'auteur est un domaine traditionnellement masculin. Comme le dit si bien cette phrase tirée d'un article publié sur le site Web de la SACEM⁴ : « (...) *les auteurs ou compositeurs « au féminin », (...), ne se sont-ils pas longtemps comptés sur les doigts de la main (...) »?*⁵ Dans un autre article publié par la SACEM, on note que l'avènement du phénomène des auteurs-compositeurs-interprètes (ci-après « ACI ») dans la 2^e moitié du siècle⁶, aura permis aux femmes de prendre leur place dans la chanson :

*« ACI : trois petites lettres un peu barbares qui ont changé depuis trente ans⁷ la face du disque, et ont permis aux filles de se rattraper en prenant la plume et la parole, après avoir chanté pendant des années celle des hommes au féminin. Jusque-là, Monsieur écrivait, Madame interprétait, et voilà pourquoi votre fille était muette, comme dit le proverbe ».*⁸

C'est en effet chez les auteures-interprètes que j'ai puisé la majorité de mes *mots de femmes*. Et, n'empêche que s'il est vrai qu'entre les auteures-interprètes et les auteurs-interprètes l'écart est moins grand qu'entre les auteures et les auteurs, les femmes qui s'imposent sur le marché du disque sont toujours moins nombreuses que les hommes.

Il n'est pas de notre recours et cela ne correspondrait en rien à nos intérêts de chercher à comprendre à quoi est due cette sous-représentation des femmes. D'ailleurs :

*« Tous les auteurs qui se sont lancés à la recherche d'un monde musical féminin, ou du moins, à la présence des femmes dans la musique, se sont heurtés à cette absence d'histoire dans l'histoire. (...) Il est difficile de remonter aux causes de l'exclusion, parce qu'au fond, l'histoire se contente de pointer l'absence AUSSI dans le domaine musical sans en expliciter les motifs ».*⁹

⁴ La SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs, et Éditeurs de Musique) est LA référence pour toute l'industrie de la musique en France. Elle a été créée en 1985 dans le but de faire valoir les droits des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique. Le site Web de la SACEM se trouve à l'adresse suivante : <http://www.sacem.fr/index1.html>

⁵ Op. cit., SACEM, « Jacqueline Herrenschildt : De Barclay à ... Barclay », *NOTES*, no. 148, spécial Direction artistique : le temps des découvreurs, mai 1996.

⁶ Op.cit. Saka, pp. 259-280.

⁷ L'auteur, anonyme, parle ici d'une trentaine d'années. En réalité, la « mode » des ACI a été lancée en France par Félix Leclerc entre 1951 et 1953. Il avait été découvert par Jacques Canetti, une grande figure de l'industrie du disque française, qui a aussi lancé Brel, Brassens et de nombreux autres depuis plus de cinquante ans. Cf. op. cit. Saka, p. 254.

⁸ Op. cit. SACEM, « *Atypiques, passeuses et autres contrebandières* », *NOTES*, no. 153, spécial Femmes : Histoire d'écrire et autres lignes de vie, novembre 1998.

⁹ Cf. op. cit. Cécile Tremblay-Matte, *La chanson écrite au féminin*, p. 12, citation tirée de Meri Franco Lao, *Musique sorcière*, des Femmes, Rome, 1976; 2^e éd., Paris, 1978, p. 83.

Cependant, il est déjà clair que notre corpus reflète bien la réalité du marché du disque de la chanson populaire en France et que la femme doit elle-même interpréter les chansons qu'elle écrit pour faire entendre sa subjectivité sur ce marché. À ce sujet, voyons un peu qui prend la parole de qui dans la chanson populaire française.

Le tableau suivant montre les rapports entre les différents types d'interprètes dans le corpus entier, dans les chansons écrites par une femme, par un homme ou par un homme et une femme ensemble. Les résultats sont fonction du nombre de mots dans le corpus et les sous-corpus.

Tableau III – Représentation des sexes en termes de mots dans le corpus

Tableau comparatif de la représentation des sexes chez les interprètes (selon nombre de mots)														
sexe interprète/ sexe auteur(e)	int. femme		int. homme		int. h. et f.		aut.-int. fem.		aut.-int. hom.		aut.-int. h. et f.		chœur	
	mots	%	mots	%	mots	%	mots	%	mots	%	mots	%	mots	%
tous les sexes	42,352	22,2	71879	37,68	263	0,14	41,693	21,86	47345	24,82	4	0	4136	2,17
auteur homme	36090	25,77	66768	47,67	228	0,16	0	0	46,234	33,01	0	0	3875	2,77
auteur femme	5,905	12,41	4494	9,45	4	0,01	40,289	84,69	0	0	0	0	230	0,48
homme-femme	358	11,43	617	19,69	31	0,99	1340	42,77	1086	34,66	4	0,13	31	0,99

La première ligne du tableau nous confirme que les hommes sont encore mieux représentés que les femmes. On constate aussi que les duos mixtes forment une quantité négligeable du corpus. Cette catégorie sera dorénavant rarement prise en compte dans les analyses. Quand il est question du sous-corpus des chansons écrites par des hommes (2^e ligne), les hommes prédominent toujours, mais, cette fois-ci, on constate un écart plus large entre les interprètes masculins et les interprètes féminines que dans le corpus entier. Ceci est probablement dû au fait que, dans notre corpus, la majorité des femmes qui chantent sont aussi auteures. Conséquemment, lorsque ce sont les femmes qui écrivent (3^e ligne), les proportions changent dramatiquement. En effet, dans ce sous-corpus des chansons d'auteures, presque 85% des chansons sont interprétées par leurs auteures (3^e ligne, 4^e colonne) et les interprètes masculins ne comptent même pas pour un dixième.

On voit aussi que les chœurs tiennent une place minime dans les chansons de femmes. Si l'on regarde la distribution des chœurs en fonction des chansons et non plus du nombre de mots attribués aux différents interprètes, les *chœurs* disparaissent complètement des chansons d'auteures. La catégorie *chœur*, pour être présente dans le compte des chansons (en opposition au compte des mots), doit précéder le texte, i.e., que la chanson en entier doit être interprétée par le chœur. Dans ces cas, on a affaire à un groupe-interprète. Le *chœur* pris en compte dans les calculs des mots, inclut ces cas mais calcule aussi ce qu'on pourrait appeler les *back vocals* et autres interventions d'un chœur dans le corps du texte. Dans le premier cas, on peut

conclure que les groupes de femmes n'existent pas dans notre corpus. Dans le deuxième cas, on ne peut que spéculer sur la cause d'absence de *chœur* dans le sous-corpus des auteures. Comme les auteures sont arrivées relativement tard dans la chanson autrement qu'à titre d'exception, i.e. dans la deuxième moitié de ce siècle, on pourrait d'abord se demander si elles ont raté une ou des époques où les chœurs auraient été plus en vogue. Ce n'est pas le cas. Les *chœurs* apparaissent dans notre corpus dans les années 1940 où ils comptent pour 3,67% des interprètes du corpus. Cette proportion diminue dans les années 1950 et 1960, puis elle rejoint un niveau semblable dans les années 1970 pour atteindre son apogée dans les années 1980 avec un taux de 3,73%.¹⁰ Or, les années 1980, dernières où l'on compte aussi des auteurs, sont celles où les auteures sont les plus nombreuses. Il s'agirait donc d'une question de choix : les auteures utilisent moins de chœurs que les auteurs. En fait, ce choix se retrouve aussi dans les chansons des auteurs-interprètes où l'on n'a qu'une seule chanson où le *chœur* ne représente que 0,61% des interprètes. Ce choix d'utiliser ou non un chœur peut être une question de budget : il en coûte plus cher pour produire un disque si l'on doit payer un chœur. Les auteur(e)s-interprètes disposent-ils/elles de moins de moyens pour se produire? Peut-être aussi que le style plus intimiste des auteur(e)s-interprètes se prête moins à l'utilisation de chœurs. Si c'était le cas, on pourrait attribuer le phénomène d'utilisation des chœurs dans la chanson au caractère plus *commercial* d'un certain type de chansons populaires, écrites et chantées majoritairement par des hommes. Ce type de chansons étant, somme toute, relativement rare.

Un autre rapprochement peut être fait entre les auteurs-interprètes des deux sexes. Il s'agit du nombre de mots par chanson. Seules les auteures-interprètes se situent en haut de la moyenne de 288,17 mots par chanson pour le corpus avec 297,81 (écart de + 9,64). Elles sont suivies par les auteurs-interprètes qui comptent 286,94 mots par chanson (écart de - 1,23). Suivent les interprètes féminines avec 282,35 mots par chanson (écart de - 5,82) et, finalement, les interprètes masculins avec 271,24 mots par chanson (écart de - 16,93). Ces écarts sont évidemment bien minimes, mais il n'en demeure pas moins que les chansons des auteur(e)s-interprètes comptent plus de mots que celles des autres catégories, particulièrement de celles des interprètes masculins. Or, le fait qu'une chanson compte plus ou moins de mots relève de deux phénomènes : l'un dû à la codification du refrain en tant qu'entité singulière non répétée;

¹⁰ Il nous importe peu que les chiffres se rapportant aux *chœurs* soient petits parce que, en général, les interventions des chœurs dans une chanson sont minimes en termes de mots chantés. Qui plus est, lorsqu'il y a répétition systématique de certains mots ou phrases ou paragraphes dans le corpus, ceux-ci ne sont pas repris mais indiqués par trois points d'exclamation (cf. ci-dessus, p.28).

l'autre dû à la longueur effective du texte de la chanson. Ces deux phénomènes sont typiques de la chanson dite " commerciale ", i.e. gérée par un producteur dans le but d'être accessible – donc consommée – par le plus grand nombre. Dans le cas du refrain, nous avons vu plus haut son rôle primordial au niveau de la rétention d'une chanson (cf. ci-dessus, p.17-19). Pour ce qui est de la longueur de la chanson populaire, la règle générale veut qu'elle ne dépasse pas 3 ½ minutes. Cette règle trouverait son origine dans la seconde partie des années 20, avec la mise au point par la firme américaine Victor de la gravure électrique qui permettra de doubler la capacité du disque 78 tours pour atteindre 4 minutes, la qualité optimale étant de 3 ½ minutes;¹¹ " cela a pour conséquence première de fixer, une fois pour toutes, un standard de durée des chansons (...) ".¹² Cette tradition est sans doute toujours vivante aujourd'hui, et sûrement dans les années 60, marquées par l'essor des auteur(e)s-interprètes. À témoin cette phrase de Pierre Achard tirée d'un article sur Monique Lemarcis, figure marquante du domaine de la radio et du disque en France : " Et elle [Monique Lemarcis] va en mener des combats contre les moulins à vent : à commencer par *Ma vie* d'Alain Barrière [1964], premier slow d'été dont personne ne voulait en raison de sa durée (4'01), (...) ".¹³ Deux points importants donc où semblent converger les deux sexes d'auteurs-interprètes.

Dans le volume II de l'Anthologie de la chanson française dédié aux années 1950-60, on cerne bien l'avènement des auteurs-compositeurs-interprètes qui marquera désormais l'industrie du disque. On parle des années 50 comme d'un cap " au-delà duquel rien ne sera plus jamais pareil. Y compris dans le domaine de la chanson française où, à la fois période de transition et âge d'or, elles [les années 50] marquent la charnière entre un classicisme en train de se désagréger, après avoir trouvé sa perfection, et l'influence grandissante des créateurs nouveaux qui jettent d'une manière un peu disparate les bases d'un avenir en rupture totale avec ce qui a pu se faire jusqu'alors. (...). Il n'y aura d'ailleurs pas de véritable unité de ton ou de style entre toutes ces figures de premier plan si ce n'est que, sous l'influence de personnalités comme Félix Leclerc ou Stéphane Golmann, on verra se développer l'individualisme de l'auteur-compositeur-interprète. Jusqu'alors, en effet, le talent et la sensibilité du chanteur ou de la chanteuse servaient à véhiculer un travail d'équipe, et il est très rare que les fonctions soient mélangées. En cumulant les trois rôles, l'auteur-compositeur-interprète devient soudain le maître du fond autant que de la forme; ce qui, d'emblée, personnalise à l'extrême la production de chacun ".¹⁴ Si l'on s'intéresse à l'inscription de la

¹¹ Op. cit., *Anthologie de la chanson française*, vol. 1, 1920-1950, p. 17.

¹² Ibid.

¹³ Op. cit. SACEM, *Monique Lemarcis : Le talent de reconnaître le talent*, Notes no. 153, nov. 1998.

¹⁴ Op. cit., *Anthologie de la chanson française*, vol. II, 1950-1960, p.8.

subjectivité sexuée dans la langue, ce sera donc chez les auteur(e)s-interprètes que nous aurons davantage intérêt à en chercher les manifestations. La majorité de nos analyses portera donc principalement sur les différences entre ces catégories, i.e. les auteures-interprètes (*idemf* dans la nomenclature du tableau) et les auteurs-interprètes (*idemh* dans le tableau). Mais avant d'en arriver aux analyses plus spécifiques des différences de langage, voyons un peu comment se répartissent les sexes dans la chanson populaire française au fil du temps.

Tableau IV – Chansons par décennie par auteur(e)/interprète

Nombre de chansons par décennie par auteur(e)/interprète dans le total du corpus											
auteur(e)s	1900-09	1910-19	1920-29	1930-39	1940-49	1950-59	1960-69	1970-79	1980-89	1990-93	0000
homme	12	8	11	37	35	121	123	75	69	1	0
femme	0	0	0	0	2	7	37	25	32	12	41
h et f	0	0	0	0	0	0	1	6	1	0	6
interprètes	1900-09	1910-19	1920-29	1930-39	1940-49	1950-59	1960-69	1970-79	1980-89	1990-93	0000
homme	6	8	4	20	13	47	68	54	43	1	1
femme	5	0	5	12	13	38	29	26	21	0	1
idemh	1	0	2	4	9	40	41	36	32	0	0
idemf	0	0	0	0	2	4	24	22	32	12	44
h et f	0	0	0	1	1	0	5	2	1	0	0
idem h et f	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
chœur	0	0	0	0	0	0	0	3	4	0	0

La majorité du corpus, soit 75%, se situe entre les années 1950 et 1989. En principe, donc, on pourrait dire que ces cinq décennies devraient être les plus fiables, statistiquement parlant. Évidemment, quelle que soit la décennie (mises à part « 1990-93 » et « 0000 »), les auteurs masculins tiennent toujours le haut du pavé. Les auteures se pointent timidement à partir de 1940, mais ne confirment leur présence qu'à partir des années 1960. Leur représentation ne passera jamais le seuil des 31,4%, dans les années 1980 (32 sur 102).

Du côté des interprètes, les inégalités entre les sexes s'amenuisent. Si on exclut les auteur(e)s-interprètes, on constate même, à certaines époques, que le nombre de chansons interprétées par les femmes atteint ou dépasse celui des hommes, soit respectivement dans les années 1940 et les années 1920. Cela n'a rien d'étonnant puisque « *au sortir de la 1^{ère} guerre mondiale, la France a perdu un peu plus de 10% de sa population masculine (tuée ou portée disparue), 3 ½ millions de blessés (...).* »¹⁵ Aussi, de la fin de cette guerre jusqu'à la crise de 1929, « *la femme, obligée de remplir certaines fonctions laissées vacantes par la disparition de tant d'hommes, commence à s'émanciper (...).* »¹⁶ Le portrait qui se dessine autour de la 2^e guerre mondiale montre un profil similaire qui se répercute naturellement dans la chanson. Une première auteure-interprète est attestée dans le corpus en 1945. Il s'agit d'Édith Piaf avec *La*

¹⁵ Ibid. vol. I, 1920-1950, p.6.

¹⁶ Ibid. p.14.

vie en rose. C'est aussi à Piaf qu'on doit la deuxième *chanson de femme* des années 1940. Les quatre auteures-interprètes des années 1950 sont toutes différentes cependant : Édith Piaf (1950), Mick Micheyl (1951), Nicole Louvier (1953) et Marie-Josée Neuville (1955), qui n'était à l'époque qu'une adolescente dont le succès fut très éphémère. Toutes ces œuvres font partie des succès de l'époque. À partir des années 1960, les femmes, quoique toujours minoritaires, deviennent une constante en tant qu'auteures-interprètes dans la chanson populaire française. Chez les hommes, cette constante des auteurs-interprètes s'installe une décennie plus tôt, soit dans les années 1950. Avant, les auteurs-interprètes seront des exceptions. Un pionnier, Aristide Bruant, sera le seul de son époque à faire partie de notre corpus. Certains, cependant, marqueront plus qu'une décennie. Je pense ici à Charles Trénet dont les œuvres sont présentes dans le corpus de 1937 à 1957. Des années 1920 à 1949, 9 auteurs-interprètes se partagent les 15 succès de notre liste. Dans les années 1980, on note que les interprètes auteures et auteurs atteignent l'égalité dans le corpus. Il serait intéressant de consulter les livres d'histoire de la chanson populaire française dans une dizaine, une vingtaine ou une centaine d'années pour voir si la tendance se maintient, régresse ou renverse la tradition. Tournons-nous maintenant du côté du nombre de mots par décennie compte tenu de nos mêmes catégories d'auteur(e)s et d'interprètes.

Tableau V – Mots par décennie par auteur(e)/interprète

Pourcentage de mots par décennie par auteur(e)/interprète dans le total du corpus											
auteur(e)s	1900-09	1910-19	1920-29	1930-39	1940-49	1950-59	1960-69	1970-79	1980-89	1990-93	0000
homme	100	100	100	100	93,18	94,91	72,65	67,07	66,12	11,07	0
femme	0	0	0	0	6,82	5,09	26,80	28,43	33,28	88,93	89,74
h et f	0	0	0	0	0	0	0,56	4,50	0,60	0	10,26
interprètes	1900-09	1910-19	1920-29	1930-39	1940-49	1950-59	1960-69	1970-79	1980-89	1990-93	0000
homme	60,36	99,92	29,65	58,52	36,12	32,99	38,74	45,74	37,53	11,10	2,09
femme	32,95	0,08	47,31	28,37	31,90	29,41	17,33	24,03	21,39	0	2,09
idem h	6,42	0	23,04	13,10	26,20	33,90	24,54	29,48	29,32	0,12	0,61
idem f	0	0	0	0	2,11	2,41	19,37	24,67	30,52	88,90	97,27
h et f	0	0	0	0,02	0,02	0	0,32	0,36	0,01	0	0
idem h et f	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,03
chœur	0	0	0	0	3,67	1,82	2,13	3,16	3,73	0	0

On observera d'abord que l'arrivée massive dans le marché de la chanson des auteurs-interprètes dans les années 1950 inverse le rang des interprètes masculins et des auteurs-interprètes (idem h). Le même phénomène s'observe chez les femmes dans les années 1960, époque à laquelle les auteures-interprètes s'affirment. On a vu ci-dessus que, en règle générale, les chansons des auteur(e)s-interprètes contiennent plus de mots que celles des autres interprètes. Ce qui est intéressant ici, c'est que la proportion des auteurs-interprètes devienne suffisamment importante pour qu'un écart aussi minime renverse la vapeur (15,7 mots de plus en moyenne dans le cas des auteurs-interprètes et 19,05 pour les auteures-interprètes). On

peut conclure que le phénomène auteur(e)s-interprètes vaut désormais bel et bien son *pesant d'or* sur le marché du disque. En ce qui a trait aux auteurs-interprètes, cette heure de gloire s'éteint avec la décennie concernée; pour les auteures-interprètes, la tendance se maintient, même que dans les années 1980, elles dépassent légèrement leurs homonymes masculins. Ceci s'explique simplement du fait que les chansons écrites et interprétées par les femmes sont plus longues, car les deux sexes comptent le même nombre de chansons pour cette décennie. Les femmes seraient-elles définitivement moins *commerciales* que les hommes?¹⁷

4.2 La place de la chanson française chez les femmes et les hommes

Nous venons de déterminer, *grosso modo*, où se situent les femmes et les hommes sur le marché de la chanson populaire française, en tant qu'auteur(e)s, interprètes, auteur(e)s-interprètes, globalement et selon les décennies du début du siècle aux années 1980. Nous allons maintenant tenter de cerner ce qui différencie les œuvres selon les différentes catégories sexuées, en fonction des parties de la chanson et de ses différents styles.

4.2.1 Les parties de la chanson : le texte et le refrain

Le tableau suivant montre comment le texte des chansons est réparti entre ses trois parties, *texte*, *refrain* et *titre*,¹⁸ entre les différentes catégories sexuées d'auteur(e)s et d'interprètes. Pour chaque partie, nous reprenons les catégories sexuées selon l'ordre décroissant de l'importance relative que chacune accorde à la partie. La dernière ligne du tableau donne la moyenne de chaque partie pour le corpus entier.

¹⁷ Pour une explication de la relation entre le nombre de mots d'une chanson et l'aspect commercial, cf. ci-dessus pp. 22, 24 et 32.

¹⁸ Dans notre codification du corpus, le titre ne sert que de repérage. Nous n'en tenons pas compte dans nos analyses, mais il est automatiquement pris en compte par l'analyseur de SATO parce qu'il a été codifié comme une partie de la chanson, distincte du texte et du refrain; les pourcentages attribués au texte et au refrain en dépendent donc.

Tableau VI – Parties : texte et refrain selon le sexe des auteur(e)s-interprètes

texte, refrain et titre dans les chansons selon le sexe des auteur(e)s et interprètes (en pourcentage, par ordre décroissant)					
auteur(e)/interprète	texte	auteur(e)/interprète	refrain ¹⁹	auteur(e)/interprète	titre
idem femme	93,48%	chœur	22,90%	idem hom. et fem.	50%
auteur femme	92,70%	int. hom. et fem.	19,77%	int. hom. et fem.	14,07%
idem homme	89,88%	interprète homme	10,94%	chœur	4,84%
auteur homme	87,37%	interprète femme	10,59%	auteur hom. et fem.	2,23%
auteur hom. et fem.	87,33%	auteur homme	10,49%	interprète femme	2,15%
interprète femme	87,25%	auteur hom. et fem.	10,44%	auteur homme	2,14%
interprète homme	86,95%	idem homme	8,26%	interprète homme	2,11%
chœur	72,27%	auteur femme	5,54%	idem homme	1,86%
int. hom. et fem.	66,16%	idem femme	4,78%	auteur femme	1,77%
idem hom. et fem.	50%	idem hom. et fem.	0%	idem femme	1,74%
corpus entier	88,69%	corpus entier	9,26%	corpus entier	2,05%

Notre première constatation tient évidemment à la place prépondérante qu'occupe le texte en général. On doit cette prédominance du texte sur le refrain à notre codification qui veut que le refrain n'est pas retranscrit chaque fois qu'il est répété dans la chanson.²⁰

On ne sera pas étonné non plus de constater que les *chœurs* et les duo des *interprètes homme et femme* donnent allègrement dans le refrain. Lorsqu'un homme et une femme interprètent ensemble une chanson, elle prend généralement la forme d'un dialogue où le refrain est repris en chœur par le duo. Que ce soit en duo ou avec un chœur plus important, le refrain agit ici comme une sorte de fioriture musico-vocale qui devient une *synthèse-plus* de la chanson qui restera marquée dans la mémoire pour être reprise *en chœur* et *par cœur*, plus tard, par l'auditeur. Je pense ici entre autres aux célèbres « *chwa badabada* » de la chanson *Un homme et une femme* tirée du film du même nom de Claude Lelouch et interprétée en 1966 par Pierre Barouh et Nicole Croisille.²¹

¹⁹ Les pourcentages ayant trait au refrain considèrent le nombre de mots dans les refrain et ne tiennent pas compte de la répétition des refrains indiquée par les points de suspension (...) ni des répétitions de mots ou de phrases indiquées par les trois points d'exclamation, « !!! »; ceci nous évitent de biaiser nos analyses en accordant trop d'importance aux mots des refrains qui ne sont souvent que des répétitions (v. ci-dessus, pp. 23 et 28). D'un autre côté, il est vrai qu'un refrain peut être plus ou moins long dépendamment des chansons; vu le volume du corpus, nous croyons que ce chiffre quoiqu'approximativement, donne tout de même une bonne idée des proportions refrain/texte, si ce n'est par chanson, du moins par rapport à l'ensemble des différents sous-corpus.

²⁰ Voir ci-dessus, p. 23.

²¹ A.C.F., 1966.

L'anomalie que représente la catégorie *idem homme et femme* tient à ce qu'elle représente uniquement deux chansons de Brigitte Fontaine et Areski, figures importantes de la chanson en France mais dont certaines œuvres sont plutôt marginales par rapport aux autres chansons du corpus.²²

Ce qui nous importe le plus dans ce tableau, c'est qu'on voit clairement deux standards s'imposer. Le tableau ci-dessus trace, en effet, une ligne nette entre les auteur(e)s-interprètes dont la proportion du texte se situe en haut de la moyenne (88,69%) et celle du refrain en bas de la moyenne (9,26%) et les autres auteurs et interprètes. Aussi, on confirme ici la relation inversement proportionnelle qui existe entre le nombre de mots dans une chanson et l'utilisation du refrain, lequel, rappelons-le, se trouve très lié à l'aspect commercial d'une chanson. Ainsi, les femmes et les hommes qui écrivent des chansons dans le but de les interpréter ont déjà ceci en commun qu'ils se distinguent des auteurs qui écrivent pour un ou une autre. Je dis « auteurs » parce qu'on voit que les auteures (dans le tableau *auteur femme*) se rangent avec les auteur(e)s-interprètes. Cependant, ceci est dû au fait que la majorité des auteures du corpus sont des auteures-interprètes, car, si on décrit la répartition des parties pour les auteures sans les auteures-interprètes, les proportions passent à 88,10% pour le texte et à 9,13% pour le refrain, se rapprochant sérieusement des moyennes du corpus. Cependant, les auteurs-interprètes influencent la moyenne des auteurs dont la proportion du texte chute à 86% et celle du refrain monte à 11,70% lorsqu'on enlève les auteurs-interprètes du compte. Malgré ceci, les deux *blocs* identifiés ci-dessus comme des standards demeurent intacts mis à part le rang occupé par les auteures et les auteur(e)s-interprètes se distinguent très nettement des autres catégories.

On confirme donc l'impact des auteur(e)s-interprètes sur la chanson française,²³ avec l'affirmation de ce qu'on appelle d'ailleurs « *la chanson à texte* ». Par ailleurs, on ne s'étonnera pas devant le fait que les auteurs qui n'interprètent pas eux-mêmes leurs chansons respectent davantage les standards de l'industrie. Ne doivent-ils pas, pour gagner leur vie, s'assurer d'offrir un produit *vendable*, ne serait-ce que pour être acheté par une maison de disque ou un(e) interprète? Ce qui nous étonne, par contre, c'est de voir que les auteures de cette même catégorie, même si elles s'en rapprochent, restent toujours un peu à l'écart de ces standards. Leur nombre est certainement encore trop restreint dans notre corpus pour en tirer

²² « Autre cas d'espèce, tant par son look que par son œuvre, Brigitte Fontaine, éternelle martienne du show-business, a fait aussi éclater les structures de la chanson classique en mêlant jazz, musique berbère et inventions verbales, et cultive depuis 30 ans la même folie douce, et la même fidélité à son compagnon de route et de musique, Areski Belkacem. », op. cit., SACEM, Notes no. 153, novembre 1998.

²³ Cf. ci-dessus p. 26.

des conclusions définitives, mais il s'agit tout de même d'une puce à l'oreille qui mériterait sans doute d'être grattée un peu.

Voyons maintenant ce qu'il en est des parties de la chanson au cours des décennies :

Tableau VII – Parties de la chanson par décennie

Division des parties de la chanson par décennie dans le total du corpus											
Parties	1900-09	1910-19	1920-29	1930-39	1940-49	1950-59	1960-69	1970-79	1980-89	1990	0000
texte	81,07	78,63	76,44	78,23	81,22	88,57	91,42	92,27	89,09	88,90	94,40
refrain	16,26	19,36	21,26	19,68	16,63	9,49	6,33	6,71	9,04	9,12	3,66
titre ²⁴	2,67	2,01	2,29	2,09	2,15	1,94	2,25	2,02	1,87	1,99	1,94

On se souviendra d'abord que les moyennes pour le corpus entier sont, pour le texte et pour le refrain respectivement de 88,69% et de 9,26%. On a vu que les chansons où la proportion de texte se situe au-dessus de la moyenne sont associées aux auteures et aux auteur(e)s-interprètes. À l'inverse, les chansons où la proportion du refrain est supérieure à la moyenne appartiennent aux auteurs et aux interprètes des deux sexes. Dans le tableau ci-dessus, on constate une hausse de l'écart à la moyenne en faveur du texte à partir des années 1960. Cette date, on le sait, marque une croissance des auteures-interprètes sur le marché. Il aura donc fallu attendre l'arrivée de ces dernières pour que la marque du phénomène *A.C.I. (auteur-compositeur-interprète)* se fasse sentir, du moins au niveau de la chanson à texte. À cette époque, les *auteur(e)s-interprètes* comptent pour 40% et, à partir de 1970, pour plus de 55% du total des auteur(e)s.

Le refrain, quant à lui, montre un pourcentage relativement élevé de 1900 à 1949, si on le compare aux 10% et quelques décimales qui caractérise le bloc des auteurs et interprètes *commerciaux* identifié plus haut. Ceci n'a rien d'extraordinaire si l'on considère que le bouche à oreilles a pendant longtemps constitué le seul outil de commercialisation de la chansonnette et que sa diffusion massive n'a vraiment pris forme que dans les années 1950.²⁵

Ce qui nous frappe davantage dans ce dernier tableau, c'est qu'à partir du moment même où le texte enregistre sa proportion la plus élevée de toutes les décennies (1970-79), la proportion du refrain augmente elle aussi, de façon régulière, de la décennie précédente jusque dans les années 1990, décennie où les auteures-interprètes comptent pourtant à elles seules pour 92% des auteur(e)s. Cette augmentation se fait sentir le plus sérieusement entre les années 1970 et

²⁴ Cf. ci-dessus, note 88.

²⁵ Cf. ci-dessus p. 21.

les années 1980. Doit-on conclure que les auteur(e)s-interprètes tendent depuis à un plus grand conformisme?

Comme notre but n'est pas de faire l'histoire de la chanson française ou de l'industrie du disque, nous laisserons cette question ouverte pour le moment. Reste qu'effectivement, les années 1970 sont marquées par l'éclosion de ce qu'on appellera désormais la musique « *pop* » et du « *disco* »²⁶. Pierre Saka, dans *La chanson française*, titre un paragraphe dédié à l'année 1971 « *Des chansons pour tous* » et déclare que « *désormais, tous les genres marchent de concert (...)* ».²⁷ Un peu plus loin, pour l'année 1973, il parle d'un « *retour à un certain classicisme dans la chanson* » :

« (...) on pense que la mode rétro a définitivement enterré le rock, que la Pop Music a vécu et que ce n'est pas le concert des Rolling Stones à Bruxelles qui changera grand-chose à ce retour inéluctable. D'autant plus que le plus rocker des compositeurs, celui qui, à l'âge de 17 ans écrit près de 50% des chansons d'Elvis Presley, le grand Mort Shuman, a décidé de faire une carrière de chanteur en France et que son premier disque comporte des chansons qui sont on ne peut plus classiques (...) ».²⁸

Enfin, dans son chapitre dédié aux années de 1976 à 1980, Saka, après avoir donné quelques exemples de chansons typiques de cette époque, précise : « *Si diverse qu'elle soit, la chanson s'est normalisée. Rares sont les auteurs, les compositeurs ou les interprètes qui deviennent des vedettes sans avoir fait leurs classes* ».²⁹

4.2.2 Les styles : après la vie et l'amour, que reste-t-il?

La propriété *style* et ses valeurs sont décrites en détail dans la section sur l'aménagement du corpus.³⁰ D'abord, rappelons-nous que la codification en style des chansons procède essentiellement d'une catégorisation arbitraire. Malgré une tentative de formaliser les critères permettant d'identifier chacun des styles (v. ci-dessus, p.20), et quoique la codification ait fait l'objet de plusieurs révisions, il n'en demeure pas moins que sur la période d'environ six mois durant laquelle j'ai transcrit et codifié le corpus, il a pu y avoir des variations dans ma perception de ces critères (comme dans mes humeurs), de sorte que l'attribution des styles aux

²⁶ Op. cit. *Guide du tube*, p.140

²⁷ Op. cit. Saka, p. 341.

²⁸ Ibid., p. 346.

²⁹ Ibid., p. 351.

³⁰ Cf. ci-dessus, pp. 24-26.

chansons n'est probablement pas la plus homogène qui soit. De plus, comme nous l'avons déjà mentionné, il est rare qu'une chanson soit qualifiée par un seul style. Il y a quarante-cinq combinaisons de styles dans le corpus, ce qui rend plus difficile l'analyse des résultats en ce que, si l'on considère chacune des combinaisons comme un seul style, on se retrouve avec des données tellement fractionnées qu'elles s'interprètent difficilement. Par exemple, si l'on prend le sous-corpus que représentent les chansons écrites par des femmes, 8 de ces styles combinés comptent pour moins de 1%, 10 pour moins de 2%, 11 pour moins de 3%, 2 pour moins de 10%, 2 tournent autour des 10% et un dernier autour de 20%, pour un total de 34 styles ou combinaisons. C'est pourquoi, dans un premier temps, on se contentera d'analyser les résultats *ventilés* de SATO, i.e. que le logiciel compilera les décomptes, pour un style donné, en fonction de toutes les fois où il apparaît dans la codification. Toutefois, ce choix reste un pis-aller puisqu'il ne rend pas tout à fait compte de la réalité. Compte tenu de cette restriction et du caractère arbitraire de la codification *style*, nous ne considérerons que les résultats les plus probants dans l'analyse qui suit et nous réduirons leur interprétation à un strict minimum i.e. qu'il s'agira principalement d'un compte rendu descriptif de la propriété *style*. Les résultats du présent chapitre seront étayés plus tard par l'étude des lexiques liés aux différents styles dans le but de mieux définir ces derniers. Le tableau suivant montre donc les résultats *ventilés* de la description des styles par SATO pour toutes les catégories d'auteur(e)s et d'interprètes.

Tableau VIII – Styles par auteur(e)s/interprètes

Tableau des styles répartis entre les auteur(e)s et les interprètes (en pourcentages)						
	anecdotique	femme	homme	patriotique	romantique	social
auteur femme	54,47	18,10	18,36	14,19	46,24	27,74
auteur homme	59,20	23,66	21,70	20,18	40,26	26,26
auteur hom. et fem.	43,76	12,19	11,52	17,97	18,32	39,20
interprète femme	61,58	19,67	21,90	20,66	46,69	23,37
interprète homme	58,39	25,86	18,74	16,12	42,11	21,19
int. hom. et fem.	7,22	6,46	6,08	0	79,85	6,84
idem femme	54,27	17,31	17,13	13,98	40,60	30,66
idem homme	55,11	20,68	25,22	23,13	38,67	33,03
idem hom. et fem.	50	0	0	0	0	25
chœur	63,03	22,65	17,38	16,54	27,61	43,42
corpus entier	57,77	22,08	20,70	18,65	41,39	26,84

La répartition dans le corpus entier impose un ordre d'importance décroissant des styles : anecdotique, romantique, social, femme, homme et patriotique. Grossièrement, si l'on écarte les résultats de cette anomalie que représente la catégorie *idem homme et femme*, et les cas particuliers que sont les *chœurs* et la catégorie *interprète homme et femme*³¹ on constate que,

³¹ Cf. ci-dessus, p. 37. À moins d'une mention spécifique, le reste de la description des styles ne tiendra plus compte de ces trois catégories, ni de celle des interprètes homme et femme.

par rapport à la moyenne générale, les écarts ne fluctuent que légèrement. Afin d'obtenir une vision plus claire du tableau, comparons le rang descendant des styles pour les auteur(e)s et interprètes.

Tableau IX – Rang des styles privilégiés par les auteur(e)s/interprètes

Rang des styles privilégiés par les auteur(e)s et les interprètes (en pourcentages)						
rang	aut. fem.	aut. hom.	int. fem.	int. hom.	idem fem.	idem hom.
1	anecdotique 54,47	anecdotique 59,20	anecdotique 61,58	anecdotique 58,39	anecdotique 54,27	anecdotique 55,11
2	romantique 46,24	romantique 40,26	romantique 46,69	romantique 42,11	romantique 40,60	romantique 38,67
3	social 27,74	social 26,26	social 23,37	femme 25,86	social 30,66	social 33,03
4	homme 18,36	femme 23,66	homme 21,90	social 21,19	femme 17,31	homme 25,22
5	femme 18,10	homme 21,70	patriotique 20,66	homme 18,74	homme 17,13	patriotique 23,13
6	patriotique 14,19	patriotique 20,18	femme 19,67	patriotique 16,12	patriotique 13,98	femme 20,68

On constate que les styles *anecdotique* et *romantique* sont définitivement les plus usités chez les auteur(e)s, les interprètes et les auteur(e)s-interprètes. La chanson populaire française aime donc raconter des tranches de vie de ses protagonistes (style *anecdotique*), et bien sûr, on s'en doutait, parler d'amour (style *romantique*). L'écart entre les 2^e et 3^e rang est d'ailleurs considérable chez tous les auteur(e)s et interprètes (entre 9,94 et 23,32) excepté chez les auteurs-interprètes (*idem homme*) où il n'est que de 5,64. On remarquera que le deuxième écart le plus bas enregistré (9,94) appartient aux auteures-interprètes.

Un deuxième bloc se détache par sa régularité : il s'agit du 3^e rang occupé par le style *social* chez tous les auteurs et interprètes, à l'exception des interprètes masculins chez lesquels le style *femme* se place au 3^e rang. Ici encore, les auteur(e)s-interprètes se dissocient légèrement du groupe par l'importance en pourcentage du style *social* (dans les 30% comparativement aux autres qui le situent dans les 20%).

Dans la majorité des cas, aussi, le style *patriotique* se situe au 6^e et dernier rang. À titre d'exceptions, les auteurs-interprètes (*idem homme*) et les interprètes féminines où le style *femme* vient en dernier. On remarque aussi que chez les femmes, le style *homme* précède en général le style *femme* et que le style *femme* précède le style *homme* chez les hommes, sauf en ce qui a trait aux auteur(e)s-interprètes où c'est l'inverse qui se produit, quoique chez les auteures-interprètes, les deux styles arrivent pratiquement ex-æquo. On croirait qu'il est plus ou moins normal que les femmes préfèrent parler des hommes comme les hommes devraient préférer parler des femmes. C'est ce que l'on constate en effet chez les auteur(e)s et les interprètes des deux sexes, mais l'on s'étonne de ce que les auteur(e)s-interprètes accordent sinon plus, du moins autant d'attention à leur propre sexe. Mais attention, cela ne signifie pas nécessairement que les auteur(e)s-interprètes ne parlent pas de l'autre sexe dans leurs

chansons. Cela signifie simplement qu'ils en parlent moins en termes explicites, autrement qu'en utilisant les pronoms *il* ou *elle*.³² Aussi, la répartition des pronoms personnels et leurs associations aux diverses composantes des syntagmes verbaux nous permettra de mieux cerner ces généralités associées aux styles et constituera, en fait, le corps principal de la présente étude.

Somme toute, pour le moment, ces résultats sont peu éloquents, d'autant plus que, passé le 2^e rang, les écarts entre les différents styles sont relativement minimes. Contentons-nous pour l'instant de considérer cette description des styles comme autant d'indices auxquels pourront être éventuellement confrontées d'autres données. L'analyse des styles par décennie nous procure quelques autres indices du genre.

Tableau X – Styles par décennie

Répartition des styles par décennie = résultats en pourcentages ³³										
1900-09	1910-19	1920-29	1930-39	1940-49	1950-59	1960-69	1970-79	1980-89	1990	0000
femme 42	femme 63	homme 46	anecdot.74	anecdot. 69	anecdot. 72	anecdot. 49	anecdot. 62	anecdot. 50	anecdot. 57	anecdot. 51
romant. 40	patriot. 45	romant. 43	romant. 39	romant. 53	romant. 36	romant. 45	romant. 41	romant. 40	romant. 33	romant. 47
patriot. 22	romant. 35	anecdot. 32	femme 24	patriot. 42	homme 29	social 23	social 32	social 40	social 26	social 33
anecdot.19	anecdot. 32	femme 32	social 23	femme 30	femme 24	homme 22	femme 21	femme 23	femme 24	patriot. 16
-	homme 16	patriot. 23	homme 22	homme 21	social 23	femme 18	patriot. 15	homme 20	homme 8	homme 9
-	social 9	social 19	patriot. 14	social 17	patriot. 23	patriot. 16	homme 14	patriot. 14	patriot. 6	femme 8

À partir de 1930, la prédominance des styles *anecdotique* et *romantique* s'impose aux 1^{er} et 2^e rang. De 1960 à la fin, le style *social* occupe le 3^e rang, définissant, avec les deux premiers, un bloc stable comparable à celui qu'on a déterminé chez la majorité des auteurs et interprètes.

On remarquera aussi que du début du siècle à 1919, c'est le style *femme* qui occupe le 1^{er} rang. Aussi, le style *patriotique* atteint des proportions inégalées dans les années 1910 et 1940, comme on s'y serait attendu en ces époques de guerre mondiale. Dans les années 1920, ce sont les styles *homme* et *romantique* qui trônent aux 1^{er} et 2^e rang. On a vu plus avant que cette période correspond à un essor des femmes sur le marché du travail, conséquence de la première guerre mondiale.³⁴

Enfin, dans le tableau précédent, on a noté la tendance du style *homme* à précéder le style *femme*, chez les auteures et les interprètes féminines, et *femme* à devancer *homme* chez les auteurs et les interprètes masculins. Cette dernière tendance se retrouve ici dans les années 1900 (où le style *homme* n'est pas du tout représenté), 1910, 1930, 1940, 1970, 1980 et 1990.

³² Cf. ci-dessus, p. 25 pour la description des styles *homme* et *femme*.

³³ Les pourcentages ont été arrondis à la décimale près.

³⁴ Cf. ci-dessus, p. 34.

On notera avec étonnement cette tendance pour les années 1990, où les chansons de femmes composent la presque totalité du sous-corpus, puisque généralement, chez les femmes, les proportions sont inversées. Il est vrai que lorsque le style *homme* précède le style *femme*, les écarts en pourcentage sont relativement minimes, alors que quand les rangs s'inversent dans les années 1990, cet écart atteint 16%. Du côté de la tendance inverse (*homme* avant *femme*), elle se rencontre dans les années 1920, bien sûr, les années 1950, 1960 et 0000. Or, ces dernières années sont soit celles où les femmes se trouvent en plus grand nombre, soit celles où les auteurs-interprètes ont le plus de poids.³⁵ Le début et la fin du siècle où le style *femme* domine le style *homme* démontre bien un retour à une certaine *normalisation* de la chanson après l'époque des grands bouleversements sociaux qui ont marqué les années 1950-60,³⁶ mais aussi, dans les années 1990, une tendance des femmes à parler des femmes. Dans son ouvrage *La chanson écrite au féminin*, Cécile Tremblay-Matte nous dit qu'une « *alliance est indispensable, une nouvelle complicité...entre les femmes* » entre les années 1985-90;³⁷ Elle parle de l'émergence d'une *écriture au féminin* : « *les auteures surgissent de partout, avides de décliner l'univers au féminin* ». ³⁸ Tremblay-Matte étudie les auteures québécoises. Nous croyons qu'un ouvrage comparable sur les auteures françaises n'existe pas encore,³⁹ mais après avoir écouté et retranscrit des centaines de chansons françaises écrites par des hommes et des femmes, nous croyons que la *tendance des femmes à parler des femmes* qui ressort de nos données fait probablement écho à la problématique québécoise énoncée ci-dessus.

4.3 Conclusion de la première partie

Malgré tous nos efforts pour amasser un corpus homogène, tant au niveau de la représentation des sexes qu'à celle des époques, force a été de constater que, le marché de la chanson populaire française lui-même étant hétérogène, un tel corpus ne saurait être ou, du moins, pas en tant que représentatif de la réalité française. Une première inégalité, sans doute imputable à

³⁵ Cf. ci-dessus, pp. 34-35.

³⁶ Cf. ci-dessus, p. 39.

³⁷ Op. cit., p.136.

³⁸ Ibid. pp. 136-137.

³⁹ Dans un article publié sur le site Internet de la SACEM qui traite des auteures-compositeuses-interprètes, on peut lire : « *Mais parallèlement aux « pionnières » évoquées ci-contre (...) il est une foule de carrières de fonds, petits destins ou grandes ambitions, qui jalonnent la chanson féminine de ces trente dernières années. Les évoquer toutes est quasi impossible (il y faudrait un livre, à écrire d'ailleurs!)...* »; cf. op. cit. SACEM, « *Atypiques, passeuses et autres contrebandières* », p. 1.

l'avènement tardif des moyens de communication de masse, résulte en une représentation lacunaire de la chanson populaire d'avant les années 1950.

La seconde inégalité, qui nous intéresse davantage, concerne la sous-représentation des femmes dans la chanson populaire française. Si leur présence est somme toute assez importante en tant qu'interprètes, les mots qu'elles nous chantent passent en majeure partie par la subjectivité des hommes qui écrivent leurs chansons. Pour dénicher les *vrais* mots de femmes, il aura fallu *tricher* en sortant des sentiers battus des *succès* compilés par les historiens (des hommes?) et éplucher diverses discographies à la recherche d'auteures. Quoiqu'il en soit, les mots de femmes constituent toujours une portion minoritaire de notre corpus. De plus, les auteures de notre corpus sont en majorité des auteures-interprètes, i.e., à quelques exceptions près, qu'elles chantent elles-mêmes les chansons qu'elles écrivent.

Or, les auteur(e)s-interprètes, ou souvent auteur(e)s-compositeur(e)s-interprètes (A.C.I.), ne s'imposent réellement dans la chanson française qu'à partir des années 1950 pour les hommes et 1960 pour les femmes. Aussi, entre les A.C.I. féminines et masculins, plusieurs points convergent qui les opposent soit aux auteurs et/ou aux interprètes. D'un côté, avec les A.C.I., on trouve la chanson dite *à texte*, plus longues que d'ordinaire, où les hommes se permettent de parler des hommes et les femmes, des femmes, etc.; de l'autre, une chanson plus commerciale, plus courte, où l'utilisation des chœurs et du refrain jouent un rôle important et où les femmes parlent des hommes, et les hommes, des femmes.

Pour toutes ces raisons et en vertu de la confirmation de nos interprétations qu'apportent les spécialistes de la chanson française, nous croyons que les textes des auteur(e)s-interprètes constituent le lieu privilégié de la subjectivité féminine et masculine. Par ailleurs, nous émettons l'hypothèse que les chansons des interprètes, par leur caractère plus commercial, offrent peut-être plus, dans l'ensemble, une représentation stéréotypée des rapports entre les sexes. Qui plus est, le fait que la majorité des chansons interprétées par des femmes (et des hommes) aient été écrites par des hommes nous permettra d'explorer la subjectivité masculine sous différents angles : un homme qui écrit pour lui-même et un homme qui écrit pour un autre homme ou pour une femme ont-ils les mêmes comportements linguistiques?

5. DEUXIÈME PARTIE : MOTS DE FEMMES ET MOTS D'HOMMES

Dans le chapitre précédent, nous avons plus ou moins dessiné un portrait de la chanson populaire française et de son marché, du début du siècle aux années 1990, en confrontant les résultats de nos diverses analyses aux données de l'histoire. Dans le présent chapitre, nous aborderons les différences linguistiques entre les femmes et les hommes, par l'entremise d'analyses lexicales et grammaticales détaillées. « *Détaillées* » ne signifie pas pour autant « *exhaustives* ». En effet, il ne faudrait pas perdre de vue que notre objectif principal est de retracer l'*inscription de la subjectivité* sexuée dans la langue et non pas de chercher à rendre compte de la *qualité* de cette subjectivité sexuée. On veut savoir qui utilise quel *mot* ou quelle *catégorie* de mot plus que tel ou telle autre, en relation avec quel(le)s autres, dans la mesure où ces derniers nous renseignent sur le comportement linguistique des locuteurs et locutrices et non sur la signification de leurs énoncés ou de leurs motivations.

Par exemple, on peut choisir d'écrire une chanson dont les protagonistes sont *je* et *tu* ou *elle* et *moi*, comme on peut décider d'utiliser le verbe *regarder* au lieu du verbe *voir*. La subjectivité du sujet de l'énonciation ou l'*ego* s'inscrit de façon différente, selon le cas, dans le sujet de l'énoncé. *Je te vois*, par exemple, implique qu'*ego*, sujet de l'énonciation, s'affirme directement dans l'énoncé, qu'il/elle se place en relation avec un *tu*, lequel est imposé à sa vision par le procès du verbe choisi; *elle te regarde*, en revanche, place le sujet de l'énonciation dans un autre type de relation au *tu* : cette fois-ci, l'*ego* du sujet de l'énonciation qui s'adresse au *tu* est projeté dans le *elle*, sujet féminin, et impose l'action de cette dernière (celle de *regarder*) au complément de l'énoncé, *te*, partenaire de l'énonciation. Supposons que la première phrase ait été écrite par une femme et la seconde par un homme. On pourrait observer, dans cet exemple, que le choix des verbes correspond aux stéréotypes sociaux selon lesquels la femme est passive et l'homme est actif, que ce dernier s'approprie en quelque sorte la femme en se projetant dans le sujet grammatical *elle*, etc. etc. En d'autres termes, le sujet qui s'exprime à travers la langue dispose d'un certain nombre de choix paradigmatiques parmi tout un éventail de catégories grammaticales ou lexicales, de même que de multiples possibilités d'agencements syntagmatiques. Ces choix, conscients ou non, sont autant d'indices de où et de comment se situe le sujet parlant dans le monde, de la représentation mentale qu'il en a et de la façon dont il manipule ces représentations en rapport avec sa subjectivité.

À ma connaissance, c'est à Irigaray que revient le mérite d'avoir ouvert cette voie d'exploration de la subjectivité en fonction du sexe des sujets parlants. Ses travaux, riches en interprétations de la subjectivité sexuée, s'en tiennent surtout à des analyses syntaxico-sémantiques, difficilement applicables à l'analyse statistique d'un corpus volumineux. L'analyse statistique nécessite, en effet, qu'on puisse soumettre à un logiciel un certain nombre de variables clairement définies, pour les quantifier et comparer leur emploi en fonction de différents critères tels le sexe, l'année, etc., en raison d'une logique binaire *absence/présence* de la variable dans tel ou tel contexte. Or, les travaux d'Irigaray, s'ils rattachent effectivement l'utilisation de certains lexèmes ou catégories grammaticales à un sexe ou à l'autre, procèdent davantage d'une analyse approfondie des relations entre les composantes de la phrase, souvent obtenues suite à des transformations syntaxiques opérées par une interprétation sémantique de l'énoncé. Nous aurons l'occasion de revenir plusieurs fois sur les procédés d'Irigaray et ses interprétations au cours du développement de nos analyses. Toutefois, voyons brièvement quelques-uns de ces procédés et interprétations desquels nous avons tenté d'extraire les variables qui serviront de points de départ à nos propres analyses.

Toutes les analyses d'Irigaray partent d'un découpage syntaxique des énoncés. Elle étudie ensuite, pour chacun des sous-corpus sexués, les syntagmes sujets, les syntagmes verbaux, les syntagmes objets, les circonstants, les expansions adjectivales et adverbiales, les subordonnées objets (ou complétives), relatives, conditionnelles, causales, comparatives et temporelles. Elle dira, par exemple :

*« [chez l'hystérique] les complétives interviennent surtout quand je est sujet de la principale, le sujet de la complétive est alors tu et c'est elle [tu est la psychothérapeute] qui véhicule le message, la principale n'étant qu'un dictum qui l'introduit (je me dis que vous aimez les roses) ou une modalisation de l'énoncé qui lui donne une nuance interrogative (j'ai vu que vous deviez aimer le jazz)».*¹

Cette conclusion est tirée d'une étude sur des discours de patients hystériques et obsessionnels qui s'appuie sur des extraits d'une quarantaine de lignes chacun. Supposons que chaque ligne compte en moyenne 15 mots et multiplions par 50 lignes par extrait : on obtient une évaluation maximale d'un total de 750 mots par sous-corpus. Dans un tel cadre, même s'il s'agit d'un travail énorme, il est humainement possible d'étudier chaque phrase et chaque proposition, de même que les relations qu'elles entretiennent entre elles. Le plus petit de mes

¹ O.S.D., p. 99.

sous-textes, celui des auteures-interprètes, compte plus de 40 000 mots, ce qui rend ce type d'analyses quasiment impossible.

Un autre aspect qui freine l'utilisation des variables d'Irigaray telles quelles, est le fait qu'elle utilise des catégories grammaticales traditionnelles, souvent remises en cause en linguistique moderne, sans en définir clairement la portée. Elle affirmera, par exemple, que les hystériques utilisent plus le non-accompli que l'accompli et que cela se traduit par l'utilisation privilégiée du présent et du futur au détriment du passé.² Or, on sait très bien que le passé ne marque pas nécessairement une action accomplie et que, souvent, le repérage de l'accompli et du non-accompli ne peut se faire qu'en étudiant la concordance des temps des verbes. De plus, en français, les notions d'accompli et de non-accompli sont étroitement liées à celles de perfectif et imperfectif,³ les unes tenant à des conditions extérieures au verbe, les autres à la nature de son procès. La compréhension des énoncés selon ces termes exigerait à la fois une analyse poussée de chacun et une définition plus stricte des notions utilisées. Une autre justification du non-accompli tient à ce que « *L'hystérique utilise beaucoup les verbes marquant un procès surtout si tu est sujet de l'énoncé (vous aimez, vous avez, vous mettez, vous regardez)* ». ⁴ Elle oppose ces « *verbes marquant un procès* » aux « *verbes d'état* », plus nombreux chez les obsessionnels⁵ et qui marqueraient l'utilisation de l'accompli (aucun exemple). Peut-on vraiment considérer les verbes « *aimer* » et « *avoir* » comme des verbes marquant un *procès*? Si on les oppose aux verbes d'état, sans doute, mais pas si l'on considère le procès comme devant être une action. *La Grammaire d'aujourd'hui* définit ainsi le procès : « *Le procès est le signifié du verbe. Le procès peut donc, selon le cas, être une action, un état, une relation entre deux termes, etc. Toutefois, certains linguistes réservent le terme de procès aux verbes signifiant une action* ». ⁶ Nous croyons que l'opposition entre *verbes de procès* et *verbes d'état* d'Irigaray appartient à la deuxième partie de cette définition. En tant que telle, elle n'entretient aucune dépendance directe avec la notion d'aspect. En effet, du point de vue de l'aspect, tous les verbes sont en principe susceptibles d'être utilisés comme accomplis, soit en fonction de ce que le procès est achevé, ou non-accomplis, soit présentant le procès dans son accomplissement. ⁷ Pour reprendre les verbes qu'Irigaray donne en exemple pour illustrer ses

² Ibid. p.89.

³ Pour une discussion sur la concordance des verbes, cf. Roman Jakobson, *Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe*, in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, pp. 176-196; pour les notions accompli/non-accompli et perfectif/imperfectif, cf. article « aspect » in op. cit., Arrivée, Gadet et Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui*, pp. 77-79;

⁴ O.S.D., p.89.

⁵ Ibid., p. 98.

⁶ Cf. article « procès », in op. cit. *La grammaire d'aujourd'hui*, p. 567.

⁷ Ibid., article « Accompli/non accompli », p.79.

propos : « *J'ai regardé (verbe de procès) la télévision hier soir* » est définitivement un accompli; aussi, peut-on hors de tout doute affirmer que la phrase : « *je deviens (verbe d'état) folle avec ces analyses* » indique l'accompli?

Ainsi, de conclusions comme celles que je viens de décrire, tout au plus pourrions-nous conserver quelques variables identifiées aux sexes, comme les temps présent et futur pour les femmes (hystériques) et les verbes d'état pour les hommes (obsessionnels), sans nécessairement les interpréter comme signifiant le non-accompli ou l'accompli. D'un autre côté, on peut toujours garder en tête ces dernières notions et tâcher de voir si elles s'imposent à l'analyse sous une forme ou une autre, par exemple, en opposant l'imparfait au passé simple ou composé.

Bref, comme il nous est impossible, vue l'envergure de notre corpus, de faire des analyses aussi fines que celles d'Irigaray et comme la majorité de ses catégories relève d'une analyse sémantique des relations entre les composantes de la phrase, nous avons tenté, comme nous l'avons démontré ci-dessus avec le futur et le présent chez les femmes et les verbes d'état chez les hommes, d'isoler des variables dans le but d'orienter nos recherches.

Au niveau des sujets grammaticaux, Irigaray relève que les femmes utilisent davantage le *tu*, alors que les hommes utilisent quasi exclusivement le *je*.⁸ Les autres sujets utilisés par les femmes seraient des « *représentants du monde médiatisés par tu (votre mari, vos robes)* ». ⁹ Pour ce qui est de la relation entre les pronoms, les femmes pratiqueraient un chiasme sujet-objet *je-te* et *tu-me*¹⁰ ainsi que d'autres croisements entre les sexes¹¹, tandis que les hommes utiliseraient *je-me*¹² et ne feraient pas de croisements entre les sexes¹³; ils auraient plutôt tendance à s'exprimer en tant que sujet soit explicitement avec *je* ou en tant qu'hommes en s'identifiant aux sujets *il, eux, l'homme*, etc.¹⁴. La femme se désignerait rarement comme sujet et objet linguistiques en même temps¹⁵, mais utiliserait une plus grande variété de pronoms que l'homme.¹⁶

⁸ O.S.D. pp. 89, 98 et 108.

⁹ Ibid., p. 89.

¹⁰ Ibid., p. 98.

¹¹ Ibid., pp. 115 et 119.

¹² Ibid., p. 98.

¹³ Ibid., p. 115.

¹⁴ Ibid., pp. 108 et 120.

¹⁵ Ibid., p. 119.

¹⁶ Ibid., p. 120.

Au niveau des verbes, les femmes privilégieraient le non-accompli, les temps futur et présent (opposés au passé), l'actif (opposé au passif) et les verbes de procès (opposés aux verbes d'état).¹⁷ Les hommes emploieraient davantage l'accompli, les verbes marquant le procès de l'énonciation (ex. : dire, demander) ou un état du sujet (ex. : je me sens, je suis étonné), le passé (opposé au présent et au futur) et les verbes d'état.¹⁸ Les hommes montreraient aussi une plus grande diversité dans le choix des verbes.¹⁹

Au niveau des compléments d'objet, on trouverait plus d'inanimés concrets (opposés à abstraits) chez les femmes ou d'objets animés ou inanimés rapportés à *tu*.²⁰ Chez les hommes, l'objet s'exprimerait davantage « *sous forme de complétive plutôt que sous forme de complément(s) dans la phrase minimale. S'il s'agit d'un syntagme nominal, ce dernier sera abstrait ou rapporté à je par l'intermédiaire de possessifs (mon, ma)* ». ²¹

Au niveau des expansions, la femme utilisera des adjectifs quantitatifs et comparatifs (ex. : une grande maison, aussi net, etc.) ou des attributs sensoriels d'un objet (ex. : soyeux, doux, etc.) ou des qualités des protagonistes de l'énonciation (ex. : sympathique, attachant, intéressant).²² Les adjectifs employés par l'homme spécifient un état ou une attitude du sujet (sceptique, nerveux, fier, etc.) ou « *marquent un non-animé dans ces rapports temporels au sujet (plus difficile, plus compréhensible, ...)* ». ²³ Chez les femmes, « *les adverbes expriment des modalités quantitatives ou comparatives de l'action ou de l'état (trop, très, aussi, tout...)* », alors que chez les hommes, ils « *servent à suspendre le caractère décisif de l'action ou l'état soit par l'introduction d'une doute (peut-être, sans doute) soit par des atténuatifs (à peine encore, petit à petit, etc.)* ». ²⁴

Enfin, les femmes opéreraient davantage de transformations interrogatives, exclamatives et emphatiques alors que les hommes privilégieraient les transformations négatives.²⁵

Bien sûr, vu le cadre restreint de notre travail et la complexité des variables identifiées, nous n'étudierons pas systématiquement chacune d'elles. Comme presque toutes les conclusions

¹⁷ Ibid., p. 89.

¹⁸ Ibid., p. 98.

¹⁹ Ibid., p. 109.

²⁰ Ibid., p. 89.

²¹ Ibid., p. 98.

²² Ibid., p. 99.

²³ Ibid., p. 99.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid., pp. 99 et 120.

d'Irigaray tiennent compte du sujet grammatical de l'énoncé dans ses relations avec les autres composantes de la phrase, et comme les pronoms personnels constituent le lieu par excellence de l'expression de la subjectivité, c'est d'abord à ce niveau que nous nous intéresserons aux différences entre les sous-corpus.

5.1 Utilisation différentielle des pronoms personnels

Dans un premier temps, à l'aide de l'analyseur *participation* de SATO, nous avons analysé la distribution et l'importance des pronoms sujets du singulier, soit ceux dont dépendent majoritairement les analyses d'Irigaray. L'analyseur *participation* fonctionne comme suit : d'abord, il cumule le nombre d'occurrences (mots) et de lexèmes pour chacune des propriétés mentionnées en rubrique puis calcule le pourcentage par rapport au nombre total des occurrences et des lexèmes du corpus (colonnes *Couverture* et *Lexèmes*) ; – les propriétés correspondent soit au corpus entier (*Fréqtot*) soit aux sous-corpus composés des chansons écrites par des femmes (*autf*), écrites par des hommes (*auth*), écrites et chantées par des femmes (*idemf*), écrites et chantées par des hommes (*idemh*), interprétées par des femmes (*inf*) ou interprétées par des hommes (*inth*) ; ensuite, il indique le nombre d'occurrences de la variable sélectionnée (ici *je*, *tu*, *il* et *elle*) puis en calcule le pourcentage par rapport au total des mots de chaque sous-corpus (colonne *Occurrences*) ; enfin, il fournit pour chaque propriété la cote *Z* qui donne une évaluation de l'écart entre la fréquence relative au sous-corpus et celle relative au corpus entier. Plus la cote *Z* est élevée, plus l'écart est significatif.²⁶

Voyons d'abord les résultats de l'analyseur *participation* pour le pronom *je*.

Tableau XI – Nombre de *je* par auteur(e)/interprète

Propriété	Couverture	Lexèmes	Occurrences	Cote Z
Fréqtot	190770/190770 100.00%	1/13196 0.01%	3213/190770 1.68%	0.00
autf	46908/190770 24.59%	1/4901 0.02%	867/46908 1.85%	2.76
auth	138110/190770 72.40%	1/10740 0.01%	2326/138110 1.68%	-0.00
idemf	41123/190770 21.56%	1/4557 0.02%	764/41123 1.86%	2.74
idemh	46724/190770	1/5732	797/46724	0.36

²⁶ Cf. SATO, « *Modifications au Manuel de références (06-04-98)* », <http://www.ling.uqam.ca/sato>

	24.49%	0.02%	1.71%	
intf	41800/190770 21.91%	1/4797 0.02%	721/41800 1.72%	0.65
inth	70870/190770 37.15%	1/6810 0.01%	1262/70870 1.78%	2.00

Les cotes Z les plus élevées appartiennent aux auteures et aux auteures-interprètes avec respectivement 2.76 et 2.74. Notons que ces deux sous-corpus sont quasiment identiques.²⁷ Les interprètes masculins suivent de près avec 2.00. Les auteurs-interprètes, les interprètes féminines et les auteurs s'écartent peu ou pas du tout de la fréquence relative de *je* dans l'ensemble du corpus. Comme le total des occurrences (mots) des auteurs constitue 72.40% du corpus, il n'est pas étonnant de voir nettement ici que ce sont eux qui fixent la norme avec une fréquence relative de 1.68%, identique à celle du corpus en entier. On notera aussi que les interprètes féminines, dont la majorité des chansons sont écrites par des hommes, affichent une cote Z plus proche de celles des catégories masculines que des catégories féminines, alors qu'on observe l'inverse pour les interprètes masculins.

Le tableau suivant montre les fréquences d'utilisation de *tu*. On constate des écarts au corpus encore plus significatifs qu'avec *je*.

Tableau XII – Nombre de *tu* par auteur(e)/interprète

Propriété	Couverture	Lexèmes	Occurrences	Cote Z
Fréqtot	190770/190770 100.00%	1/13196 0.01%	1230/190770 0.64%	0.00
autf	46908/190770 24.59%	1/4901 0.02%	437/46908 0.93%	7.76
auth	138110/190770 72.40%	1/10740 0.01%	780/138110 0.56%	-3.71
idemf	41123/190770 21.56%	1/4557 0.02%	359/41123 0.87%	5.78
idemh	46724/190770	1/5732	214/46724	-5.04

²⁷ Seulement 13 chansons écrites par des femmes sont strictement interprétées par des hommes et 6 sont strictement interprétées par des femmes. Dans la majorité de nos analyses, on inclut 3 autres chansons interprétées par des hommes et 11 par des femmes qui sont aussi considérées comme des chansons d'auteurs-interprètes. Elles ont reçu les deux codes parce qu'elles ont été enregistrées par un(e) tierce interprète, même si elles avaient été écrites pour être chantées par leurs auteures.

	24.49%	0.02%	0.46%	
intf	41800/190770 21.91%	1/4797 0.02%	306/41800 0.73%	2.23
inth	70870/190770 37.15%	1/6810 0.01%	423/70870 0.60%	-1.59

Encore une fois, les auteures et les auteures-interprètes montrent les écarts les plus élevés avec respectivement 7.76 et 5.78. Cette fois-ci, ce sont les interprètes féminines qui suivent (2.23) mais de moins près que les interprètes masculins et *je*. Toutes les catégories masculines montrent des écarts négatifs par rapport au corpus. Ces résultats semblent confirmer ceux d'Irigaray en ce qui a trait à l'utilisation privilégiée de *tu* par les femmes. Les auteurs-interprètes qui s'éloignent le plus de la fréquence relative du corpus avec une fréquence relative de 0,46% de *tu* et une cote Z négative de - 5.04 offrent sans doute la représentation la plus fidèle de la subjectivité masculine puisqu'ils écrivent pour s'exprimer eux-mêmes.

Le prochain tableau affiche les résultats de l'analyseur *participation* pour le pronom *il*.

Tableau XIII – Nombre de *il* par auteur(e)/interprète

Propriété	Couverture	Lexèmes	Occurrences	Cote Z
Fréqtot	190770/190770 100.00%	1/13196 0.01%	1588/190770 0.83%	0.00
autf	46908/190770 24.59%	1/4901 0.02%	439/46908 0.94%	2.47
auth	138110/190770 72.40%	1/10740 0.01%	1113/138110 0.81%	-1.09
idemf	41123/190770 21.56%	1/4557 0.02%	399/41123 0.97%	3.08
idemh	46724/190770 24.49%	1/5732 0.02%	337/46724 0.72%	-2.64
intf	41800/190770 21.91%	1/4797 0.02%	432/41800 1.03%	4.52
inth	70870/190770 37.15%	1/6810 0.01%	517/70870 0.73%	-3.02

Comme dans le tableau précédent, les cotes Z sont positives pour les catégories féminines et négatives pour les catégories masculines. Les cotes sont cependant moins élevées que pour le

pronom *tu*. Les interprètes féminines s'écartent le plus du corpus avec 4.52, suivies des auteures-interprètes avec 3.08, puis des auteures avec 2.47. Du côté des hommes, ce sont les interprètes masculins qui s'écartent négativement le plus du corpus. On notera que *il* est le 2^e pronom le plus utilisé des quatre pronoms sujets étudiés, avec une fréquence relative de 0.83 dans le corpus entier.

Enfin, le tableau qui suit expose les résultats pour *elle*. Quoique les écarts soient somme toute assez minces, on note un revirement total de la situation enregistrée avec *il*.

Tableau XIV – Nombre de *elle* par auteur(e)/interprète

Propriété	Couverture	Lexèmes	Occurrences	Cote Z
Fréqtot	190770/190770 100.00%	1/13196 0.01%	859/190770 0.45%	0.00
autf	46908/190770 24.59%	1/4901 0.02%	187/46908 0.40%	-1.67
auth	138110/190770 72.40%	1/10740 0.01%	658/138110 0.48%	1.45
idemf	41123/190770 21.56%	1/4557 0.02%	174/41123 0.42%	-0.82
idemh	46724/190770 24.49%	1/5732 0.02%	235/46724 0.50%	1.70
intf	41800/190770 21.91%	1/4797 0.02%	160/41800 0.38%	-2.06
inth	70870/190770 37.15%	1/6810 0.01%	379/70870 0.53%	3.36

Ici, ce sont les femmes qui affichent un écart négatif et les hommes un écart positif. Les interprètes masculins arrivent en tête avec 3.36 et les interprètes féminines se positionnent bonnes dernières avec un écart négatif de -2.06. On remarque que les auteures-interprètes, quoique négativement, sont celles qui se rapprochent le plus de la fréquence relative de *elle* dans le corpus. Ce résultat nous rappelle un peu ce qu'on a déjà constaté dans l'analyse des styles de chanson ci-dessus, soit que les auteures-interprètes, dans leur utilisation du style *femme*, montrent une tendance à parler des femmes à laquelle on ne s'attendait pas.²⁸

²⁸ Cf. ci-dessus, p. 43.

Les tableaux précédents nous démontrent d'abord que le pronom *je* est le plus utilisé des quatre pronoms sujets singuliers, la fréquence de ses occurrences dans le corpus étant de 1.68%, contre 0.83% pour le *il*, 0.64% pour le *tu* et 0.45% pour le *elle*, le moins usité des pronoms. Nadeau observe aussi la prédominance du pronom *je* dans son étude sur la chanson populaire au Québec.²⁹ Si l'on observe l'utilisation des pronoms pour chaque catégorie sexuée, on constate en réalité très peu de différences entre les hommes et les femmes. En effet, pour ce qui est des fréquences relatives, toutes les catégories montrent un taux préférentiel pour l'utilisation de *je*, suivi de *il*, de *tu* et de *elle*, sauf pour les auteurs-interprètes où le *tu* est le moins utilisé des quatre pronoms. Les auteures et les auteures-interprètes se démarquent cependant très nettement dans l'utilisation du *tu*. Enfin, on confirme la tendance des sexes à parler davantage du sexe opposé, tendance de laquelle les auteures-interprètes s'éloignent un peu en accordant un peu plus d'importance à leur propre sexe que les autres catégories.

À un second niveau, on observe, dans les chansons interprétées par des femmes qu'on sait majoritairement écrites par des hommes, un rapprochement avec les catégories masculines dans l'utilisation du *je*, mais avec les catégories féminines dans l'utilisation *il* et du *elle*. À l'inverse, les interprètes masculins – dont les chansons sont aussi écrites majoritairement par des hommes – se rapprochent davantage des catégories féminines en ce qui a trait à l'emploi du *je* et des catégories masculines pour *il* et *elle*. Les interprètes des deux sexes affichent les cotes *Z* les moins éloignées du corpus pour ce qui est de l'utilisation de *tu*, (positive pour les femmes et négative pour les hommes), mais les plus éloignées positivement quant à l'emploi de *il* par les femmes et de *elle* par les hommes.

Si on compare ces premiers résultats avec ceux d'Irigaray, on confirme l'utilisation marquée de *tu* par les femmes (auteures et auteures-interprètes), mais on infirme la tendance des hommes à affirmer leur individualité ou leur propre sexe davantage que les femmes. Cependant, le pronom *il* demeure plus usité que le pronom *elle* dans toutes les catégories. Le fait que le *elle* montre les plus basses fréquences relatives dans tous les sous-corpus (sauf celui des auteurs-interprètes) ne suggère pas nécessairement une tendance des femmes à s'effacer comme sujet de l'énoncé puisque son emploi par les auteures-interprètes atteint presque la norme, mais peut-être simplement le fait que *il*, en tant que pronom générique dans la langue française, soit davantage sollicité. Toutefois, vue l'utilisation sexuellement différenciée de *il* et de *elle*, on peut sans doute affirmer que ces deux pronoms sont définitivement sexués, et ce, même sans références contextuelles.

²⁹ Op. cit., Nadeau, pp. 29 et 87.

Afin de nous rapprocher un peu de la logique analytique d'Irigaray, on devra se pencher sur les contextes qui caractérisent l'emploi des pronoms personnels selon le sexe des sujets d'énonciation. On pourrait prendre une à une les catégories sexuées d'auteur(e)s et d'interprètes et analyser pour chacun des sous-corpus les propositions en fonction des pronoms utilisés et de leurs relations avec les verbes et/ou d'autres pronoms, etc. Étant donnée l'envergure de notre corpus, cela exigerait un travail titanesque, même avec le plus sophistiqué des logiciels d'analyse. Qui plus est, une telle entreprise ne conduirait fatalement qu'à confirmer ou infirmer les résultats d'Irigaray. Or, nous avons vu que ces résultats tiennent surtout à l'expertise de l'auteure des motivations psychologiques des sujets parlants qu'à une catégorisation linguistique systématique. De plus, cette façon de procéder nous couperait de tout un aspect créatif de la recherche, à savoir l'analyse des *qualités* intrinsèques du corpus, lesquelles ne peuvent être générées que par l'interrogation non-préjugée du texte. C'est pour toutes ces raisons que nous avons choisi de travailler avec un logiciel d'analyse de texte plutôt qu'avec un outil purement statistique. Nous laisserons donc à SATO, dans un premier temps, le soin de déterminer les variables sur lesquelles nous aurions le plus avantage à porter notre attention.

5.2 Analyses de distances intersexuelles: mesure d'originalité des sous-corpus

L'*analyseur distance* de SATO est un analyseur lexico-statistique qui permet de comparer les lexiques de deux sous-textes différents, par exemple, le lexique des chansons écrites par des femmes à celui des chansons écrites par des hommes. La mesure *distance* de SATO est une « *mesure d'originalité, de différenciation dans l'utilisation d'un vocabulaire donné dans deux sous-textes* ». ³⁰ Plus la distance est grande, plus les deux sous-textes diffèrent dans l'utilisation du vocabulaire à l'étude. L'*analyseur distance* fonctionne en quatre étapes. D'abord, pour chacun des sous-textes, il ramène les variables à l'étude à une échelle proportionnelle exprimée en pourcentage, i.e. qu'il considère les fréquences relatives des variables. Deuxièmement, il calcule la distance entre les deux sous-textes pour les fréquences relatives des variables, selon la mesure dite *chi*² qui pondère pour chaque forme pertinente les écarts de distribution des variables des deux sous-textes par leurs fréquences totales dans le corpus. Troisièmement, l'*analyseur distance* repère les 50 variables qui contribuent le plus à cette distance de sorte que l'on puisse visualiser celles qui marquent davantage l'un ou l'autre des sous-textes. On sait qu'une variable appartient plus à un ou l'autre des sous-textes puisque

³⁰ Op. cit., François Daoust, *SATO, Manuel de référence*, p. 91.

celles qui concernent le premier sous-texte mentionné dans la commande sont marquées par un astérisque. Enfin, l'*analyseur distance* affiche les résultats de la façon suivante :

Tableau XV - Analyseur distance exemple

Fréqtot	autf	auth	explique	cumul	
0.01	0.06	0.00	0.60	0.60	Étienne *
0.01	0.05	0.00	0.55	1.15	Mariavah *
0.64	0.93	0.56	0.53	1.68	tu *
0.01	0.05	0.00	0.53	2.22	matraquait *
0.01	0.05	0.00	0.45	2.67	chacha *
0.04	0.10	0.02	0.42	3.08	hommes *
0.83	0.64	0.90	0.21	9.15	des

Dans l'exemple précédent, on a d'abord compilé le lexique des chansons écrites par des femmes (*autf*) et celui des chansons écrites par des hommes (*auth*). Ici, la commande demande à l'analyseur d'afficher la distance pour tous les mots entre ces deux sous-textes en ne considérant que les lexèmes qui apparaissent plus qu'une fois dans le corpus (**fréqtot>1*).

La première colonne donne la fréquence relative des variables dans le corpus entier. Les deuxième et troisième colonnes donnent les fréquences relatives attribuées à chacun des deux sous-textes. La quatrième colonne (*explique*) mentionne la participation de la variable à l'écart, i.e. son rôle en pourcentage quant à la distance entre les deux sous-textes. La cinquième colonne présente la somme cumulée à partir de la colonne précédente, i.e. que, selon l'exemple ci-dessus, « *Étienne* » et « *Mariavah* », qui *expliquent* respectivement 0,60% et 0,55% de la distance entre les deux sous-textes, représentent à eux deux 1,15% de cette distance. On notera que ces deux lexèmes sont marqués d'un astérisque, ce qui les identifie comme appartenant davantage au sous-texte des chansons écrites par des femmes (*autf*). Un peu plus loin « *des* », non marqué par l'astérisque, appartient donc aux chansons écrites par des hommes.³¹

Dans les pages qui suivent, nous exposerons les résultats de l'analyseur distance appliqué à différents sous-textes (ou sous-lexiques) associés au sexe des auteur(e)s et interprètes. Nous analyserons la distance entre les hommes et les femmes pour tous les mots, sans les hapax, i.e. pour tous les mots dont la fréquence totale est supérieure à 1. Pour chacune des analyses de distance, SATO fournit la liste des 50 éléments qui contribuent le plus à la distance entre les

³¹ Les explications sur le fonctionnement de l'*analyseur distance* sont tirées du *Manuel de référence SATO*, pp. 88-95. Cf. note précédente.

sous-textes. Nous procéderons ensuite à l'épuration de ces listes afin d'éliminer autant que possible les biais liés aux inégalités du corpus, des sous-corpus (ex. : autf **et** auth) et des sous-textes (ex. : autf **ou** auth) et/ou à la singularité de telle ou telle chanson en particulier.

À titre d'exemple des exclusions pratiquées, prenons le cas des résultats de l'analyse de distance entre les auteures et les auteurs, pour tous les mots dont la fréquence totale est supérieure à 1. De façon générale, ce sont les mots de femmes (autf ou auteur=femme) qui distinguent le plus les deux sous-lexiques, soit 48 lexèmes sur 50. Ceci s'explique en partie du fait que le sous-corpus des auteures compte beaucoup moins de mots que celui des auteurs (46,908 contre 138,110). Par conséquent, la distribution relative de chacun des lexèmes s'en trouve augmentée chez celles-ci. Quoiqu'il en soit, le corpus des auteures devrait être suffisamment volumineux pour que les lexèmes sélectionnés par SATO soient représentatifs d'un certain vocabulaire utilisé par les auteures.

Sur les 48 lexèmes attribués au sous-texte des femmes, 15 sont des noms propres qui doivent être éliminés puisque les noms propres, s'ils sont répétés assez souvent pour connaître une fréquence relative plutôt élevée, ne le sont généralement qu'à l'intérieur d'une même chanson. Aussi, la diversité des noms propres ne permet pas de les utiliser comme critères de distance. Pour ce faire, il faudrait, par exemple, changer tous les noms propres pour *Jean* ou *Marie* ou *Paris*, etc. Nous éliminerons aussi 16 autres lexèmes qui apparaissent ici parce qu'ils sont en quelque sorte le thème d'une ou de deux chanson(s) où ils sont répétés fréquemment. C'est le cas, par exemple de *matraquait* et *matraqué* qui reviennent 24 et 12 fois respectivement dans une seule chanson.³² Il nous reste donc 17 lexèmes qui caractérisent le sous-corpus des auteures par rapport à celui des auteurs. Nous tamiserons une seconde fois ces 17 lexèmes, cette fois-ci, en fonction de nos objectifs de départ qui consistent à cerner les traces de la subjectivité dans la langue, bien sûr, mais aussi, conformément aux travaux d'Irigaray, à y observer la représentation des sexes. Nous conserverons les pronoms et les verbes, mais nous éliminerons les noms communs et les adjectifs, à l'exception de ceux qui dénomment un sujet humain ou en sont des attributs possibles. Par exemple, *harmonica* et *noir* seront éliminés mais *hommes* et *seule* seront conservés. Finalement, nous éliminerons les mots ambigus comme *pouvoir*, *danse* et *quitte* dont on ne sait s'il s'agit de noms communs ou de verbes et *la* qui peut aussi bien être pronom ou article.

³² « *La matraque* », cf. discographie, Marie-Paule Belle, Master Serie, Polygram 1990.

Après avoir pratiqué les exclusions nécessaires, nous regrouperons les lexèmes selon leurs catégories grammaticales, en fonction de critères relatifs à l'inscription de la subjectivité énonciative. Ces critères seront explicités au cours de la présentation.

5.2.1 auteures – auteurs

Le sous-texte des auteures compte 46,908 mots contre 138,110 pour les auteurs. Les deux sous-textes comptent respectivement 4,901 et 10,740 lexèmes. Comme nous l'avons mentionné dans l'exemple ci-dessus, à cause de ces écarts très grands (91,202 mots et 5,839 lexèmes en faveur des auteurs) la majorité des mots qui *distancient* les sous-textes des auteures et des auteurs appartiennent aux femmes. Après épuration, il reste 11 lexèmes *féminins*, que nous avons divisés selon leurs rapports à l'énonciation. Les regroupements ainsi créés ne correspondent pas nécessairement à un découpage strictement grammatical, mais plutôt à ce que nous appellerons des *champs énonciatifs*. Pour le moment, il s'agit d'un découpage grossier qui devra, dans certains cas, être raffiné par une analyse des lexèmes en contexte. On y trouve un pronom personnel : *tu*; un déterminant possessif : *mes*; un pronom relatif : *que*; deux verbes à l'infinitif : *vivre* et *pleurer*; trois occurrences marquant l'interrogation : *pourquoi*, *qu'est-ce que* et *?*; une conjonction à valeur conditionnelle : *si*³³; un substantif à référent humain masculin : *hommes*; et le point-virgule (;).

Du côté des hommes, où il y a évidemment une plus grande diversité lexicale compte tenu de l'ampleur du sous-texte, seuls deux lexèmes à très hautes fréquences ont été retenus comme participant à la distance entre les deux sous-textes. Il s'agit de *des*, article contracté ou indéfini, et de *la*, article défini ou pronom. Pour *la*, nous avons pris la peine de vérifier s'il s'agissait de l'article ou du pronom puisque cette dernière catégorie est essentielle pour notre étude. Après avoir demandé à SATO d'extraire les contextes constitués par la suite *pronom-la-verbe*, nous avons dû conclure que le *la* présenté comme facteur discriminant du sous-texte des auteurs était bel et bien l'article, la suite *pronom-la-verbe* n'ayant générée que 35 contextes sur les 2103 phrases contenant *la*. Les deux lexèmes ont donc été éliminés.

³³ SATO compte 187 contextes du sous-corpus des auteures où se trouvent *si*. Les contextes où au moins un des trois lexèmes suivant directement *si* est un pronom comptent pour 73% (136/187); les contextes où *si* est suivi d'un adjectif ne comptent que pour 26% (48/187). *Si* peut donc être considéré comme une conjonction introduisant une proposition subordonnée puisque son utilisation en tant qu'adverbe d'intensité ne représente qu'une faible proportion de ses occurrences.

5.2.2 interprètes féminines – interprètes masculins

Quoique les écarts entre les deux sous-textes soient moins grands pour les interprètes que pour les auteur(e)s (41,800 mots et 4,797 lexèmes pour les interprètes féminines contre 70, 870 mots et 6,810 lexèmes pour les interprètes masculins, pour des écarts de 29,070 mots et 2,013 lexèmes en faveur des hommes), ce sont toujours les femmes qui comptent le plus de mots expliquant la distance, soit 40 sur 50. Après les exclusions de rigueur, il reste 14 lexèmes dont 10 appartiennent aux interprètes féminines. Il s'agit du pronom personnel : *il*; de quatre verbes conjugués : *donne, suis, existe* et *parlez*; d'un substantif à référent humain féminin : *même*; du signe de ponctuation : *;* (*point virgule*) et de deux lexèmes au statut grammatical incertain : *seule* et *chéri*, que nous conserverons en raison de ce qu'ils renvoient fort probablement à des sujets humains, que ce soit en qualité de substantifs ou d'attributs.

Chez les hommes, la distance est expliquée par 4 lexèmes. Il s'agit du verbe conjugué : *tombé*; d'un adverbe de négation : *non*; d'une interjection : *allô* et des marques de discours rapporté : « ».

5.2.3 auteures-interprètes – auteurs-interprètes

Les deux sous-textes des auteur(e)s-interprètes sont ceux où les écarts sont les plus bas : 46,724 mots contre 41,123 pour un écart de 5,601 mots en faveur des hommes et 4,557 lexèmes pour les femmes contre 5,732 pour les hommes, pour un écart de 1,175 lexèmes en faveur de ces derniers. Malgré tout, c'est encore une fois chez les femmes qu'on trouve le plus de lexèmes contribuant à la distance entre les deux sous-textes, soit 32 contre 18. Cependant, lorsqu'on exclut les éléments non significatifs du décompte, il reste 7 lexèmes chez les auteures-interprètes et 4 chez les auteurs-interprètes. Chez les femmes, il s'agit des mêmes lexèmes que chez les auteures, à l'exception de *que, pleurer* et *pourquoi* qui ont disparu de la liste. On trouve donc le pronom personnel : *tu*; le déterminant possessif : *mes*; le verbe à l'infinitif : *vivre*; les interrogatifs : *qu'est-ce que* et *?*; le lexème à valeur conditionnelle : *si*; et le substantif à référent humain masculin : *hommes*.

Chez les hommes, on compte trois verbes conjugués : *a, quitté* et *vu*; et un substantif à référent humain féminin : *sœur*.

5.3 Utilisation différentielle des classes grammaticales

On a vu que les relations des pronoms personnels sujets avec les autres constituants de la phrase fondent en majeure partie l'argumentation d'Irigaray. C'est donc ce qui constituera aussi la partie la plus importante du présent chapitre. Plus précisément, nous verrons en détail l'utilisation des pronoms personnels sélectionnés par l'analyseur *distance* dans leurs relations avec les pronoms et les verbes des syntagmes verbaux. Ces différentes analyses seront étayées par une comparaison avec un groupe-témoin, soit les sous-textes constitués par les phrases contenant les différents pronoms des sous-corpus des auteur(e)s-interprètes.

En premier lieu cependant, nous tenterons d'interpréter les autres lexèmes sélectionnés par l'analyseur *distance* en tant qu'éléments discriminants des différents sous-corpus sexués. Les analyses des lexèmes de distance attribués aux auteures et aux auteures-interprètes ne seront appliquées qu'au sous-corpus des auteures puisque celui-ci inclut toutes les variables attribuées aux auteures-interprètes.

5.3.1 le possessif

On trouve un seul possessif attribué au sous-corpus des auteures. Il s'agit du déterminant *mes*. On trouve, chez Irigaray, deux références à cette classe grammaticale. La première concerne l'utilisation des syntagmes objets dans le discours de *l'obsessionnel* (catégorie associée aux hommes). Irigaray dit : « *S'il [l'objet] figure sous forme de SN2, il introduit non le monde dans sa matérialité mais une image abstraite, assez indéfinie de celui-ci, le plus souvent produite ou médiatisée par je (un monde de notions, mon discours, des difficultés, ma possibilité, mon désir)* ». ³⁴ Si l'interprétation du possessif est ici relativement claire, soit la tendance de l'homme à ramener tout à soi, l'interprétation donnée à la seconde référence au possessif ne l'est pas autant. Elle apparaît juste avant la conclusion de *L'ordre sexuel du discours* et concerne une interprétation générale attribuée à des étudiantes, sous-groupe du dernier corpus étudié dans cet article : « *Même dans ce type d'épreuve, les femmes communiquent un message et non seulement un score dans la manipulation de la langue. Presque toutes les réponses données simulent, en tout cas, une information réelle qui exige un certain type de verbes : étreindre; d'adjectifs : pénible et faible; de possessifs : son (4), mon (1);* ». ³⁵ J'avoue que je ne vois pas très bien en quoi consiste cette interprétation. Le fait

³⁴ Op. cit. O.S.D., p.98.

³⁵ Ibid., p. 120.

demeure que dans mon corpus, le déterminant possessif pluriel de la première personne du singulier ressort comme étant un élément qui contribue à l'originalité du sous-corpus des auteures par rapport à celui des auteurs. Nadeau mentionne l'utilisation majoritaire du possessif par les hommes tel que rapporté par une étude sur la chanson populaire aux États-Unis de Melvin Wilkinson. Mais, dans sa propre étude sur la chanson francophone, Nadeau conclut que : « *les hommes y apparaissent autant possédés que possessifs* ». ³⁶

5.3.2 le pronom relatif

Le pronom *que* est identifié comme facteur de distance chez les auteures. Le rôle grammatical précis de *que* ne pourrait évidemment être étudié qu'en contexte et moyennant une analyse sémantique que nous ne sommes pas en mesure d'aborder ici. Toutefois, on peut déjà affirmer que le *que* est le signe d'une complexité phrastique en fonction de laquelle il s'apparente au point-virgule qu'on retrouve comme élément discriminant chez les auteures et les interprètes féminines.

Dans *L'ordre sexuel du discours*, Irigaray remarque : « *Il y a de nombreuses réponses par plusieurs propositions chez les hommes et chez les femmes mais elles sont beaucoup plus stéréotypées chez les premiers, beaucoup plus diversifiées chez les secondes* ». ³⁷ Aussi, si le *que* ne ressort pas en tant que tel dans les analyses d'Irigaray, elle mentionne que chez les femmes, *tu* est souvent sujet de la subordonnée complétive, surtout si *je* est sujet. ³⁸ Puis, un peu plus loin, elle ajoute : « *Chez les femmes, les propositions doubles, parfois triples, servent à réaliser un chiasme des sujets : « Il va lui dire qu'elle l'ennuie . » Ce chiasme des sujets est explicitement ou non réparti entre les sexes : « Je m'ennuie avec lui, vais-je lui dire? » ou « Elle s'ennuie et le lui dit . »* ». ³⁹ On a demandé à SATO de dresser la liste des pronoms qui suivent directement le *que*, dans les chansons écrites par des femmes. Sur 364 contextes, la 2^e personne arrive au 2^e rang des pronoms sujets, avec 61 occurrences de *tu* et 6 occurrences de *vous*, loin derrière le *je* avec ses 127 occurrences. Le *il* et le *elle* sont totalement absents du décompte. ⁴⁰ On a ensuite compilé les pronoms précédant directement un verbe suivi par un

³⁶ Op. cit. Nadeau, p. 62. . Nous n'avons pas lu l'étude de Wilkinson qui n'apparaît donc pas dans notre bibliographie; la référence de Nadeau est Melvin Wilkinson, « Romantic Love : The Great Equalizer? Sexism in Popular Music », in *The family Coordinator*, avril 1976, vol. 25, no. 2, pp. 161-166.

³⁷ Op. cit. O.S.D., p. 120.

³⁸ Ibid. p. 89 et 99.

³⁹ Ibid. p. 119.

⁴⁰ Avec les pronoms *il* et *elle*, on aurait *qu'* et non *que*.

maximum de cinq lexèmes et de la suite *que je*. On a répété l'opération pour la suite *que tu*. SATO a dénombré 47 contextes précédant *que je*, et 35 contextes précédant *que tu*. Dans les syntagmes verbaux précédant *que je* et ayant pour sujet un pronom personnel, c'est la 1^{ère} personne du singulier qui présente le plus d'occurrences, soit 29 *je* et 2 *j'*, pour un total de 31. Les autres pronoms sujets qui présentent un taux d'occurrences élevé sont le *il* avec 24 occurrences et le *c'* avec 21 occurrences. Le *elle* et le *tu* arrivent loin derrière avec respectivement 4 et 3 occurrences. Pour ce qui est des sujets pronoms des syntagmes verbaux précédant *que tu*, la 1^{ère} personne occupe encore le premier rang avec 9 occurrences de *j'* et 6 occurrences de *je*, pour un total de 15. Le *tu* suit avec 10 occurrences.

On vient de voir que les analyses d'Irigaray attribuent un emploi marqué de *tu* en subordonnée complétive aux femmes, surtout dans les cas où *je* est sujet de la principale qui ne servirait qu'à introduire le véritable message véhiculé, lui, par *tu*. Elle interprète ce phénomène comme une tentative de la femme (ou l'hystérique) « d'établir des médiations entre *je* et *tu* », mais aussi comme « une façon de laisser à l'autre la responsabilité de l'énoncé ». ⁴¹ Évidemment, nos résultats ne tiennent pas compte de la sémantique des énoncés ni des catégories grammaticales des propositions introduites par *que*. Nous ne pouvons donc infirmer les hypothèses d'Irigaray même si *tu* n'est pas le pronom le plus employé après *que*. Par contre on remarque que le pronom sujet le plus utilisé des syntagmes verbaux dans une proposition précédant *que tu* est effectivement *je*. Par ailleurs, du côté des chiasmes entre sujets des deux propositions observés par Irigaray, les plus probants dans notre corpus sont *il* dans la proposition précédant *que je* et, tel qu'observé par Irigaray, *je* dans la proposition précédant *que tu*.

5.3.3 les verbes

Une première constatation tient à ce que les verbes attribués par l'analyseur *distance* aux sous-corpus des chansons écrites par des femmes s'opposent aux verbes des autres sous-corpus du fait que ce sont deux infinitifs : *vivre* et *pleurer*. Un autre phénomène intéressant est que les verbes attribués aux hommes sont tous des participes passés, à l'exception de l'auxiliaire avoir, *a*, élément discriminant du sous-corpus des auteurs-interprètes. On trouve *tombé* chez les interprètes masculins, *quitté* et *vu* chez les auteurs-interprètes. Ce passé s'oppose aux verbes au présent qu'on trouve chez les interprètes féminines : *donne*, *suis*, *existe* et *parlez*.

⁴¹ Cf. op. cit., *Parler n'est jamais neutre*, p. 59 et O.S.D., pp. 89 et 99.

On retrouverait donc ici l'aspect non-accompli chez les femmes avec l'infinitif et le présent et accompli chez les hommes avec le participe passé, si on considère celui-ci en tant qu'élément d'un temps composé.⁴²

Confrontés aux autres hypothèses d'Irigaray concernant les verbes, nos résultats offrent peu de comparaisons valables, si ce n'est que, si on attribue aux auteurs les textes des chansons interprétées par les femmes, on y trouve un verbe d'état, classe de verbes attribuées aux hommes par Irigaray. On a vu qu'Irigaray oppose l'utilisation des verbes d'état chez les hommes à l'utilisation des *verbes marquant un procès* chez les femmes et que nous remettons en cause cette opposition en raison du caractère trop général de la notion de *procès*.⁴³ Pour ce qui est des verbes marquant un procès, qu'on opposera effectivement aux catégories traditionnelles des verbes d'état et des verbes modaux, nous préférons opérer un classement qui tienne compte du type d'implication du sujet ou, plus précisément, du degré d'agentivité imposé au sujet grammatical par le procès même du verbe. Ce sera l'une des rares concessions que nous consentirons à l'analyse sémantique, et ce, à la seule condition d'une formalisation opérationnelle de cette catégorisation. Pour catégoriser nos verbes, nous empruntons aux modèles génératifs de la grammaire de cas :

« La grammaire de cas est un modèle de type génératif qui postule l'existence d'une liste finie, à priori universelle, de rôles sémantiques sous-jacents appelés cas (ou cas profonds). Ces divers cas reçoivent une définition de type notionnel : chaque verbe ou adjectif est ainsi caractérisé par un assortiment de cas (certains sont facultatifs) dont la réalisation en surface peut correspondre à des syntagmes nominaux aux fonctions syntaxiques relativement variées. Dans Paul a brisé la vitre avec une pierre, les trois SN sont respectivement porteurs des cas Agent, Objet, Instrument, mais dans la pierre a brisé la vitre, c'est l'instrument qui est sujet, alors que dans la vitre s'est brisée, c'est l'objet. (...) Il devient en outre possible, dans cette perspective, d'affiner le classement sémantique des verbes : ainsi, voir et regarder comportent, tous deux, un cas Objet mais le sujet sera Datif pour voir et Agent pour regarder. »⁴⁴

Nous appellerons donc *agentifs* les verbes où l'action est réellement celle d'un agent, i.e. un sujet qui pose une action impliquant sa volonté, ex. : « Paul a brisé la vitre » ; les verbes dits *datifs* seront ceux dont l'action affecte le sujet, ex. « Jean a reçu un cadeau » ; enfin, nous nommerons *experienceurs* une sous-catégorie des verbes *datifs* qui décrivent une

⁴² O.S.D., pp. 89 et 98, et ci-dessus, p. 49.

⁴³ Cf. ci-dessus, pp. 47-48.

⁴⁴ Cf. « Cas (profonds) », in op. cit., *La grammaire d'aujourd'hui*, p.97-98.

manifestation psychologique ou un état⁴⁵ dont le siège est le sujet, ex. : « *Pierre aime les roses* ». ⁴⁶

Dans les verbes sélectionnés par l'analyseur *distance*, on trouverait donc quatre verbes *agentifs* : *donne* et *parlez* chez les interprètes féminines; *tombé* chez les interprètes masculins; et *quitté* chez les auteurs-interprètes. On aurait un *datif* chez les auteurs-interprètes : *vu*; un verbe d'état chez les interprètes féminines : *suis*; et trois *expérimenteurs* : *vivre* et *pleurer* chez les auteures, *existe* chez les interprètes féminines. Comme nous analyserons en détail plus loin les verbes utilisés avec les pronoms discriminants sélectionnés par l'analyseur *distance*, nous approfondirons l'analyse des verbes à ce moment-là. Contentons-nous de constater, pour l'instant, que la catégorie *agentif* semble plus associée aux hommes et la catégorie *expérimenteur* aux femmes. Les interprètes féminines qui cumulent un sujet d'énonciation masculin (les auteurs) et un sujet d'énonciation féminin (les interprètes) sont les seules chez qui on trouve les deux types *agentif* et *expérimenteur*.

Pour ce qui est du *a*, élément verbal discriminant du sous-corpus des auteurs-interprètes, on peut le considérer en partie comme auxiliaire du passé composé puisque cet emploi représente au moins 48% des 373 occurrences de *a*.⁴⁷

5.3.4 les interrogatifs

On trouve, dans les éléments de distance des auteur(e)s, trois interrogatifs chez les femmes : l'adverbe *pourquoi*, la locution *qu'est-ce que* et le point d'interrogation (?). Les deux derniers discriminent également le sous-corpus des auteures-interprètes de celui des auteurs-interprètes. Irigaray mentionne que *les transformations interrogatives* sont plus fréquentes chez les femmes que chez les hommes. Ce critère fait partie des arguments utilisés pour démontrer que les réponses des femmes « *simulent (...) une information réelle (...)* », soit des variantes « *de contenu immédiat du message* », opposées aux « *variantes syntaxiques* » utilisées par les hommes.⁴⁸ On a déjà mentionné que la logique de ce type d'interprétation déborde le cadre de notre analyse.

⁴⁵ À ne pas confondre avec les verbes d'état proprement dits; on parle ici de verbes comme *savoir*, *vivre*, etc.

⁴⁶ Les définitions et les exemples sont tirés des articles « Agent », « Cas (profonds) », « Datif (cas profond) », « Expérimenter » et « Sujet », in *ibid.* pp. 55, 97, 202, 266 et 658. Nous appliquons aux verbes les définitions et les dénominations des cas sujets.

⁴⁷ Ce pourcentage a été obtenu en compilant les verbes au participe passé suivant directement *a* (165 contextes) ou *a* et un adverbe (13 contextes).

⁴⁸ O.S.D., p. 120.

Par ailleurs, Irigaray n'est pas la première à observer la tendance des femmes à utiliser l'interrogation. Dans une étude sur l'interaction verbale portant sur l'auto-enregistrement de couples en situations domestiques quotidiennes, Pamela M. Fishman rapporte : « *Other Research (Lakoff, 1975) suggests that women ask more questions than men.* »⁴⁹ Selon Fishman, Lakoff interprète cette tendance à poser des questions comme un signe d'insécurité de la part des femmes face à l'oppression dont elles sont victimes. Elle-même, Fishman, perçoit le fait de poser des questions comme une stratégie visant à promouvoir l'interaction de l'interlocuteur masculin qui, plus souvent qu'autrement, ne serait pas porté à poursuivre le dialogue initié par la femme. L'interrogation forcerait en quelque sorte une réponse, contrairement, par exemple, à l'assertion qui n'en exige pas nécessairement.⁵⁰

Les deux interprétations mentionnées par Fishman nous paraissent plausibles. Cependant - ce qui n'exclut pas l'hypothèse de l'insécurité féminine⁵¹ - l'utilisation relativement élevée de *tu* dans les trois contextes interrogatifs nous incline à porter une attention particulière à l'aspect d'incitatif dialogique de la question suggéré par la seconde hypothèse. En effet, quoique les contextes interrogatifs contenant des pronoms ne représentent que 51% (145/286) du total, le pronom sujet *tu* y représente 45% (65/145) des occurrences pronominales, soit 57% (8/14) des pronoms employés avec *pourquoi*, 100% (29/29) des pronoms employés avec *qu'est-ce que* et 30% (31/102) des pronoms utilisés avec le point d'interrogation. Bien entendu, le fait même de poser une question suppose d'emblée un contexte énonciatif. Quoiqu'il en soit, même si la question s'adresse forcément à un interlocuteur, elle peut tout aussi bien référer à une tierce personne ou à un objet, un concept, etc. Dans le cadre de l'écriture d'une chanson, on trouve aussi effectivement nombre de questions à la 3^e personne, de types existentielles, telles « *Où vont toutes ces lettres d'amour?* » ou « *Pourquoi suis-je donc revenue?* » ou

⁴⁹ Pamela M. Fishman, « Interaction : The Work Women Do », in Barrie Thorne, Cheris Kramarae, C. et Nancy Henley (éds.), *Language, gender and society*. Rowley, Mass : Newbury House, 1983, (pp. 89-101) p. 94.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Plusieurs études font état de variantes linguistiques, notamment stylistiques ou phonétiques, associées au statut social des individus en fonction des relations de pouvoir dans différentes communautés linguistiques. Un certain nombre de variantes sont attribuées aux femmes en tant que marques de leur infériorité sociale ou en tant que stratégies face au pouvoir. Ces comportements linguistiques des femmes peuvent effectivement être liés à une certaine insécurité. À ce sujet, cf. Pierre Bourdieu, « Vous avez dit populaire » ; William Labov, « The Interaction of sex and social class in the course of linguistic change » et W. O'Barr et B. Atkins, « Women's language or powerless language? ». Pour une discussion sur la notion de *pouvoir* opposé à celle de *solidarité*, cf. Deborah Tannen, « The Relativity of Linguistic Strategies : Rethinking Power and Solidarity in gender and dominance ». Pour une critique de cette dernière approche, cf. Aki Uchida, « When 'Difference' Is 'Dominance' : a Critique of the 'Anti-power-based' cultural approach to sex differences.

« *Pourquoi ces albatros qui se meurent ?* ». ⁵² Aussi, si on compare avec les auteurs, sur 403 phrases terminées par un point d'interrogation, seulement 38% (154/403) présentent des contextes pronominaux dans lesquels *tu* ne compte que pour 6% (9/154).

5.3.5 l'adverbe de négation

L'adverbe de négation *non* ressort comme élément discriminant du sous-corpus des interprètes masculins. On a vu qu'Irigaray oppose les transformations interrogatives (de même qu'exclamatives et emphatiques) des femmes aux transformations négatives des hommes. Or, l'adverbe *non*, quoique définitivement négatif, ne peut pas être considéré comme une transformation puisqu'il constitue une phrase en soi. Il n'en demeure pas moins qu'on trouve 120 *non* dans le sous-corpus des interprètes masculins, répartis dans 69 contextes ou phrases. Comme *non* peut se trouver à peu près n'importe où dans la phrase, il est assez difficile d'en faire extraire des contextes grammaticaux par un logiciel informatique. On a tout de même situé *non* en fonction de la ponctuation. On trouve *non* 34 fois en fins de phrases : 5 fois dans une interrogation, 14 fois dans une exclamation et 15 fois avec un point; on a 23 *non* en début de phrases et 7 après les deux points qui introduisent un discours rapporté; 4 fois sur 7, l'interprète masculin se cite lui-même disant *non*.

On retiendra donc que l'utilisation du *non*, facteur d'originalité du sous-corpus des interprètes masculins, fait écho à la négation observée par Irigaray. Aussi, il est le seul des éléments de distance, avec le conditionnel *si* des auteures, à exprimer une attitude du sujet.

5.3.6 le conditionnel : si

L'emploi de la subordonnée en *si* ayant la 2^e personne du singulier pour sujet, avec une principale dont le sujet est *je*, est identifié comme une caractéristique féminine par Irigaray dans *Parler n'est jamais neutre*, ex. : « *Si vous aviez mauvais goût, je ne me sentirais pas d'affinités avec vous* », « *si vous faisiez comme X, j'aurais moins peur de m'attacher à vous* ». ⁵³ Ici, on retrouve le *si* comme élément de distance chez les auteures et les auteures-

⁵² Ces trois phrases sont tirées, respectivement, des chansons « *Ces lettres auxquelles on ne répond pas* » de Marie-Paule Belle, « *Mon enfance* » de Barbara et « *L'amour du mal* » de Jeanne Mas. Cf. discographie, BELLE, BARBARA, *Master Serie* et MAS, *L'Art des femmes*.

⁵³ Op. cit. *Parler n'est jamais neutre*, p.61.

interprètes. Lorsqu'on dresse la liste des pronoms extraits des contextes des chansons écrites par des femmes où un pronom suit *si*, avec un maximum de 3 lexèmes entre *si* et le pronom, on confirme une plus grande utilisation de *tu* que des autres pronoms. Sur les 136 contextes répertoriés, parmi 132 occurrences de tous les pronoms confondus, on trouve 108 occurrences des pronoms personnels sujets *tu* (55), *je* et *j'* (36), *vous* (8), *on* (5), *elles* (2), *il* (1) et *nous* (1). Le *tu* représente donc 51% des pronoms personnels sujets, contre 33% pour *je*, le deuxième pronom personnel sujet le plus utilisé par les femmes dans la proposition introduite par *si*.

Si on extrait maintenant les contextes composés de la suite « *si*-(maximum 5 lexèmes)-pronom-(maximum 10 lexèmes)-virgule-(maximum 5 lexèmes)-pronom », et qu'on dresse simultanément les listes des pronoms, on se retrouve avec la liste des pronoms de la proposition en *si* qu'on appellera *la subordonnée*, et celle des pronoms de la deuxième proposition, qu'on appellera *la principale*, ex. : « *Si j'ai de l'eau dans les yeux, c'est qu'il me pleut sur le visage* », « *si tu devais partir, je resterai là...* ». ⁵⁴ SATO a extrait 94 contextes où une proposition en *si* précède une autre proposition précédée d'une virgule. Dans la principale, on trouve 110 occurrences de différents pronoms, dont 56 des pronoms personnels sujets suivants : *je* et *j'* (27), *tu* (14), *on* (4), *il* (3), *vous* (3), *elle* (2), *ils* (2) et *elles* (1). Le *je* y représente donc 48% (27/56) contre 25% (14/56) pour le *tu*. Dans la subordonnée, il y a aussi 110 occurrences de pronoms. On y trouve 66 occurrences des pronoms personnels : *tu* (35), *je* et *j'* (20), *vous* (8), *elles*, *nous* et *on* (1 occurrence chacun). Le *tu* compte donc pour 53% (35/66), contre 30% pour le *je*. On ne sait évidemment pas s'il y a effectivement chiasme du sujet comme dans les résultats d'Irigaray puisqu'on ne sait pas si *tu* est sujet de la subordonnée lorsque *je* est sujet de la principale, mais les pourcentages proches de *je* en principale et *tu* en subordonnée (respectivement 48% et 53%) et, inversement, de *tu* en principale et *je* en subordonnée (respectivement 25% et 30%), nous laissent croire que ça pourrait être le cas.

Les contextes où la proposition introduite par *si* se trouve en deuxième position sont au nombre de 78 (suite : « pronom-(maximum 10 lexèmes)-*si*-(maximum 5 lexèmes)-pronom »), ex. : « *Je me ferais teindre en blonde, si tu me le demandais* », « *Il fait comme si je n'étais pas là* ». ⁵⁵ On supposera cette fois-ci que la *principale* apparaît avant la *subordonnée*. La *principale* compte 14 occurrences de personnels sujets sur 97 pronoms. Il s'agit des pronoms *je* et *j'* (7), *tu* (3), *elle*, *il*, *nous* et *on* (1 occurrence chacun). La *subordonnée* présente 95 occurrences de pronoms personnels sujets sur aussi 97 occurrences de tous les pronoms

⁵⁴ Ces deux extraits proviennent respectivement de « *Ballade en novembre* » d'Anne Vanderlove, A.C.F., 1967 et de « *Comme les blés* » d'Anne Sylvestre, interprétée par Eva, 1969.

⁵⁵ Ces deux extraits sont tirés, respectivement, de « *L'hymne à l'amour* » d'Édith Piaf, A.C.F., 1951 et de « *Je suis la seule* » de Véronique Sanson, *Zénith '93*.

confondus : *tu* (25), *je* et *j'* (24), *on* (4), *elles* et *il* (2 chacun) et *nous* et *vous* (1 chacun). Dans ce contexte, les résultats ne sont pas aussi probants que dans ceux où la proposition en *si* est en première position : on trouve très peu de pronoms personnels sujets dans la *principale* et on trouve un nombre presque identique de *tu* et de *je* dans la subordonnée. On se rappellera cependant que les deux exemples donnés par Irigaray sont du type où la subordonnée en *si* vient avant la principale.⁵⁶

Un autre aspect de *si* est à considérer qui le rapproche des interrogatifs. En effet, la conjonction *si* marque le côté hypothétique de l'énoncé qui la suit. De ce fait, les propositions introduites par *si*, comme les interrogatifs étudiés ci-dessus, s'opposent à l'assertion et pourraient être considérées comme une marque d'insécurité chez les femmes qui les utilisent.⁵⁷

5.3.7 les substantifs et/ou attributs à référents humains

Prenons d'abord les substantifs à référents humains. L'analyseur distance en sélectionne trois dans différents sous-corpus : *hommes* chez les auteures et les auteures-interprètes, *même* chez les interprètes féminines et *sœur* chez les auteurs-interprètes. Ce qui nous frappe d'abord, c'est que le référent humain est masculin chez les auteures et les auteures-interprètes et féminin chez les auteurs-interprètes : encore une fois cette propension des femmes à parler des hommes et des hommes à parler des femmes. Les deux substantifs s'opposent cependant en ce que celui utilisé par les femmes est indéfini alors que celui des hommes est absolument spécifique. Lorsqu'elle utilise le substantif à référent masculin pluriel *hommes*, la femme se situe subjectivement au niveau sexuel, face à des représentants indéfinis du sexe opposé. Cependant, dans 61% des contextes de *hommes* (30/49), le substantif est déterminé par le possessif *mes*. Quant à lui, l'homme qui emploie le substantif à référent féminin singulier *sœur*, se situe directement en relation avec une femme dont la dénomination n'a de sens que par rapport au procès de l'énonciation : il s'agit de l'inscription subjective d'un *ego* masculin relayé par une femme qui n'a de réalité référentielle que par rapport à lui. D'ailleurs, dans 55% (12/22) des contextes, *sœur* est précédé du déterminant possessif *ma*. Il est intéressant de noter que Nadeau constate la présence de la famille dans son corpus par l'intermédiaire des personnages du père, de la mère, du frère, de la sœur et du mari; elle ne relie cependant pas ces termes à un sexe en particulier.⁵⁸

⁵⁶ Cf. ci-dessus, pp. 43, 66 et note no. 113.

⁵⁷ Cf. discussion ci-dessus p. 65 et note 160.

⁵⁸ Op. cit., Nadeau, p. 30.

Chez les interprètes féminines, au niveau de la subjectivité impliquée par le substantif *môme*, on constate un phénomène se situant exactement à la croisée des situations qui prévalent chez les femmes et les hommes décrites ci-dessus : étant un nom épïcène, *môme* est asexué et indéfini. En contexte, il est féminin à 91% (19 fois précédé par *jolie* et 2 fois par *la*, sur 23 contextes). Or, les occurrences de *jolie môme* proviennent en fait de la chanson du même nom, écrite par Léo Ferré et interprétée par Juliette Gréco : il s'agit donc en réalité d'une chanson d'auteur-interprète.

N'empêche que, surtout en 1961, date de l'enregistrement utilisé, *La muse de St-Germain-des-Prés*⁵⁹, cette grande dame de la chanson française qui roule sa bosse depuis la fin des années 1940, peut sans doute se permettre de choisir son répertoire. C'est pourquoi nous acceptons de considérer les hypothèses suivantes : d'abord le sexe opposé s'impose dans des chansons écrites et interprétées par leurs auteur(e)s, alors que le substantif à référent humain n'est pas directement sexué dans les chansons des interprètes féminines écrites par des hommes – c'est son déterminant qui en spécifie le sexe; deuxièmement, lorsqu'une femme chante, auteure-interprète ou simplement interprète, le substantif à référent humain est indéfini : il n'implique donc pas directement la subjectivité du sujet de l'énonciation.

Cette interprétation qui tient à l'ambiguïté du sujet de l'énonciation dans le sous-corpus des interprètes féminines, ou plus précisément à la dualité sexuelle du sujet de l'énonciation (auteur masculin et interprète féminine), trouve sa confirmation dans les deux autres lexèmes à référents humains que l'analyseur *distance* attribue aux interprètes féminines. En effet, un des deux termes est féminin, *seule*, l'autre est masculin *chéri*. Si, comme dans les autres cas observés on croit que les hommes préfèrent parler des femmes et vice-versa, on trouve ici les deux tendances. De plus, Irigaray remarque qu'un des traits féminins serait l'utilisation d'adjectifs qui traduisent « *des qualités du protagoniste de l'énonciation* », ⁶⁰ *seule* est précisément de ce type, puisque attribut d'un sujet féminin 29 fois sur 33 contextes (88%), dont 24 *je* et 5 *elle*. En outre, Nadeau note que le thème de la solitude est récurrent chez les interprètes féminines.⁶¹ Quant à *chéri*, il représente le partenaire de l'énonciation puisqu'il s'agit d'un terme d'adresse dans la majorité des cas (11/12). De ce fait, il s'apparente à notre avis au *tu* et aux interrogatifs des auteures en ce qu'il *interpelle* le partenaire de l'énonciation, mais aussi au *non* et au *allô* des interprètes masculins : les trois lexèmes ont en commun de pouvoir être placés à peu près n'importe où dans la phrase ou le discours et de marquer non

⁵⁹ Surnom donné à Juliette Gréco, cf. op. cit. Saka, *La chanson française*, p. 245 et Toesca et cie, *Le guide du tube*, p.11.

⁶⁰ O.S.D., p. 99 et ci-dessus, p. 49.

⁶¹ Op. cit. Nadeau, pp. 49, 50, 88 et 91.

seulement la présence du sujet de l'énonciation dans l'énoncé mais aussi la fonction phatique du discours.

5.3.8 l'interjection *allô*

Comme nous venons tout juste de le mentionner, *allô*, identifié comme élément discriminant du sous-corpus des interprètes masculins par l'analyseur *distance*, marque la fonction phatique du discours, i.e. qu'il renvoie à la fonction phatique du langage. Nous croyons qu'il s'agirait peut-être là d'un trait masculin puisque deux autres termes associés à différents sous-corpus de chansons majoritairement écrites par des hommes peuvent s'interpréter dans le même sens : *chéri* et *non*. De plus, on a vu aussi que le mot *sœur* associé au sous-corpus des auteurs-interprètes, comme *chéri*, *non* et *allô*, a aussi comme particularité de ne pouvoir être défini qu'en fonction d'un quelconque *ego*. En effet, même si toutes les occurrences de *sœur* ne réfèrent pas à l'auteur-interprète qui l'utilise (55% de *ma sœur*), *sœur* ne peut être compris qu'en référence à son rapport au sujet de l'énoncé, dans une relation égocentrique à celui-ci.

5.3.9 les marques de discours rapportés

Les guillemets sont ressortis comme élément de distance du sous-corpus masculin des interprètes. Évidemment, cet élément n'existe pas réellement dans la chanson en raison de son oralité. Comme pour la ponctuation, c'est moi-même qui l'ai introduit pour marquer les énoncés rapportés. L'analyseur *distance* dénombre 187 contextes d'utilisation des guillemets. Nous avons comptabilisé les pronoms sujets des 58 contextes où le verbe conjugué *dire* introduit le discours rapporté. D'après nos résultats, dans 36% (21/58) des cas, l'interprète masculin rapporte son propre discours; le pronom *elle* représente 21% (12/58) des contextes, le *tu* 19% (11/58), le *il* 16% (9/58), le *vous* et le *nous* 3% (2/58) et le *elles* 2% (1/58).

5.3.10 la ponctuation

Le point-virgule a été sélectionné par l'analyseur *distance* comme facteur discriminant des sous-corpus des auteures et des interprètes féminines. On se rappellera que nous avons choisi de ponctuer le corpus afin que le logiciel informatique puisse repérer facilement certains

segments.⁶² Même si on a vu que certains des lexèmes identifiés au sous-corpus des interprètes féminines peuvent avoir des traits communs avec d'autres lexèmes attribués au sous-corpus des auteures, c'est le seul des éléments de distance qui se retrouve à la fois dans ces deux sous-corpus. Il y a deux explications possibles à ce fait. Premièrement, il se peut que les hommes qui ont écrit la majorité des chansons des interprètes fassent preuve d'une plus grande complexité phrastique lorsqu'ils écrivent pour une femme. Il se pourrait aussi que, malgré leur nombre relativement restreint, les chansons des interprètes féminines écrites par des femmes contiennent suffisamment de points-virgules pour avoir influencé les résultats de l'analyseur *distance* (généralement, lorsqu'il y a un point virgule dans une chanson, il y en a plusieurs). En effet, lorsqu'on refait l'analyse de distance entre les interprètes en excluant les chansons écrites par des femmes, le point-virgule disparaît des résultats. Cependant, dans les chansons écrites par des hommes, les points-virgules se divisent à raison de 41% pour les interprètes féminines (28/68) et 28% seulement pour les interprètes masculins (19/68). Notre première hypothèse demeure donc plausible.

5.3.11 les pronoms personnels

Le pronom personnel *tu* ressort comme élément discriminant du discours des auteures et des auteures-interprètes. Cette utilisation différentielle du *tu-sujet* par les femmes par rapport aux hommes est mentionnée par Irigaray dès ses premiers travaux et demeure une constante dans la plupart de ses analyses.

À ce stade-ci, on note que l'utilisation du *tu* dans ces catégories où la femme s'exprime directement (c'est elle qui écrit les chansons), s'oppose à l'utilisation de la troisième personne, soit le pronom *il*, chez les interprètes féminines.

5.4 Contextes pronominaux des pronoms de distance sujets

On a d'abord demandé à SATO de dresser la liste des phrases contenant les pronoms personnels *tu* et *il* pour chacun des sous-textes pertinents, soit respectivement les auteures, les auteures-interprètes et les interprètes féminines. À des fins comparatives, nous avons inclus les contextes des phrases des interprètes masculins où le pronom *elle* est utilisé.⁶³ Les

⁶² Cf. ci-dessus, pp. 26-28.

⁶³ Cette inclusion n'est pas tout à fait gratuite. En effet, les premières analyses de distances que j'ai effectuées faisaient ressortir le pronom *elle* comme facteur discriminant du sous-texte des interprètes masculins. J'ai dû reprendre toutes les analyses depuis le début à cause d'une erreur de codification qui identifiaient 17 chansons

contextes, en général, sont définis en fonction de la *phrase*, délimitée par le point, le point-virgule, le point d'interrogation, le point d'exclamation et les points de suspension. Les contextes que nous étudierons sont l'emploi du pronom constituant un élément de distance (que nous appellerons *pronom de distance* ou *pronom discriminant*) avec les autres pronoms personnels de la phrase, puis avec le verbe, selon des critères qui nous permettront d'évaluer le degré ou le type de subjectivité impliqué pour les protagonistes de l'énoncé et de l'énonciation. Il sera principalement question de la diversité des verbes, des temps, du degré d'agentivité des verbes, des verbes d'état et des verbes dits modaux.

5.4.1 relations des pronoms de distance sujets avec les pronoms compléments

Le tableau suivant montre le nombre et le pourcentage des pronoms utilisés avec le pronom constituant un facteur de distance entre les sexes pour les catégories *auteurs* et *interprètes*. On prendra note que la notion d'*animés* se réfère uniquement à des sujets humains; les *inanimés* comptabilisent les pronoms anaphoriques qui reprennent tant un objet qu'une proposition.⁶⁴

Tableau XVI – Relations des pronoms de distance avec les pronoms compléments

Relations pronoms-pronoms								
	1 ^{ère} sing.	2 ^e sing.	1 ^{ère} plur.	3 ^e sing.			3 ^e plur.	
pro./ contextes	m', me	te, t'	nous	se	animés	inanimés	animés	inanimés
tu / 110/363	46 (42%)	37 (34%)	2 (2%)	-	7 (6%)	16 (15%)	1 (1%)	1 (1%)
il / 82/432	51 (62%)	0	3 (4%)	9 (11%)	1 (1%)	18 (22%)	0	0
elle / 72/354	39 (54%)	0	2 (3%)	17 (24%)	5 (7%)	7 (10%)	1 (1%)	1 (1%)

On a demandé à SATO d'extraire les contextes constitués par la suite *tu/il/elle-pronom-verbe*. Le premier chiffre de la première colonne indique le nombre des contextes pronominaux alors que le deuxième chiffre montre le total de syntagmes contenant le pronom relevé par l'analyseur distance. Pour le *tu*, les contextes pronominaux comptent pour 30% (110/363), contre 19% (82/432) pour le *il* et 20% (72/354) pour le *elle*. On constate ici que le taux des

(environ 5,000 mots) d'auteurs-interprètes comme étant interprétées par une femme. Par la suite, j'ai fait quelques tests avec SATO pour vérifier l'incidence de *elle* chez les interprètes masculins. Or, il s'avère que *elle* ressort comme élément de distance dès qu'on procède à l'analyse pour les mots dont la fréquence totale est plus grande que 12. Chez les auteurs et les auteurs-interprètes, aucun pronom personnel sujet ne ressort de la sorte, quelle que soit la fréquence totale utilisée. De plus, lorsqu'on fait l'analyse *distance* entre les interprètes féminines et masculins pour les seuls pronoms personnels, *il* et *elle* ressortent comme les premiers éléments de distance, attribués respectivement aux femmes et aux hommes.

⁶⁴ Afin de ne pas alourdir le texte, nous préférons parler d'*inanimés féminins/masculins* plutôt que de *pronom anaphorique à référent humain féminin/masculin*.

contextes pronominaux du *elle* des interprètes masculins montre un pourcentage très près, même supérieur à celui du *il* des interprètes féminines.

On remarque d'abord que la diversité des relations sujet-complément est particulièrement frappante chez les auteures où le pronom *tu* est en relation avec toutes les autres personnes du système verbal, à l'exclusion de *vous*, emploi qui serait agrammatical.

Une deuxième remarque tient à la prédominance à tous les niveaux des marques du procès de l'énonciation, i.e. de la présence dans l'énoncé de l'auteur(e) et/ou de l'interprète signalée par les pronoms de 1^{ère} et de 2^e personnes. Si on additionne tous les pronoms compléments de 1^{ère} et 2^e personnes, le sujet de l'énonciation inscrit sa présence dans l'énoncé à 77% (85/110) chez les auteures avec *tu*, à 66% (54/82) chez les interprètes féminines avec *il* et à 57% (41/72) chez les interprètes masculins avec *elle*. Dans tous les cas, c'est la relation du sujet de l'énoncé (*tu*, *il*, et *elle*) avec le sujet de l'énonciation (*m'*, *me*) qui prime. Cette tendance est cependant moins marquée chez les auteur(e)s. On ne s'étonnera pas du fait que les pronoms *il* et *elle* ne soient des facteurs de distance que pour les interprètes, i.e. que les auteurs qui écrivent pour une tierce personne semblent plus naturellement portés à écrire des histoires à la 3^e personne. C'est d'ailleurs chez les interprètes des deux sexes (et chez les auteurs) qu'on retrouve les plus hauts pourcentages de chansons anecdotiques.⁶⁵ On s'étonnera, par contre, de la trace d'*ego* laissée par les fréquences particulièrement élevées du pronom complément de la 1^{ère} personne du singulier dans ces mêmes discours à la 3^e personne, par opposition, notamment, à la deuxième personne. On notera que ces chansons qui se distinguent par l'emploi de *il* et de *elle* ont été majoritairement écrites par des auteurs.⁶⁶

Le taux de 2^e personne du singulier est remarquablement élevé chez les auteures, alors que l'interlocuteur est totalement absent chez les interprètes des deux sexes. Cependant, comme la 2^e personne est utilisée avec le sujet *tu* chez les auteures, elle doit être considérée comme un réfléchi et s'oppose en tant que telle au réfléchi avec *se* des sujets de 3^e personne des interprètes : 34% (37/110) contre 24% (17/72) chez les interprètes masculins (*elle-s',se*) et 11% (9/82) chez les interprètes féminines (*il-s',se*). Nous reviendrons plus loin sur le cas du réfléchi.

⁶⁵ V. ci-dessus, tableau VIII et commentaires p. 40.

⁶⁶ V. ci-dessus, note 136, p. 51 pour le nombre de chansons écrites par des femmes et chantées par d'autres interprètes qu'elles-mêmes.

Le complément *nous* qu'on trouve dans une proportion somme toute assez faible chez les auteures et les interprètes représente, dans la majorité des cas, un ensemble indistinct de personnes, non sexuées. On enregistre deux exceptions chez les interprètes masculins. Dans une phrase, *nous* représente les hommes en tant que catégorie sexuée. Il s'agit de la phrase : « *Pour accoucher dans la souffrance, pour le contrôle des naissances, il a fallu qu'elle nous vénère* », tirée d'un texte de Jean Ferrat intitulé *La femme est l'avenir de l'homme* qui est à la fois classée comme chanson d'interprète masculin et d'auteur-interprète parce que l'enregistrement utilisé pour la transcription était de Salvatore Adamo.⁶⁷ Il s'agit donc, en réalité, d'un texte d'auteur-interprète. Dans une deuxième phrase, *elle* représente la mère du locuteur et *nous* représente le locuteur, son frère et son père dans « *elle nous dit qu'elle avait des nouvelles de Bourg-les-Essonne* »⁶⁸. Il s'agit donc d'un *nous* exclusif, qui situe le locuteur et un certain nombre de personnes définies en opposition avec, en l'occurrence, *les femmes* dans le premier cas et *la mère* dans le second. Chez les interprètes féminines, après exclusion des répétitions, on trouve 3 *nous*. Ils représentent soit ses amis à lui (« *Il nous parle de toi* »⁶⁹), soit un groupe indistinct de personnes auquel l'interprète s'identifie (ceux qui ont connu le premier amour dans « *Il nous a troublé et fait pleurer, et fait trembler, ce premier amour* »⁷⁰; et ceux qui s'assoient à la table d'un café pour y refaire le monde dans « *On dit : " salut! ", on commande un demi, et, on refait le monde. Mais, le monde est si grand qu'il nous faut bien toute la nuit* »⁷¹). Chez les auteures, on trouve deux *nous*. Dans les deux cas, l'auteure s'adresse à ce que l'on suppose être un ou une amie : « *Tu nous ennues Mathias* » et « *Tu nous envoyais sans réclame une amitié haut de gamme...* »⁷², ce qui nous laisse supposer que le *nous* représente le groupe d'ami(e)s de l'allocutaire. Le *nous* des femmes, auteures et interprètes, même lorsqu'il est exclusif (« *Il nous parle de toi* », « *Tu nous ennues Mathias* » et « *Tu nous envoyais...* »), demeure indéfini, i.e. que *ego* ne s'y identifie pas en tant que tel ou en tant que faisant partie d'une quelconque catégorie, et s'oppose strictement à *tu*; chez les interprètes féminines, ce *tu*, en fait *toi*, représente l'interprète, donc la locutrice; chez les auteures, il représente l'allocutaire.

⁶⁷ Cf. discographie, *Les plus belles chansons françaises*, édition 1996, disque 1976 FRA CD 015.

⁶⁸ Extrait de *Marie-Jeanne*, interprétée par Joe Dassin, A.C.F., 1967.

⁶⁹ Tiré de *Parlez-moi de lui*, popularisée par Nicole Croisille, interprétée par Marie Myriam, sur l'enregistrement de *Les plus belles chansons françaises*, 1974.

⁷⁰ Isabelle Aubret, A.C.F., 1962.

⁷¹ *On laisse tous un jour*, interprétée par Marie-Paule Belle pour Hugues Aufray, sur l'album *Les plus belles chansons françaises*, 1971.

⁷² Extraits respectivement tirés de *Mathias* de Gribouille, A.C.F., 1964 et de *Tango pour Luce* de Anne Sylvestre, album *D'amour et de mots*, 1994.

Les relations des sujets avec la 3^e personne complément sont de natures plus variées, étant donné le caractère anaphorique des pronoms de 3^e personne. Dans un premier temps, notre intérêt portera essentiellement sur les distinctions *animés/inanimés*; ensuite, nous étudierons brièvement la représentation féminine et masculine des pronoms anaphoriques; enfin, l'usage du réfléchi sera traité à part. Comme notre but est la classification formelle des variantes utilisées par les femmes et les hommes, nous n'avons étudié les pronoms anaphoriques qu'en fonction de ce qu'ils représentent dans l'énoncé strictement et non du point de vue référentiel. En d'autres termes, nous avons classé les pronoms en tant qu'*animés* ou *inanimés* selon le pronom ou le syntagme nominal directement repris du discours par chaque pronom; la reprise d'une proposition est considérée comme une relation avec un *inanimé singulier*. À titre d'exemple, dans l'énoncé " *Tu lui diras en l'embrassant...* " ⁷³, où l'interprète représente un père qui s'adresse à son fils, le pronom *lui* est classé sous *animés singuliers* puisqu'il reprend un *elle* qui représente LA fille de qui le fils devrait éventuellement tomber amoureux; Par ailleurs, dans la phrase " *Quand je lui ai pris sa petite main potelée pour lui mettre la bague au doigt, elle en était tellement troublée que j'ai dû m'y prendre à deux fois* " ⁷⁴, le *en* a été classé sous *inanimés singuliers*, puisqu'il reprend la proposition entière qui précède; dans une analyse sémantique du type de celles d'Irigaray, on aurait sans doute classé *en* comme établissant une relation entre *elle* et un *je* masculin, sujet de la première proposition.

Ainsi, donc, au niveau des relations des pronoms de distance avec les compléments de la 3^e personne des énoncés, on constate que le pronom sujet *il* des interprètes féminines n'entre qu'une seule fois en relation avec un complément animé de la 3^e personne. Les interprètes féminines affichent donc le plus haut taux d'inanimés. Les auteures avec *tu* et les interprètes masculins avec *elle* affichent une répartition semblable des pronoms compléments de 3^e personne, soit, respectivement 6% (7/110) et 7% (5/72) d'animés singuliers, 15% (16/110) et 10% (7/72) d'inanimés singuliers et 1% d'animés et d'inanimés pluriels. Par ailleurs, si on calcule le taux d'animés et d'inanimés en fonction des seuls pronoms compléments anaphoriques de 3^e personne, on constate, chez les auteures et les interprètes masculins, une distribution plus ou moins équilibrée des animés et des inanimés: chez les auteures avec *tu*, on a 32% (8/25) d'animés pour 68% (17/25) d'inanimés; chez les interprètes masculins, où l'écart entre animés et inanimés est encore moins grand, on trouve 43% (6/14) d'animés et 57% (8/14) d'inanimés en relation avec *elle*. Les interprètes féminines avec *il* affichent un taux de 95% (18/19) d'inanimés.

⁷³ Tirée de *Belles, belles, belles*, interprétée par Claude François, A.C.F., 1962.

⁷⁴ *Le petit objet (Ah! Mademoiselle Rose)*, interprétée par Urban, A.C.F., 1920-1930.

Au niveau de la représentation sexuée des pronoms anaphoriques de la 3^e personne, le seul animé des interprètes féminines en relation avec *il* est un *lui* qui représente une femme; chez les interprètes masculins, tous les pronoms de 3^e personne en relation avec *elle*, soit 5 *lui*, représentent un homme; chez les auteures, peu importe le sexe de l'interprète ou de *tu*, 6 des 7 animés singuliers représentent une femme et 1 représente le substantif masculin neutre *être*, dans “ *Non, tu n'es pas un être. Tu le deviendrais peut-être...* ”, tiré d'une chanson d'Anne Sylvestre où une femme qui va se faire avorter s'adresse à son fœtus.⁷⁵ L'interprète des énoncés où *tu* est en relation avec un pronom anaphorique représentant un animé singulier est quatre fois une femme et trois fois un homme. Chez ces femmes, *tu* est 3 fois un homme en relation avec une 3^e personne féminine et 1 fois un fœtus en relation avec une 3^e personne neutre; chez ces hommes, *tu* est toujours un autre homme et la 3^e personne une femme. On voit ici une tendance des auteures à s'adresser à un homme plutôt qu'à une femme, même si les chansons qu'elles écrivent doivent être interprétées par des hommes. Aussi, l'homme à qui elles s'adressent sera mis en relation avec une femme.

Calculons maintenant la représentation des sexes en fonction de tous les pronoms compléments utilisés en relation avec les pronoms de distance. Si on considère que la majorité des *tu* des auteures sont des hommes, on aurait 46 *me* féminins et 6 pronoms de 3^e personnes féminins, auxquels on ajoute 14 *te*⁷⁶, pour un total de 66 pronoms compléments féminins sur 110, pour un taux de 60% de représentation féminine contre 21% de représentation masculine (23 *te* sur 110 pronoms compléments). Les pronoms *il* des interprètes féminines comptent 63% de relations avec des représentants féminins (51 *me*, 1 *lui* sur 82 pronoms compléments) et 11% (9/82) de relation à soi-même, soit au sexe masculin. Le *elle* des interprètes masculins entre en relation avec un complément masculin dans 64% des cas (39 *me*, 2 *nous* et 5 *lui* sur 72 pronoms compléments; la représentation féminine atteint tout de même 24% (11 *se* sur 72). La tendance est très claire en ce qui a trait à mettre en chanson des relations hétérosexuelles. Les seules relations où un sexe se trouve en rapport avec son propre sexe se trouvent au niveau du réfléchi. Les autres relations sont avec des sujets pluriels indéfinis ou inanimés. On constatera cependant le taux le moins élevé de représentations des relations hétérosexuelles chez les auteures avec 45% (contre 64% et 63%), lorsqu'on enlève les 14 réfléchis féminins. Ce taux est aussi sans doute surestimé ici du fait que nous ne tenons pas compte des autres contextes où *tu* représente une femme.

⁷⁵ *Non, tu n'es pas de nom*, 1974, cf. discographie Anne Sylvestre, *Les pierres de mon jardin*, 1995.

⁷⁶ Sur les 37 énoncés mettant en scène la réflexivité à la 2^e personne, 14 s'adressent à des *tu* femmes.

Enfin, le cas du réfléchi soulève des questionnements par rapport aux hypothèses d'Irigaray voulant que la femme, vu sa faible utilisation du réfléchi avec le pronom *elle*, ait du mal à s'auto-représenter dans la langue, même dans un contexte expérimental où la consigne exige l'utilisation de *se*.⁷⁷ Ici, ce sont les auteures qui montrent le plus haut taux de réfléchi avec *tu-te* (34%), suivies des interprètes masculins avec *elle-se* (24%), puis des interprètes féminines avec *il-se* (11%). Quoique le *tu* des auteures représente probablement plus souvent un homme qu'une femme, on a vu que la réflexivité s'applique à une femme quatorze fois sur trente-sept, soit dans 38% des cas (14/37).⁷⁸ Sur le total des pronoms compléments, *tu-te* représente le réfléchi masculin à 21% (23/110) et le réfléchi féminin à 13% (14/110). Aussi, on remarque la primauté du *elle* sur le *il* en matière de réfléchi, même si l'interprète est masculin.

Afin de mieux saisir si les relations des pronoms entre eux sont influencées par le sujet de l'énoncé ou par le sexe du sujet de l'énonciation, soit le fait que l'auteur(e) soit une femme ou un homme, nous allons reprendre l'analyse des pronoms étudiés ci-dessus dans le cadre, cette fois-ci, d'un groupe-témoin composé des sous-textes des auteur(e)s-interprètes, plus homogènes à plusieurs niveaux que les autres sous-textes.⁷⁹

Tableau XVII – Relations des pronoms sujets du groupe-témoin avec les pronoms compléments

Relations pronoms-pronoms – des auteur(e)s-interprètes									
pro./ contextes	1 ^{ère} sing.	2 ^e sing.	1 ^{ère} plur.	2 ^e plur.	3 ^e sing.			3 ^e plur.	
	m', me	te, t'	nous	vous	se	animés	inanimés	animés	inanimés
idemh-tu 39/193	18 (46%)	13 (33%)	2 (5%)	0	-	0	4 (11%)	1 (3%)	1 (3%)
idemf-tu 53/249	25 (47%)	12 (23%)	2 (4%)	0	-	3 (6%)	11 (21%)	0	0
idemh-il 75/320	13 (17%)	5 (7%)	2 (3%)	3 (4%)	10 (13%)	10 (13%)	16 (21%)	11 (15%)	5 (7%)
idemf-il 81/373	31 (38%)	1 (1%)	2 (2%)	1 (1%)	10 (12%)	6 (7%)	19 (23%)	5 (6%)	6 (7%)
idemh-elle 55/217	25 (45%)	0	4 (7%)	1 (2%)	7 (13%)	16 (29%)	1 (2%)	1 (2%)	0
idemf-elle 21/157	3 (14%)	5 (24%)	0	0	6 (29%)	4 (19%)	3 (14%)	0	0

Le taux des contextes où chaque pronom sujet entre en relation avec un pronom complément sont relativement homogènes pour toutes les catégories : avec *tu*, les hommes affichent 20% (39/193) de contextes pronominaux contre 21% (53/249) pour les femmes; avec *il*, les contextes pronominaux des hommes comptent pour 23% (75/320), ceux des femmes pour 22% (81/373); le pronom sujet *elle* se distingue en ce que ses contextes pronominaux atteignent 25% (55/217) chez les hommes, soit le plus haut taux enregistré, et 13% (21/157) chez les femmes, soit le taux le plus bas. On se souviendra que pour les pronoms de distance,

⁷⁷ V. ci-dessus, pp. 11-15.

⁷⁸ Cf. note 185.

⁷⁹ Cf. ci-dessus, p. 44.

le *il* et le *elle* des interprètes comptent respectivement 19% et 20% de contextes pronominaux et que les auteures avec *tu* arrivent en tête avec 30%.

Au niveau de la diversité des pronoms compléments en relation avec les pronoms sujets, les auteures avec *tu* se distinguent des autres catégories de distance. Ici, c'est le pronom *il*, indépendamment du sexe des auteur(e)s-interprètes, qui montre une plus grande diversité en se combinant avec tous les pronoms. La moins grande diversité se retrouve chez les femmes avec le pronom *elle*, mais ce pronom représente très peu d'occurrences par rapport aux autres.

Contrairement à ce qu'on constate pour les pronoms de distance, le procès de l'énonciation n'est pas nécessairement signalé de façon prédominante. En effet, si l'on calcule les pourcentages totaux pour tous les pronoms de 1^{ère} et de 2^e personnes, seuls le *tu* chez les hommes et les femmes, respectivement 85% (33/39) et 74% (39/53), et le *elle* chez les hommes, 55% (30/55), passent la barre des 50%, les autres se suivent dans l'ordre *f-il* 43% (35/81), *f-elle* 38% (8/21) et *h-il* 31% (23/75). Si l'on prend chaque sexe séparément, on trouve *tu-elle-il* chez les hommes et l'ordre *tu-il-elle* chez les femmes. L'ordre *tu-il-elle* est aussi celui des pronoms de distance dans ce même cas.

L'ordre hiérarchique des relations des pronoms sujets avec les pronoms compléments de la 1^{ère} personne se lit comme suit : *f-tu* 47%, *h-tu* 46%, *h-elle* 45%, *f-il* 38%, *h-il* 17% et *f-elle* 14%. On remarquera qu'aucun pourcentage ne dépasse 50%. Les rangs sont les mêmes que ci-dessus pour chacun des sexes, soit *tu-il-elle* chez les femmes et *tu-elle-il* chez les hommes. Pour les pronoms de distance, le *tu* arrive derrière *il* et *elle*.

Pour ce qui est des relations du sujet avec les compléments de la 2^e personne du singulier, l'ordre est le suivant : *h-tu* 33% (13/39), *f-elle* 24% (5/21), *f-tu* 23% (12/53), *h-il* 7% (5/75), *f-il* 1% (1/81) et *h-elle* 0%. Pour chacun des sexes, l'ordre est donc *elle-tu-il* chez les femmes et *tu-il* chez les hommes. Pour les pronoms de distance étudiés ci-avant, seules les auteures affichent la relation *tu-te*, l'interlocuteur étant totalement absent chez les interprètes.

L'emploi du *nous* est, ici, à peine plus fréquent qu'avec les pronoms de distance : *h-elle* 7% (4/55), *h-tu* 5% (2/39), *f-tu* 4% (2/53), *h-il* 3% (2/75), *f-il* 2% (2/81) et *f-elle* 0%, soit l'ordre *tu-il* chez les femmes et *elle-tu-il* chez les hommes. On se rappellera que le *nous* utilisé avec les pronoms de distance représente un groupe non identifié de personnes, sauf pour deux des trois occurrences chez les interprètes masculins avec *elle*. Ici, c'est encore chez les hommes qu'on trouve des *nous* plus spécifiques et exclusifs : 2 *nous* représentent la famille d'un *je* qui

s'adresse à un *tu* qui représente son père; 1 autre *nous* employé avec un *il* impersonnel représente « *Papa, maman, la bonne et moi* » dans la chanson du même titre; 1 *nous* représente les jeunes en colonie de vacances, dont fait partie le locuteur, en relation avec un *il* animé singulier « *le pion* »; 1 *nous*, encore, représente « *les hommes* » en tant que catégorie sexuée, en relation avec un *elle* qui représente « *la femme* », aussi en tant que catégorie sexuée; les 3 derniers *nous*, en relation avec *elle* représentent un ensemble indistinct de personnes. Bref, 5 *nous* sur 8 représentent, chez les auteurs-interprètes, un ensemble défini de personne, un groupe exclusif et spécifique auquel *ego* s'identifie directement. Chez les auteures-interprètes, on ne trouve qu'un seul *nous* défini, mais il est inclusif de l'interlocuteur; il s'agit d'un *nous* en relation avec un *il* impersonnel, qui représente la locutrice et probablement son amoureux à qui elle s'adresse : « *Tu vas perdre tout le temps qu'il nous reste encore* ». ⁸⁰ Soit dit en passant, il est étonnant, dans un corpus où les chansons de type romantique abondent, de ne pas trouver plus de *nous* référant à un couple, comme celui-ci.

On remarquera que, entre le *elle* des femmes et celui des hommes, le pronom sujet n'est pas du tout employé avec *nous* chez les unes et *te* chez les autres, mais que la relation *elle-te* (24%) est présente chez les femmes, alors que la relation *elle-nous* (7%) existe chez les hommes.

Le *vous* qui est totalement absent des relations avec les pronoms sujets de distance, quoique dans de très faibles proportions, est utilisé ici 3 fois avec le *il* (4%) et 1 fois avec le *elle* (2%) des hommes et une fois (1%) avec le *il* des femmes. Le *vous* des hommes, représente une femme à qui le locuteur s'adresse 2 fois sur 4; une autre fois, il correspond à la reprise d'un *on* exclusif de 1^{ère} du pluriel, représentant les hommes en tant que catégorie sexuée : « *Et quand on veut sortir avec une demoiselle, on l'invite à dîner. Quand elle vous voit, que dit-elle?* » ⁸¹ ; enfin, le dernier *vous* des hommes représente *les électeurs* à qui s'adresse un *il* qui représente un député en campagne électorale. Le seul et unique *vous* des femmes représente la maîtresse de *il* à qui s'adresse l'épouse de ce dernier dont les propos sont rapportés par la locutrice.

En ce qui a trait aux pronoms de 3^e personne, on se rappellera que l'ordre du taux d'animés singuliers avec les pronoms de distance est *inth-elle* 7% (5/72), *autf-tu* 6% (7/110) puis *intf-il*

⁸⁰ Extrait de *Je suis la seule* de Véronique Sanson, cf. discographie, SANSON, *Zénith* '93.

⁸¹ L'emploi de *vous* comme anaphorique de *on* est attesté par Benveniste dans son article « Structure des relations de personne dans le verbe »; il interprète cependant ce phénomène comme une façon de sortir « *la 2^e personne hors de l'allocation et la faire entrer dans une variété d' « impersonnel* », sans tenir compte de l'équivalence entre le *nous* et le *on* qui s'y substitue; cf. op. cit. *Problèmes de linguistique générale* 1, p. 232. Notre extrait est tiré de *Animal on est mal* de Gérard Manset, A.C.F., 1968.

1% (1/82). L'ordre qui prévaut chez les auteur(e)s-interprètes situe aussi le *elle* au premier rang, chez les deux sexes : *h-elle* 29% (16/55), *f-elle* 19% (4/21), *h-il* 13% (10/75), *f-il* 7% (6/81) et *f-tu* 6% (3/53); le *tu* des auteurs-interprètes n'affiche aucune relation avec un animé singulier. L'ordre selon les sexes est *elle-il-tu* chez les femmes et *elle-il* chez les hommes. Lorsqu'on calcule les taux d'animés singuliers et pluriels sur le total des compléments de 3^e personne seulement, on trouve 94% (17/18) d'animés chez les hommes avec *elle*, 57% (4/7) chez les femmes avec *elle*, 50% chez les hommes avec *il* (21/42), 31% (11/36) chez les femmes avec *il*, 21% (3/14) chez les femmes avec *tu*, puis 17% (1/6) chez les hommes avec *tu*. Inversement, donc, les hommes et les femmes avec *tu* affichent le plus haut taux d'inanimés soit respectivement 83% (5/6) et 79% (11/14), viennent ensuite les femmes avec *il* pour 69% d'inanimés, les hommes avec *il* (21/42) pour 50%, les femmes avec *elle* pour 43% (3/7), puis, enfin, des hommes avec *elle* pour 6% (1/18).

Au niveau de la représentation sexuée des pronoms anaphoriques de la 3^e personne en relation avec les pronoms de distance, on a vu que le pronom anaphorique singulier représente une femme chez les auteures avec *tu* (sauf une occurrence) et chez les interprètes féminines avec *il* alors qu'il représente un homme en relation avec une femme *elle* chez les interprètes masculins. Chez les auteur(e)s-interprètes, le chiasme hétérosexuel entre les sujets et les compléments de 3^e personne est pratiquement unanime avec le pronom *elle*, chez les deux sexes et, malgré le faible taux d'anaphoriques animés singuliers des autres catégories, le chiasme homme-femme est majoritaire chez les femmes, que ce soit avec *tu* ou *il*; chez les hommes avec *il*, il compte pour 50%. Dans les détails, voici ce que l'on trouve chez les auteur(e)s-interprètes : dans le cas des animés singuliers en relation avec le *tu* des femmes, deux fois le *tu* représente un homme en relation avec un *l'* qui représente une femme, ex. : « *Tu l'aimes* »; l'autre animé est un *le* qui représente « *un être* » en relation avec un *tu* neutre (un fœtus). Le *il* des hommes est en relation 5 fois avec une femme, 3 fois avec un homme, 1 fois avec un *lui* neutre et 1 fois avec un *lui* qui représente *le diable*. Le *il* des femmes est en relation 4 fois avec une femme et 2 fois avec un homme. Le *elle* des hommes entre en relation 16 fois sur 16 avec un homme, par contre, *elle* représente une fois *la terre*. Le *elle* des femmes est en relation 4 fois sur 4 avec un homme.

Strictement au niveau de la représentation sexuelle des compléments, voyons maintenant si les hommes et les femmes représentent davantage leur propre sexe ou le sexe opposé dans les chansons qu'ils/elles écrivent, et dans quelle mesure suivant le pronom sujet employé. Étudions d'abord la représentation du sexe du sujet de l'énonciation dans les compléments. Les hommes situent leur sexe au premier rang, soit à 75% (25 *me*, 1 *nous*, 15 *animés*

singuliers sur 55) lorsque le sujet de l'énoncé est *elle* et représente une femme. Dans le même ordre d'idées, mais dans une proportion moindre, les femmes représentent davantage leur propre sexe dans les compléments utilisés avec *il*, soit à 44% (31 *me*, 1 *nous*, 4 *animés singuliers* sur 81). Mais, en relation avec *elle*, les femmes affichent un taux de représentation féminine des compléments d'à peine 1% inférieur à celui des compléments en relation avec *il*, 43% (3 *me*, 6 *se* sur 21), soit exactement le même taux que la représentation masculine avec *elle* (5 *te* et 4 *animés singuliers*). Enfin, les hommes affichent un taux de représentation masculine de 39% dans les compléments employés avec *il* (13 *me*, 2 *te*, 1 *nous*, 3 *animés singuliers* et 10 *se* sur 75), contre un taux de représentation féminine de 16% (5 *te*, 2 *vous*, et 5 *animés singuliers* sur 75).

Pour ce qui est des relations des compléments pronominaux avec *tu*, la situation est un peu plus complexe du fait que *tu*, même s'il représente généralement le sexe opposé, peut aussi représenter un(e) partenaire d'énonciation du même sexe que l'auteur(e)-interprète. Chez les hommes, *tu* représente une femme à 59% (23/39), en relation avec un homme dans 61% des cas, (14 *me* sur 23); dans 26% des cas (6/23) représente le réfléchi (6 *tu-te* sur 23); les 3 derniers pronoms compléments sont de la 3^e personne et représentent des inanimés singuliers. Lorsque *tu* représente un homme, soit dans 38% des cas (15/39), le réfléchi est le plus employé, soit 5 fois sur 15 (33%); *ego* est présent dans 3 *me* (20%), 2 *nous* (13%) qui représentent la famille du locuteur, et dans 2 *te* (13%) indéfinis qui représentent l'auteur-interprète lui-même, par une généralisation de son expérience personnelle, ex. : « *Quand, à la fin d'une chanson, tu te retrouves à poil, sans tes bottes, faut avoir de l'imagination pour trouver une chute rigolote.* »⁸²; les autres compléments sont 1 animé pluriel, 1 inanimé singulier et 1 inanimé pluriel. Enfin, un des *tu* des hommes représente un inanimé singulier en relation avec *me*: « *Ficelle, tu m'as sauvé la vie.* »⁸³ Bref, le sexe masculin est représenté à 69% (27/39) dans les compléments pronominaux utilisés avec *tu* par les auteurs-interprètes (*me*, *nous* et *te*). Si l'on exclut le réfléchi, *ego* inscrit sa présence dans l'énoncé à 56% (22/39). La représentation féminine se trouve exclusivement au niveau du sujet, *tu* (59% incluant le réfléchi *te*), où la relation hétérosexuelle passe nécessairement par *me* (14 sur 39 pour 36%). Le réfléchi masculin compte pour 13% (5/39), le réfléchi féminin pour 15% (6/39). Chez les auteures-interprètes, le *tu* représente un homme à 81% (43/53), une femme à 13% (7/53) et un animé singulier neutre à 6% (3/53 – 2 fois enfant et 1 fois fœtus). Avec le *tu* masculin, la représentation féminine des compléments atteint 58 % (25/43) dans 23 *me*, et 2 l'

⁸² Renaud, *Laisse-béton*, 1977.

⁸³ Charles Trénet, *Je chante*, 1937, cf. discographie, A.C.F., 1935-40.

; le réfléchi compte pour 16% (7/43); on trouve 1 *tu* en relation avec un *nous* indéfini et 10 pronoms compléments de 3^e personne inanimés singuliers. Avec les 7 *tu-femme* le complément *te* impose le réfléchi à 71% (5/7); les autres compléments sont 1 inanimé singulier *le* et un *nous* indéfini. Enfin, les 3 *tu* neutres représentent des enfants en relation avec une femme *me* (2/3), ou 1 fœtus en relation avec un *l'* animé singulier. Globalement, la représentation féminine des compléments pronominaux en relation avec *tu* chez les auteures-interprètes atteint 60% (32/53); en excluant le réfléchi, la représentation féminine tombe à 51% (27/53). De ce nombre, 25 pronoms compléments représentent *ego*, soit 47%. Comme chez les auteurs-interprètes, la représentation du sexe opposé se trouve exclusivement dans le sujet *tu* (57% incluant le réfléchi), où la relation hétérosexuelle passe par *me* (23 sur 53 pour 53%). Le réfléchi féminin compte pour 9% (5/53), le réfléchi masculin pour 13% (7/53).

Au seul niveau des pronoms réfléchis, i.e. selon les taux calculés sur le total des pronoms compléments utilisés avec les pronoms sujets, l'ordre pour les pronoms de distance est le suivant : *autf-tu-te* 34% (37/110), *inth-elle-se* 24% (17/72) et *intf-il* 11% (9/82). Pour les auteur(e)s-interprètes, l'ordre est *h-tu* 33% (13/39), *f-elle* 29% (6/21), *f-tu* 23% (12/53), *h-elle/h-il* 13% (7/55 et 10/75) et *f-il* 12% (10/81), soit *elle-tu-il* chez les femmes et *tu-elle/il* chez les hommes.

5.5 Contextes verbaux des pronoms sujets de distance

Nous allons maintenant observer la relation des pronoms identifiés ci-dessus avec les verbes de chacun des sous-textes correspondants. Dans un premier temps, nous dresserons la liste des verbes de chaque sous-texte. Les verbes seront ensuite catégorisés selon diverses modalités qui nous permettront d'identifier le degré ou le type d'implication des sujets. Nous étudierons d'abord la diversité des verbes, le temps, puis les types de verbes en fonction de l'agentivité, l'état et la modalité. Les catégories verbales dont il est ici question ne sont pas nécessairement celles de la grammaire traditionnelle. Elles ont été créées en fonction de critères bien précis qui seront définis avant chaque analyse.⁸⁴

Pour dresser la liste des verbes utilisés avec chacun des pronoms, nous avons demandé à SATO de répertorier les contextes où le pronom est suivi d'un verbe avec au maximum un lexème entre les deux. Pour éviter l'extraction des verbes d'une deuxième proposition possible dans la phrase, les contextes ont été délimités par des bornes numériques, i.e. un lexème avant

⁸⁴ Cf. ci-dessus, p. 63.

le contexte et 5 lexèmes après. Une commande de SATO permet de conserver les verbes ainsi identifiés dans une propriété lexicale qu'il suffit d'afficher par la suite pour obtenir une liste alphabétique. L'opération est répétée pour chaque sous-texte.

5.5.1 les pronoms de distance sujets et la diversité des verbes

La liste des verbes générée par SATO fait état de chaque verbe conjugué précédé par le pronom sélectionné, ou par ce dernier et au plus un autre mot, pour permettre d'inclure les verbes suivant deux pronoms. Il s'agit des verbes lexicalisés, i.e. où chaque conjugaison différente représente 1 lexème. Aussi, un même verbe peut revenir plusieurs fois dans la liste selon la diversité de sa conjugaison. Chaque lexème est précédé du nombre de ses occurrences dans le sous-texte identifié. Chaque lexème, et ensuite chaque verbe, est considéré comme une seule unité, i.e. comme un choix de la part du sujet de l'énonciation dans l'axe paradigmatique des verbes et de leurs conjugaisons possibles. Ainsi, dans les analyses suivantes, nous ne tenons pas compte du nombre d'occurrences de chaque lexème puisque la fréquence des verbes qui nous intéressent, en tant que mesure d'originalité ou de diversité, dépasse rarement les dix occurrences. Les verbes à fréquences élevées, comme les auxiliaires par exemple, ne font que confirmer les similitudes entre la chanson et la langue ordinaire.

Dans le tableau suivant, la première colonne contient le nombre de contextes dans lesquels chaque pronom est utilisé. La deuxième colonne indique le nombre de lexèmes verbaux de la liste dressée par SATO. La troisième colonne, en exposant le rapport entre les lexèmes et les contextes, nous donne une idée de la diversité générale, i.e. une idée de la plus ou moins grande hétérogénéité des contextes, indifféremment imputable aux conjugaisons ou aux choix des verbes. La quatrième colonne indique le nombre des verbes, indépendamment des paradigmes de la conjugaison, considérés comme infinitifs. La cinquième colonne fait état du rapport entre les verbes considérés comme infinitifs et les contextes : elle indique la diversité **verbale des contextes**. La sixième colonne indique le pourcentage des verbes sur le nombre de lexèmes et nous donne accès à deux lectures différentes : plus le pourcentage est élevé, plus la diversité **verbale** est grande, i.e. que plus on a de contextes originaux; par exemple, un rapport de 100% signifierait que chaque verbe équivaut à un lexème et vice-versa; par contre, plus le pourcentage est bas, plus la **conjugaison** est diversifiée; ainsi, un rapport de 10% signifierait que pour chaque verbe on trouve dix conjugaisons différentes, alors qu'un rapport de 100% indiquerait que chaque lexème équivaut à un verbe différent.

Tableau XVIII – Diversité des verbes utilisés avec les pronoms de distance

Diversité des verbes utilisés avec les pronoms de distance par catégorie d'auteur(e)s et d'interprètes						
	contextes	lexèmes	lexèmes/contextes	verbes	verbes/contextes	verbes/lexèmes
auteurs – tu	257	88	34%	67	26%	76%
int. fem. - il	273	77	28%	68	25%	88%
int. hom. - elle	246	75	30%	56	23%	75%

À ce stade-ci, les résultats nous semblent *a priori* peu probants, les écarts en pourcentage étant relativement faibles. Voyons tout de même ce qu'il en est.

La diversité générale des contextes de *tu* des auteures affichent un taux de 34% de lexèmes, contre 30% pour les contextes de *elle* des interprètes masculins et 28% pour les contextes de *il* des interprètes féminines.

Pour ce qui est de la diversité des verbes en contextes (5^e colonne), les auteures sont encore les premières (26%), suivies de très près par les interprètes féminines (25%) et masculins (23%). On est frappé par les taux relativement faibles de la diversité verbale.

En ce qui a trait à la diversité des verbes par rapport aux lexèmes (6^e colonne), les interprètes féminines prennent la tête avec *il* (88%), suivies des auteures avec *tu* (76%), puis des interprètes masculins avec *elle* (75%). Cet ordre est simplement inversé dans le cas de la diversité des conjugaisons : interprètes masculins-*elle*, auteures-*tu*, et interprètes féminines-*il*. On notera l'avance marquée des interprètes féminines et du *il* par rapport aux écarts enregistrés dans les autres colonnes.

L'interprétation de ces résultats demeure très précaire en raison des très grandes similitudes entre les sous-textes. Retenons tout de même que les auteures avec *tu* se rapprochent davantage des interprètes féminines avec *il* en ce qui a trait à la diversité des verbes en contextes et davantage des interprètes masculins avec *elle* pour ce qui est de la diversité des conjugaisons.

Voyons maintenant ce qui se passe du côté de notre *groupe-témoin* composé des sous-textes correspondant aux contextes des pronoms *tu*, *il* et *elle* chez les auteur(e)s-interprètes. Observons le tableau suivant.

Tableau XIX – Diversité des verbes utilisés avec les pronoms du groupe-témoin

Diversité des verbes utilisés avec les pronoms discriminants par catégorie d'auteur(e)s-d'interprètes						
	contextes	lexèmes	lexèmes/contextes	verbes	verbes/contextes	verbes/lexèmes
idemh – tu	127	63	50%	45	35%	71%
idemf – tu	202	72	36%	55	27%	76%
idemh – il	202	74	37%	59	29%	80%
idemf – il	226	64	28%	49	22%	77%
idemh – elle	138	57	41%	43	31%	75%
idemf – elle	110	49	45%	40	36%	82%

Au niveau de la diversité générale (3^e colonne), le pronom *tu* utilisé par les hommes arrive en tête (50%), suivi de *elle* chez les femmes (45%), *elle* chez les hommes (41%), *il* chez les hommes (37%), *tu* chez les femmes (36%) et *il* chez les femmes (28%). Au niveau de l'énoncé, si on considère que *tu* est généralement un homme pour les femmes et une femme pour les hommes, le féminin s'oppose au masculin en ce que les pronoms des trois catégories en tête (*h-tu*, *f-elle*, *h-elle*) sont grammaticalement féminins alors que ceux des trois dernières (*h-il*, *f-tu*, *f-il*) sont masculins. Au niveau de l'énonciation, la hiérarchie pour les hommes est *tu-elle-il*, et pour les femmes : *elle-tu-il*. On remarquera ici l'inversion dans la hiérarchie des pronoms *tu* et *elle*.

Du côté de la diversité verbale des contextes (5^e colonne), on a en premier les femmes avec *elle* (36%), les hommes avec *tu* (35%), les hommes avec *elle* (31%), les hommes avec *il* (29%), les femmes avec *tu* (27%), puis les femmes avec *il* (22%). Au niveau de l'énoncé, on trouve la même opposition du féminin et du masculin que pour la diversité générale, à la différence que le rang est inversé entre le *elle* des femmes et le *tu* des hommes, respectivement premier et second ici et second et premier dans la diversité générale. Au niveau de l'énonciation, les rangs sont les mêmes que ci-dessus pour les hommes et les femmes.

La diversité verbale des lexèmes (6^e colonne, importance par ordre décroissant) affiche une toute autre tendance. Le *elle* des femmes arrive en premier (82%), suivi de près par le *il* des hommes (80%), suivi par le *il* des femmes (77%), le *tu* des femmes (76%), le *elle* des hommes (75%), puis le *tu* des hommes (71%). À la différence de la diversité générale et de la diversité des verbes en contextes, la troisième personne n'est plus nécessairement la moins diversifiée. En effet, si on regarde au niveau des protagonistes de l'énonciation, on voit que les hommes utilisent de façon décroissante *il-elle-tu*, alors que chez les femmes, la hiérarchie devient *elle-il-tu*. Non seulement le *tu* est-il déclassé au profit des 3^e personnes, mais la diversité devient plus importante avec le *il* utilisé par les hommes.

Si on observe ces mêmes données dans un ordre décroissant, i.e. en fonction de la diversité des conjugaisons, on voit que l'ordre chez les hommes est le même que pour la diversité générale et la diversité des verbes en contextes, soit *tu-elle-il*; chez les femmes, on trouve un nouvel ordre, *tu-il-elle*.

Reprenons maintenant nos données relatives aux pronoms de distance, à la lumière des données de notre groupe-témoin d'auteur(e)s-interprètes. Notre interprétation demeure sujette à caution, répétons-le, compte tenu des écarts en pourcentage très bas. Cependant, certaines régularités observées dans la hiérarchie des pronoms quant à la diversité des verbes et des conjugaisons nous suggèrent des hypothèses intéressantes.

Prenons d'abord la diversité générale et la diversité verbale des contextes (colonnes 3 et 5), pour les pronoms *tu*, *il* et *elle*. Dans la majorité des cas, c'est le pronom *il* qui compte le moins de diversité, peu importe le sexe de l'auteur(e) ou de l'interprète. Une seule exception réside dans la préséance de *il* sur *elle* chez les interprètes en ce qui a trait à la diversité des verbes en contextes. On doit probablement cette exception au fait que l'importance du taux de la diversité des conjugaisons avec *elle* se reflète dans la diversité générale des contextes, laquelle ne distingue pas la diversité des verbes de celle des conjugaisons. Ce qui paraît davantage intéressant, c'est l'emploi, chez les auteur(e)s-interprètes, de *tu* et de *elle*. En effet, l'utilisation différentielle de ces pronoms sujets par les hommes et les femmes nous suggère deux hypothèses.

D'abord, *tu* et *elle* arrivent respectivement aux premiers rangs de la diversité verbale générale chez les hommes et les femmes. Les pronoms qui affichent les deuxièmes plus haut taux montrent une inversion tout à fait symétrique, soit *elle* chez les hommes et *tu* chez les femmes, les deux avec un écart de 9% d'avec les pronoms aux premiers rangs. Par ailleurs, entre ces pronoms aux deuxièmes rangs et ceux au derniers rangs, les hommes enregistrent un écart de 4% entre *elle* et *il* alors que l'écart est de 8% entre *tu* et *il* chez les femmes, comme s'il existait chez les femmes une hiérarchie homogène alors que, chez les hommes, on trouverait deux « blocs » hiérarchiquement opposés, soit d'un côté *tu*, et de l'autre, les pronoms de 3^e personnes *elle* et *il*. Notre première hypothèse voudrait que, moyennant un certain nombre de situations (contextes) où tel ou tel pronom sujet entre dans la composition d'un syntagme verbal à complément pronominal, un homme fera preuve d'une plus grande diversité dans le choix des verbes dans un contexte d'énonciation; la femme, elle, fera montre d'une plus

grande diversité d'abord lorsque le sujet de l'énoncé est du même sexe que le sien, et pas nécessairement dans un contexte énonciatif, puis avec le partenaire de l'énonciation.

D'un autre côté, si on regarde globalement l'ordre des pronoms sujets quant aux taux de la diversité verbale générale, et si on considère toujours que *tu* représente un interlocuteur du sexe opposé, on s'aperçoit que les trois pronoms qui montrent les plus hauts taux (*h-tu*, *h-elle*, *f-elle*) représentent le sexe féminin qui s'oppose au sexe masculin des trois derniers pronoms (*h-il*, *f-tu*, *f-il*). Notre seconde hypothèse serait que c'est le sexe du sujet de l'énoncé, en l'occurrence féminin, qui influence davantage la diversité verbale générale des contextes que le sexe du sujet de l'énonciation, et que chez les hommes, ce phénomène est plus marqué dans un contexte énonciatif.

Si tel était le cas, on confirmerait du coup le statut nécessairement sexué du partenaire de l'énonciation représenté par *tu*. Car, effectivement, si le statut de *il* et de *elle* est relativement clair – masculin et féminin au niveau de l'énoncé, i.e. en tant que sujet grammatical, sexe opposé ou identique à l'auteur(e) ou l'auteur(e)-interprète au niveau de l'énonciation, donc définitivement sexué – le statut de *tu*, lui, est ambigu. En effet, si *tu* représente fort probablement le sexe opposé au niveau référentiel de l'énoncé, au niveau de l'énonciation, il représente le partenaire de l'énonciation, i.e. la personne à qui l'on s'adresse, eu égard à son sexe ou non.⁸⁵ Or, mis à part les différents cas de diversités verbales étudiées dans cette section, on a déjà rencontré un certain nombre de cas où les taux d'emploi de *tu* et *il* chez les femmes et de *tu* et *elle* chez les hommes s'opposent à ceux des pronoms du même sexe, non seulement des auteur(e)s, mais aussi, dans le cas du *tu* des auteures et du *elle*, des interprètes féminines de chansons majoritairement écrites par des hommes. Nous y reviendrons lorsque toutes nos analyses auront été présentées. Pour le moment, contentons-nous d'émettre l'hypothèse que le caractère sexuel du *tu* utilisé par les hommes et les femmes prime sur sa nature énonciative. C'est peut-être la nature particulière du corpus qui crée cette ambiguïté du *tu*, puisque, contrairement à une véritable situation d'énonciation où *tu* ne peut être que la personne qui fait face à *je*, le *tu* de la chanson populaire représente à la fois l'auditoire et le personnage *imaginaire* à qui s'adresse la chanteuse ou le chanteur. Par ailleurs, si comme le suggère Nadeau : « l'utilisation des pronoms « je » et « tu » pour identifier les personnages peut faire en sorte que l'auditeur s'attribue le rôle de l'interlocuteur à qui s'adresse

⁸⁵ Nous n'avons pas étudié toutes les occurrences de *tu* en fonction de son référent, mais, dans la section traitant des relations entre les pronoms sujets et les pronoms compléments, nous n'avons rencontré que deux occurrences, chez les hommes, où *tu* procède d'un emploi générique inclusif du locuteur; cf. ci-dessus, p. 81.

l'interprète », ⁸⁶ il s'agit là d'un point de vue qui s'intéresse en premier lieu à l'aspect pragmatique et communicatif du langage. D'un point de vue formel, on se trouve ici dans une situation où un individu qui écrit des chansons doit faire un certain nombre de choix pour exprimer une idée; ces choix se traduisent par l'utilisation de certains éléments de vocabulaire, notamment de tel ou tel pronom personnel sujet, qui s'opposent aux autres unités des paradigmes auxquels ils appartiennent; tous ces choix ne peuvent être dictés par les contraintes de rentabilité du marché qui veulent que la chanson soit accessible et plaise au plus grand nombre : une chanson écrite à la deuxième personne ne sera pas nécessairement plus populaire parce qu'elle semble s'adresser directement à l'auditeur – à preuve, *tu* se trouve majoritairement dans les chansons écrites par des femmes, lesquelles sont à peine répertoriées dans les succès reconnus par les ouvrages de références. Nous croyons donc que le caractère contraignant du marché de la chanson n'influence pas le choix des pronoms personnels et des verbes qui les accompagnent et que ces derniers relèvent strictement de la subjectivité des auteur(e)s. De ce fait, il se pourrait fort bien que nos hypothèses sur ce *tu* à proprement parler *désincarné* de la chanson soient généralisables à l'ensemble des contextes énonciatifs du langage.

Si on regarde maintenant les données relatives à la sixième colonne des deux tableaux, on constate un revirement de la situation chez les hommes dans le cas de la diversité verbale des lexèmes : *il* arrive désormais en premier (80%), suivi de *elle* (75%) et *tu* (71%). Chez les femmes, le *elle* demeure en premier (82%), s'opposant toujours à *il* (77%) et *tu* (76%); on considère l'avance de 1% de *il* sur *tu* peu significative cependant. Ainsi, les auteur(e)s-interprètes montrent une plus grande diversité dans le choix des verbes lorsqu'il s'agit de leur propre sexe. À l'inverse, on note une plus grande diversité dans la conjugaison quand il s'agit du sexe opposé avec l'ordre *tu-elle-il* chez les hommes et *tu-il-elle* chez les femmes. Le même phénomène s'applique aux auteurs qui écrivent pour des interprètes masculins et féminines avec les pronoms *il* et *elle*.

La diversité verbale équivaut, à mon avis, au domaine de l'expérience, i.e. qu'une plus grande diversité dans le choix des verbes démontre un domaine d'expériences plus vaste. Or, on constate ici qu'un(e) auteur(e) montre plus de diversité à ce niveau quand il s'agit de son propre sexe. Cette tendance, on la retrouve non seulement chez les auteur(e)s-interprètes, mais aussi chez les auteurs, même lorsque l'interprète est féminine. Qui plus est, lorsqu'on intègre les données sur la diversité verbale avec le pronom *je* des auteur(e)s-interprètes, dans

⁸⁶ Op. cit. Nadeau, p. 87.

les deux cas, le *je* arrive au deuxième rang du rapport verbes/lexèmes avec 78% chez les femmes et 76% chez les hommes. Aussi, le fait que le pronom de 1^{ère} personne se trouve après celui de la 3^e personne du même sexe signifie sans doute qu'il est plus facile d'élargir le domaine d'expérience dans une projection de soi-même, soit dans l'imaginaire et, par la proximité *h-il-je* et *f-elle-je*, que cette projection sexuée est définitivement vécue comme une part de sa propre subjectivité : *ego* serait vécu à travers son propre sexe autant, sinon plus dans le cas présent, et à travers *je*. Le *tu* qui arrive en dernier chez les deux sexes indique peut-être que les domaines d'expériences sont plus limités dans un cadre purement énonciatif, i.e. dialogique.

La diversité des conjugaisons, quant à elle, marque une plus grande complexité temporelle. Plus on s'éloigne de sa propre subjectivité sexuée (*il* pour un homme et *elle* pour une femme), plus la complexité temporelle est grande. On trouve donc une diversité temporelle plus élevée dans les contextes associés au sexe opposé, soit avec *tu* et *elle* chez les hommes, *tu* et *il* chez les femmes.

Nous allons maintenant définir la diversité verbale en fonction de la répartition des temps des verbes pour toutes les catégories ci-dessus.

5.5.2 les pronoms de distance sujets et le temps des verbes

Les paradigmes de conjugaison des verbes du corpus sont relativement restreints, ce qui dénote encore un rapprochement de la chanson populaire et de la langue ordinaire parlée. Le tableau suivant qui fait état de la répartition des temps des verbes a été créé à partir des listes de lexèmes verbaux générées par SATO.⁸⁷ Les ambiguïtés constituées par les similitudes dans la terminaison de l'indicatif et du subjonctif présents des verbes du 1^{er} et du 3^e groupe, comme dans celle de l'indicatif présent et de l'indicatif passé simple des trois premières personnes du 2^e groupe ont été rectifiées en fonction de leur utilisation en contexte. Le tableau ne compte pas l'emploi de l'impératif, puisque les verbes en question sont extraits des contextes pronominaux.

⁸⁷ V. ci-dessus, pp. 82-83.

Tableau XX – Répartition des temps des verbes utilisés avec les pronoms de distance

Répartition des temps des verbes utilisés avec les pronoms identifiés par l'analyseur distance ⁸⁸							
aut./inter.	ind. prés.	subj. prés.	imparfait	composé	passé simple	futur	conditionnel
autf – tu: 116	54 (47%)	7 (6%)	14 (12%)	28 (24%)	3 (3%)	8 (7%)	1 (1%)
intf – il: 115	45 (39%)	2 (2%)	14 (12%)	38 (33%)	9 (8%)	7 (6%)	3 (3%)
inth – elle: 112	44 (39%)	6 (5%)	17 (15%)	37 (33%)	1 (1%)	5 (4%)	1 (1%)

Comme c'était le cas au niveau de la répartition des verbes, le tableau ci-dessus montre une relative homogénéité de la distribution des temps entre les sous-corpus. On note la prépondérance absolue de l'indicatif présent, argument définitif de la valeur énonciative de la chanson. Son taux d'utilisation est légèrement plus élevé chez les auteur(e)s que chez les interprètes. L'ordre est le suivant : autf-tu 47%, inth-elle et intf-il 39%.

Le passé composé apparaît comme le deuxième temps le plus utilisé, même que, chez les interprètes des deux sexes, l'écart entre le présent et le passé composé n'est que de 6%. On remarque que les pourcentages d'emploi du présent et du passé composé sont exactement les mêmes dans ces deux sous-corpus.

L'imparfait suit le passé composé dans les taux d'utilisation dans les trois sous-corpus. Les interprètes masculins avec *elle* sont en tête : inth-elle 15%, intf-il et autf-tu 12%.

L'utilisation des autres temps, quoique restreinte, inspire tout de même quelques réflexions. D'abord, l'utilisation du subjonctif se retrouve davantage chez les auteures avec le pronom *tu* et chez les interprètes masculins avec le pronom *elle*; on a déjà vu que le *que*, qui marque notamment l'emploi du subjonctif, ressort chez les auteures en tant que facteur de distance avec les auteurs; on a aussi déjà glissé la remarque que le *que*, qui suggère une certaine complexité phrastique, s'apparente en ces termes avec le point virgule qui compte comme élément discriminant, chez les femmes, de la distance entre les auteures et les auteurs et entre les interprètes féminines et les interprètes masculins. L'utilisation de *tu* par les femmes comme sujet de subordonnées complétives a été relevé par Irigaray en tant que caractéristique du discours *hystérique*, associé aux femmes.⁸⁹

⁸⁸ Les pourcentages ont été arrondis à la décimale près; le chiffre qui suit la catégorie d'auteur(e)/interprète de la première colonne est le total des verbes conjugués qui se retrouvent à une distance maximale de 1 mot après le pronom. Cet total fait état du nombre de lexèmes et non des occurrences. Le total des chiffres des autres colonnes peut dépasser le nombre de lexèmes puisqu'un même lexème peut représenter plusieurs occurrences d'un verbe conjugué à plus d'un temps, par exemple, le lexème *dit* peut être à la fois au présent et au passé simple.

⁸⁹ Op. cit. *Parler n'est jamais neutre*, p. 59. Bien sûr, toute complétive n'est pas nécessairement au subjonctif et l'emploi du subjonctif ne correspond pas toujours à une complétive, mais, la plupart du temps, les deux cas ont en commun l'utilisation du *que* médiatisant une quelconque relation entre deux propositions.

Le passé simple dont l'emploi caractérise un niveau de langue littéraire et qui, de ce fait, s'éloigne du processus de l'énonciation et de l'oral, se distingue par un écart notable chez les interprètes féminines avec le *il*. On retrouverait ici une correspondance avec les hypothèses de Benveniste quant à la nature «*non-personnelle* » du pronom *il* et du passé simple qui serait le temps privilégié de l'*histoire*.⁹⁰ De plus, sept de ces neuf verbes au passé simple se trouvent dans des chansons écrites avant 1960, soit entre 1925 et 1955. Ceci correspondrait sans doute à l'évolution de l'usage de ce temps qui ne subsiste strictement, à toute fin pratique, qu'à l'écrit et dans des contextes de plus en plus rares.⁹¹

L'emploi du futur est relativement rare et homogène, ne serait-ce qu'on enregistre un pourcentage d'utilisation plus proche entre les auteures avec *tu* et les interprètes féminines avec *il*, 7% et 8%, qu'entre ces dernières et les interprètes masculins avec *elle* (4%).

Le conditionnel brille par sa rareté dans son utilisation avec les pronoms de distance. Avant d'avancer une quelconque interprétation, attendons de voir ce qu'il en est de notre groupe-témoin d'auteur(e)s-interprètes.

Si l'on compare maintenant ces données avec celles de notre groupe témoin d'auteur(e)s-interprètes, on constate un certain nombre de similitudes mais, encore et surtout, des régularités qui nous rapprochent de nos conclusions quant à la diversité des verbes.

⁹⁰ « La « 3^e personne » a pour caractéristique et pour fonction constantes de représenter, sous le rapport de la forme même, un invariant non-personnel, et rien que cela », cf. Émile Benveniste, « Structure des relations de personne dans le verbe », in op. cit. *Problèmes de linguistique générale 1*, p.231; et « Nous définirons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique « autobiographique ». L'historien ne dira jamais je ni tu, (...). On ne constatera donc dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de « 3^e personne ». Sera pareillement défini le champ de l'expression temporelle. L'énonciation historique comporte trois temps : l'aoriste (= passé simple ou passé défini), l'imparfait (y compris la forme en *-raît* dite conditionnel), le plus-que-parfait. », Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », in ibid. p.239.

⁹¹ Ceci est déjà vrai en 1959, date où a été publié le dernier article mentionné dans la note précédente. S'y référer pour une discussion détaillée de l'emploi du passé simple dans les contextes de *discours* et d'*histoire*, pp. 237-250.

Tableau XXI – Répartition des verbes utilisés avec les pronoms du groupe-témoin

Répartition des temps des verbes utilisés avec les pronoms sujets par les auteur(e)s-interprètes							
aut-int.-pro	ind. prés.	subj. prés.	imparfait	composé	passé simple	futur	conditionnel
idemh-tu: 75	38 (51%)	2 (3%)	10 (13%)	12 (16%)	0	11 (15%)	2 (3%)
idemf-tu : 98	45 (46%)	5 (5%)	12 (12%)	26 (27%)	3 (3%)	5 (5%)	1 (1%)
idemh-il: 97	39 (40%)	3 (3%)	17 (18%)	23 (24%)	12 (12%)	2 (2%)	1 (1%)
idemf-il : 83	32 (39%)	6 (7%)	10 (12%)	19 (23%)	5 (6%)	9 (11%)	1 (1%)
idemh- elle:75	34 (45%)	4 (5%)	10 (13%)	18 (24%)	7 (9%)	3 (4%)	0
idemf- elle: 62	28 (45%)	0	15 (24%)	13 (21%)	5 (8%)	2 (3%)	0

Comme dans nos catégories précédentes, le présent domine largement, généralement suivi du passé composé, sauf chez les femmes avec *elle* où l'imparfait devance le passé composé de 3%. Pour le présent, on note que le pronom *il* arrive en dernier tant chez les femmes que chez les hommes, comme c'était le cas avec les pronoms de distance pour les interprètes féminines et masculins.

Le pronom *tu* est le seul qui affiche un écart de plus de 1% en faveur des femmes (5%). L'ordre décroissant de l'emploi du présent selon les pronoms qui était *autf-tu* 47%, *inth-elle* et *intf-il* 39% est ici *f-tu* 41%, *h-tu* 46%, *h/f-elle* 45%, *h-il* 40% et *f-il* 39%. L'ordre des pronoms est donc le même pour chaque sexe et les pourcentages diffèrent très peu. On ne s'étonnera pas du fait que *tu* soit le pronom qui enregistre les plus hauts taux de présent en sa qualité de marqueur de l'instance d'énonciation. Que ce taux soit égal ou directement suivi par celui de *elle* chez les trois sexes (*inth*, *idemh* et *idemf*) soulève cependant des questions qui nous amènent à réévaluer le statut de *tu* chez les hommes et les femmes.

Dans l'analyse de la diversité des verbes, on a avancé l'hypothèse que le *tu* des auteur(e)s-interprètes était davantage lié au sexe du sujet de l'énoncé qu'à son statut énonciatif, i.e. au rôle du partenaire de l'énonciation. Cette hypothèse s'appuyait sur la récurrence de la proximité *tu-elle* chez les hommes et *tu-il* chez les femmes. Ici, les rangs d'utilisation du présent sont les mêmes pour les deux sexes d'auteur(e)s-interprètes, soit *tu-elle-il*.

Au niveau de l'énoncé, les pronoms s'interprètent comme les représentants *femme-femme-homme* chez les hommes et *homme-femme-homme* chez les femmes. La logique du sujet grammatical masculin laissé pour compte au profit du sujet grammatical féminin qu'on croyait observer dans la diversité verbale des contextes ne tient plus, puisque le *tu* des femmes représente en majorité un homme. On doit aussi laisser tomber l'hypothèse selon laquelle le présent, temps privilégié de l'énonciation, serait favorisé par l'utilisation du *tu* et que les pronoms de 3^e personne seraient simplement hors course, puisque, du moins chez les femmes, il y a moins d'écart entre le *tu* et le *elle* qu'entre le *elle* et le *il*.

En d'autres termes, le *tu* des hommes s'oppose non seulement à *il* mais aussi à *elle* dont le sexe est fort probablement aussi celui représenté par *tu*. Chez les femmes, *tu* et *elle* n'accusent que 1% d'écart. Nous avancerons donc une nouvelle hypothèse : il se pourrait que le *tu* qui favorise l'emploi du présent signale un autre niveau de subjectivité, davantage lié au moment de l'énonciation par représentation de l'allocutaire (ou énonciataire ou partenaire d'énonciation), qu'au sexe de ce dernier.

Comme avec les pronoms de distance, le passé composé s'amène au 2^e rang des temps les plus utilisés chez les auteur(e)s-interprètes, sauf avec le *elle* des femmes où l'imparfait devance le passé composé de 3%. L'ordre décroissant de l'utilisation du passé composé se lit comme suit : *f-tu* 27%, *h-il/h-elle* 24%, *f-il* 23%, *f-elle* 21% et *h-tu* 16%. On trouve donc l'ordre *tu-il-elle* chez les femmes et *il/elle-tu* chez les hommes. Chez ces derniers, l'ordre est le même que pour les pronoms de distance et représente une inversion symétrique et complémentaire du présent. Chez les femmes, le *tu* utilise majoritairement et le présent et le passé composé.

En général, toujours comme pour les pronoms de distance, l'imparfait suit le passé composé au 3^e rang des temps les plus utilisés chez les auteur(e)s-interprètes, sauf avec le *tu* des hommes où il est devancé par le futur de 2%. Le rang des pronoms, en combinant les deux sexes, est le suivant : *f-elle* 24%, *h-il* 18%, *h-tu/elle* 13%, *f-tu/il* 12%. On se retrouve ici dans la même situation que dans la diversité des verbes par rapport aux lexèmes, les catégories se distinguant étant celles qui représentent pour chaque auteur(e)-interprète son propre sexe. Chez les hommes, l'ordre *il-tu/elle* est le même que pour la diversité verbale, à ceci près que *tu* et *elle* présentent ici les mêmes taux d'occurrences de l'imparfait. Chez les femmes, cependant, le *tu* et *il* affichent des taux similaires, soit dans l'ordre *elle-tu/il*.

L'utilisation du subjonctif qui prévaut dans les catégories de distance est *tu-elle-il*. Globalement, l'ordre du groupe témoin se lit comme étant *f-il* 7%, *f-tu/h-elle* 5%, *h-tu/il* 3%, *f-elle* 0%. Pour chacun des sexes, on a l'ordre *elle-tu/il* chez les hommes et *il-tu* chez les femmes, soit la 3^e personne du sexe opposé au premier rang. On a vu ci-dessus que Irigaray a noté un nombre important de subordonnées ayant *tu* pour sujet chez les femmes, surtout en tant que complétives de principales ayant *je* pour sujet. Ici, le taux du subjonctif est tellement bas qu'on ne peut pas vraiment en tirer de conclusions. Si nos chiffres étaient significatifs, on pourrait tout de même faire la remarque que le pronom qui emploie le plus de subjonctif, *il*, se trouve effectivement chez les femmes. Le fait que *tu* se trouve ici en après *il* ne contredit pas nécessairement l'interprétation d'Irigaray. En effet, les discours sur lesquels elle a travaillé ont été recueillis en situation de psychothérapie, soit un cas très particulier de contexte

d'énonciation, où la relation dialogique n'en est pas vraiment une, vue l'écoute active qui caractérise le rôle de la psychanalyste dans le processus de communication. Il y a donc asymétrie des rôles des protagonistes de l'énonciation, mais aussi des dispositions psychologiques des sujets parlants qui sont en fait des *patients* souffrant de névroses (*hystérique* et *obsessionnelle*) marquées par des troubles caractériels jouant probablement dans la production du discours.⁹² Quoiqu'il en soit, Irigaray croit à la généralisation possible de ses résultats.⁹³ N'empêche que le contexte *face à face* devrait favoriser l'emploi de *tu* plus que de la 3^e personne. Qui plus est, dans ce cas particulier, le *tu* est la psychothérapeute elle-même, soit *une* interlocutrice. Dans la chanson, tous les emplois sont également favorisés puisque l'interlocuteur n'est pas directement accessible. Selon la logique d'Irigaray, si *je* était effectivement le sujet de principales dont dépendraient nos propositions au subjonctif, la personne concernée par la médiation avec *je* et la responsabilité de l'énoncé serait celle du sexe opposé. Dans le cas présent cependant, ceci est aussi vrai des hommes que des femmes. Par ailleurs, il est vrai que l'emploi du subjonctif est ici trop restreint pour en tirer des conclusions et que l'utilisation du *que* a déjà été identifié comme élément d'originalité des auteures.

Pour ce temps privilégié de l'histoire qu'est le passé simple, quoique toujours relativement rare, le taux d'utilisation atteint tout de même 12% chez les hommes avec le pronom *il*. Le rang par auteur(e)-interprète et par pronom du passé simple est *h-il* 12%, *h-elle* 9%, *f-elle* 8%, *f-il* 6%, *f-tu* 3% et *h-tu* 0%. On ne s'étonnera pas du fait que le passé simple soit le plus utilisé avec la 3^e personne mais on remarquera l'ordre *elle-il-tu* chez les femmes et *il-elle* chez les hommes, où la 3^e personne du premier rang représente le sexe de l'auteur(e)-interprète. On note aussi que les taux sont légèrement plus élevés chez les hommes que chez les femmes (mis à part le *tu*, bien entendu). Le *je* arrive avant *tu*, chez les hommes avec 2% et chez les femmes avec 4%.

L'ordre d'utilisation du futur, malgré sa faible représentation, est peut-être un peu plus éloquent : *h-tu* 15%, *f-il* 11%, *f-tu* 5%, *h-elle* 4%, *f-elle* 3%, *h-il* 2%. On remarque d'abord un écart considérable du *tu* des hommes et du *il* des femmes d'avec les autres pronoms. Ce rapprochement des pronoms *tu* et *il* se retrouve aussi dans nos catégories de distance, selon le sexe inversé des auteur(e)s, mais en fonction du sexe féminin qui chante le *il*. Vue cette

⁹² Ducrot et Todorov rattachent les typologies *obsessionnelle* et *hystérique* d'Irigaray à une typologie des discours, respectivement, *centrés sur le locuteur* et *organisés autour de l'allocutaire*; cf. op. cit Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, pp. 408-409.

⁹³ La justification de cette généralisation du discours de l'hystérique à celui des femmes et de l'obsessionnel à celui des hommes est présentée dans l'*Ordre sexuel du discours*, pp. 81-84.

constatation et l'ordre *tu-elle-il* chez les hommes et *il-tu-elle* chez les femmes on pourrait croire que si *tu* appelle davantage le futur sans égards au sexe du sujet de l'énonciation (soit l'auteur ou l'auteure), *il*, sujet de l'énoncé montre un plus haut taux d'utilisation que *elle* lorsqu'un homme écrit pour une interprète féminine. Dans tous les cas, c'est le pronom de 3^e personne qui représente son propre sexe qui montre les taux les plus bas d'emploi du futur.

Enfin, on ne note aucune différence digne de ce nom entre les résultats obtenus pour les pronoms de distance et l'utilisation du conditionnel, ne serait-ce qu'il n'y a aucune occurrence avec *elle* chez les auteur(e)s-interprètes. Je suis étonnée de la rareté du conditionnel, en particulier chez les femmes. En effet, ce mode qui accorde une valeur potentielle ou virtuelle au procès du verbe s'oppose en ce sens à l'assertion proprement dite. Or, beaucoup d'études sur la langue et le sexe rapportent que les femmes s'expriment de façon moins assertive que les hommes. Dans ce même ordre d'idées, les questions indirectes formées avec le conditionnel, perçues comme plus polies que les questions directes, sont aussi associées aux femmes dans la littérature,⁹⁴ mais ce type de questions n'apparaît que trois fois dans notre corpus, et ce dans deux chansons écrites et interprétées par des hommes, ex. : « *Est-ce que je pourrais parler à mademoiselle Brigitte?* ».⁹⁵ Aussi, dans son étude sur la chanson populaire, Nadeau note une plus grande utilisation du conditionnel par les hommes qu'elle commente ainsi : « *il est intéressant de noter ici qu'il y a inversion de la réalité à ce niveau puisque plusieurs études (...) ont démontré que dans la réalité, ce sont les femmes qui, comparativement aux hommes, utilisent davantage des catégories linguistiques connotant l'incertitude, comme le conditionnel* ».⁹⁶ Finalement, vu l'emploi général fréquent du conditionnel dans la proposition principale dont dépend la subordonnée introduite par *si*, et comme *si* ressort en tant qu'élément discriminant des sous-textes des auteures et des auteures-interprètes, on se serait attendu à une plus grande fréquence de ce mode. De plus, l'emploi de la subordonnée en *si* est identifiée comme une caractéristique féminine par Irigaray dans *Parler n'est jamais neutre*. Un seul exemple de ce type apparaît dans nos sous-textes : « *Tu*

⁹⁴ Au sujet de l'insécurité souvent associée aux femmes quant à leur mode d'expression moins assertif, cf. ci-dessus p. 65 et note 160. L'œuvre marquante quant aux traits de langage associés aux femmes est sans doute celle de Robin Lakoff, *Language and woman's place*, N.Y., Harper & Row, 1975. Pour les questions concernant la politesse chez les femmes, cf. aussi, Penelope Brown, « How and why women are more polite : Some evidence from a Mayan community », in McConnell-Ginet, Borker et Furman (éds), *Women and language in literature and society*, N.Y., Praeger, 1980, pp. 111-135.

⁹⁵ Tiré de « *Babylone 21.29* », interprétée par Claude Vega, A.C.F., 1961.

⁹⁶ On prendra note que Nadeau ne tient pas compte du sexe des auteur(e)s, mais seulement de celui des interprètes. Cf. op. cit. *Les représentations des rapports hommes-femmes...*, p. 39; dans ce paragraphe, l'auteure renvoie à Lakoff (v. note 184 ci-dessus) et à McMillan, Clifton, McGrath et Gale, « Women's language : Uncertainty (sic) or Interpersonal Sensitivity and Emotionality », in *Sex Roles, USA*, vol. 3, no. 6, pp. 545-559.

pourrais même venir avec moi. Mais, ça, seulement si tu le veux bien».⁹⁷ On notera qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'une seule phrase formée de deux propositions mais de deux phrases reliées par la conjonction *mais*, où le pronom *ça* reprend anaphoriquement ce qui serait normalement la principale. Cette construction est possiblement une stratégie pour déjouer la concordance attendue conditionnel-imparfait et imposer le présent dans la pseudo subordonnée en *si*. Par ailleurs, il aurait été beaucoup plus simple d'utiliser le présent dans les deux propositions. L'aspect modal du conditionnel dans ce cadre s'en trouve d'autant plus renforcé. Quoiqu'il en soit, il s'agit de notre seul et unique exemple.

Avant de tirer nos conclusions en ce qui a trait aux relations pronoms-verbos, nous étudierons la répartition des verbes par catégorie en fonction de du type de verbe.

5.5.3 les pronoms de distance sujets et es types de verbes

J'ai répertorié les verbes selon des types qui permettent d'identifier certains degrés ou types d'implication des sujets d'énonciation et/ou d'énoncés. Nous retiendrons six types de verbes. Les trois premiers types ont été définis en fonction du degré d'agentivité accordé au sujet grammatical de l'énoncé. Les termes « agentif », « datif » et « expérienceur » dénommeront respectivement chacun de ces types. Rappelons brièvement la signification de ces notions empruntées à la grammaire de cas et décrites plus précisément plus haut⁹⁸: le verbe agentif est un verbe d'action où le sujet est un véritable agent i.e. qu'il pose une action, ex. : chanter, chercher, courir, crier, etc.; le verbe datif peut ou non être un verbe d'action et son sujet peut en être l'agent mais il doit à la fois être patient du verbe, i.e. qu'il *subit* en quelque sorte l'action imposée par le complément, indépendamment de sa volonté, ex. : recevoir, brûler (pour quelqu'un), mourir, entendre, etc.; enfin, le verbe expérienceur est un *datif* qui, sans être formellement un verbe d'état, décrit une manifestation psychologique du sujet ou qualifie l'état dans lequel se trouve le sujet et n'implique ni sa propre volonté ni l'action nécessaire d'un agent extérieur. Dans cette catégorie, on trouve des verbes comme aimer, pleurer, respirer, savoir, etc. Les verbes d'état de la grammaire traditionnelle (être, paraître, sembler, devenir, rester, demeurer) forment une quatrième catégorie. La cinquième catégorie comprend les verbes ou auxiliaires dits modaux en ce qu'ils dénotent une attitude du sujet face à la proposition énoncée, ex. : croire, devoir, pouvoir, vouloir, etc. Enfin, les verbes impersonnels, qui ne concernent que le pronom *il*, constituent la sixième et dernière catégorie.

⁹⁷ Bien sûr, la ponctuation qui n'existe pas dans la chanson en tant que telle est la mienne. J'ai utilisé le point avant la conjonction dans la majorité des cas pour distinguer les coordonnées des subordonnées. Cet extrait provient de *Je vous parle du vent sur la mer* de Geneviève Paris.

⁹⁸ Cf. ci-dessus, *Les verbes*, pp. 62-64

Notons qu'en fonction de son contexte, un même verbe peut se retrouver dans deux catégories à la fois. Par exemple, chez les interprètes féminines avec le pronom *il*, le verbe « arriver » est compté à la fois comme agentif et expérienceur. Le premier cas est représenté, par exemple, par une phrase du type « *Il arrive en courant derrière moi* »; mais dans la proposition « *il m'arrivait jusqu'à l'épaule* », le verbe sera dit expérienceur.

Voyons d'abord ce que nous montre le tableau des types de verbes pour nos pronoms des catégories relevées par l'analyseur distance.

Tableau XXII – Répartition des types de verbes utilisés avec les pronoms de distance

		Répartition des types de verbes selon leur degré d'agentivité					
		agentif	datif	expérienceur	état	modal	impersonnel
autf-tu	67	36 (54%)	13 (19%)	9 (13%)	3 (4%)	6 (9%)	s/a
intf-il	68	40 (59%)	6 (9%)	9 (13%)	3 (4%)	4 (6%)	6 (9%)
inth-elle	56	37 (66%)	8 (14%)	6 (11%)	2 (4%)	3 (5%)	s/a

On constate d'abord que les verbes agentifs sont en majorité dans tous les cas. En termes d'écarts entre l'utilisation des différents types de verbes, les auteures avec *tu* affichent une distribution moins drastique que les autres catégories.

L'ordre d'utilisation de l'agentif est *inth-elle* 66%, *intf-il* 59% et *autf-tu* 54%. Au niveau de l'énoncé, l'agentif priorisé par le féminin, puisque le pronom *elle* occupe le 1^{er} rang, devant *il* et le *tu* majoritairement masculin des auteures. Au niveau de l'énonciation, par contre, l'agentif semble priorisé par les hommes qui écrivent les chansons, peu importe le sexe de l'interprète ou du pronom. Il se pourrait aussi que ce soit simplement la 3^e personne qui soit en cause, considérant une légère avance de *elle* sur *il*. Sinon, il se trouve peut-être ici un indice d'inversion des stéréotypes sociaux *femme passive/homme actif*, du moins en ce qui a trait au niveau de l'énoncé où le pronom sujet féminin devance le pronom sujet masculin. D'un autre côté, le fait que les chansons des interprètes soient en majorité écrites par des hommes et le fait que le *tu* arrive au dernier rang de l'emploi des verbes agentifs confirmeraient le stéréotype en question.

Dans le cas des verbes datifs, l'ordre est *autf-tu* 19%, *inth-elle* 14% et *intf-il* 9%. La constante ici, c'est un taux plus élevé de verbes datifs utilisés lorsque le sujet de l'énoncé est du sexe opposé au sujet de l'énonciation. Cette tendance est légèrement plus marquée chez les auteur(e)s que chez les interprètes.

Les verbes dits expérienceurs montrent une distribution plutôt uniforme, si ce n'est d'un écart minime de 2% des interprètes masculins avec *elle*, derrière *tu* et *il*.

Les verbes d'état, quant à eux, sont très peu utilisés et affichent le même pourcentage pour tous les pronoms.

Les verbes modaux, quoique peu nombreux, font tout de même état de certains écarts entre les catégories. L'ordre du taux d'utilisation par pronom est *autf-tu* 9%, *intf-il* 6% et *inth-elle* 5%.

En eux-mêmes, ces résultats nous apprennent très peu. Il faudra consulter les résultats de notre groupe-témoin avant de tenter une interprétation. Toutefois, nous avons tenté de voir comment se distribuaient nos types de verbes lorsqu'un deuxième pronom est intégré au syntagme verbal. Les résultats se sont avérés plutôt minces dans l'ensemble : pour les relations des pronoms sujets avec les pronoms compléments *te*, *la/le*, et *se*, le total des contextes répartis entre nos différents types de verbes ne dépasse jamais 17 occurrences, tant pour les pronoms de distance que pour notre groupe-témoin. Seule la relation avec *me* montre suffisamment d'occurrences pour nous intéresser. Voici donc un tableau qui montre la répartition des types de verbes dans les syntagmes où les pronoms de distance sont sujets et *me* est objet.

Tableau XXIII – Répartition des types de verbes utilisés avec les pronoms de distance en relation avec *me*

Répartition des types de verbes en relation avec <i>m',me</i> selon leur degré d'agentivité							
		agentif	datif	expérienceur	état	modal	impersonnel
autf-tu	30	17 (57%)	5 (17%)	6 (20%)	0	2 (7%)	0
intf-il	46	33 (72%)	2 (4%)	1 (2%)	3 (7%)	0	7 (15%)
inth-elle	32	27 (84%)	3 (9%)	2 (6%)	0	0	0

Dans le tableau ci-dessus qui expose les taux d'utilisation des types de verbes avec les pronoms de distance en relation avec un pronom complément de 1^{ère} personne, on constate encore que les verbes agentifs sont les plus nombreux. L'ordre est le même que dans les résultats précédents, i.e. sans pronoms compléments : *inth-elle* (84%), *intf-il* (72%) et *autf-tu* (57%). Cependant, si on enlève les 7 verbes impersonnels, grammaticalement attribuables au seul pronom *il*, ce dernier prend les devants avec un taux d'utilisation de l'agentif de 85% (33/39). Les deux pronoms de 3^e personne arrivent désormais presque ex æquo. L'utilisation des verbes agentifs peut donc être liée soit au sexe de l'auteur, soit à la catégorie de 3^e personne du pronom sujet.

Malgré le peu d'occurrences, la relation *tu-me* chez les auteures se distingue nettement des autres par des taux d'utilisation plus élevés des verbes datifs et expérienceurs. Aussi, elle est la seule où apparaisse le modal. Toutefois, les 3 verbes d'état qu'on trouve dans la relation *il-me* des interprètes féminines devraient être considérés comme des modaux puisqu'en réalité, ils signalent davantage l'attitude de l'énonciatrice-objet qu'un attribut véritable du sujet : « *il me paraît triste et fatigué* »⁹⁹, « *il me semble encore les voir arriver* »¹⁰⁰, « *il me semble entendre...* »¹⁰¹.

Chez notre groupe-témoin que représentent les auteur(e)s-interprètes, voici le tableau qui affiche la répartition des types de verbes.

Tableau XXIV – Répartition des types de verbes utilisés avec les pronoms du groupe-témoin

Répartition des types de verbes selon leur degré d'agentivité chez les auteur(e)s-interprètes						
	agentif	datif	expérienceur	état	modal	impersonnel
idemh-tu 45	20 (44%)	7 (16%)	12 (27%)	1 (2%)	5 (11%)	n/a
idemf-tu 55	29 (53%)	11 (20%)	9 (16%)	3 (5%)	3 (5%)	n/a
idemh-il 59	37 (63%)	6 (10%)	6 (10%)	2 (3%)	5 (8%)	3 (5%)
idemf-il 49	30 (61%)	3 (6%)	6 (12%)	4 (8%)	4 (8%)	2 (4%)
idemh-elle 43	30 (70%)	3 (7%)	6 (14%)	1 (2%)	3 (7%)	n/a
idemf-elle 40	27 (68%)	1 (3%)	8 (20%)	2 (5%)	2 (5%)	n/a

Ici aussi, le type de verbe privilégié est l'agentif et, en général, le datif et l'expérienceur occupent soit le 2^e, soit le 3^e rang, selon le cas, devant les verbes d'état et les modaux, à quelques exceptions près. Les impersonnels sont évidemment réservés au pronom *il*.

L'ordre d'utilisation de l'agentif selon chaque pronom est le même pour les deux sexes d'auteur(e)s-interprètes que celui des pronoms de distance, soit *elle-il-tu*. Si l'on prend le rang en combinant les deux sexes, on obtient *h-elle* 70%, *f-elle* 68%, *h-il* 63%, *f-il* 61%, *f-tu* 53% et *h-tu* 44%. Les hommes affichent 2% de plus que les femmes avec *elle* et *il*, mais avec *tu*, ce sont les femmes qui devancent de 9%.

Dans la catégorie des verbes datifs, l'ordre est le même pour les deux sexes, soit *tu-il-elle*, mais il diffère de celui des pronoms de distance où *elle* vient avant *il*. Si on réunit les deux sexes, l'ordre est le suivant : *f-tu* 20%, *h-tu* 16%, *h-il* 10%, *h-elle* 7%, *f-il* 6% et *f-elle* 3%. On trouve ici à peu près la même situation qu'avec les verbes agentifs en ce sens que, à l'intérieur d'une hiérarchie quasi inversée, les hommes dénotent une plus grande utilisation

⁹⁹ Tiré de *Parlez-moi de lui*, popularisée par Nicole Croisille en 1974; cf. discographie *Les plus belles chansons françaises*, 1974.

¹⁰⁰ Tiré de *Les amants d'un jour*, interprétée par Édith Piaf, A.C.F., 1956.

¹⁰¹ Tiré de *Sombreros et mantilles*, interprétée par Rina Ketty en 1938; cf. discographie A.C.F., 1935-40.

que les femmes pour les pronoms *il* et *elle* et les femmes devancent les hommes en ce qui concerne le *tu*.

L'ordre des verbes expérienceurs n'est pas le même chez les deux sexes : *elle-tu-il* chez les femmes, il devient *tu-elle-il* chez les hommes. Lorsqu'on combine les deux sexes, l'ordre est *h-tu* 27%, *f-elle* 20%, *f-tu* 16%, *h-elle* 14%, *f-il* 12%, *h-il* 10%. On enregistre l'écart le plus élevé entre le *tu* et le *il* des hommes. Le *tu* au premier rang des hommes précède de 7% le *elle* au premier rang des femmes, mais le *tu* et le *il* aux deuxième et troisième rangs des femmes précèdent le *elle* et le *il* aux deuxième et troisième rangs des hommes de 2%.

Si l'on excepte les verbes impersonnels, les verbes d'état arrivent au dernier rang chez les hommes, mais pas chez les femmes où ils égalent ou précèdent les modaux avec *tu* et les datifs et les modaux avec *il* et *elle*. On se rappellera que Irigaray attribue aux hommes une plus grande utilisation des verbes d'état.¹⁰² L'ordre est cependant le même pour les deux sexes, soit *il-tu/elle*, où *tu* et *elle* enregistrent le même pourcentage chez chacun des sexes. En totalité, l'ordre est *f-il* 8%, *f-tu/f-elle* 5%, *h-il* 3%, *h-tu/h-elle* 2%.

Les verbes modaux affichent l'ordre suivant : *h-tu* 11%, *h-il/f-il* 8%, *h-elle* 7%, *f-tu/f-elle* 5%, soit, selon les sexes, *il-tu/elle* chez les femmes et *tu-il-elle* chez les hommes. L'ordre *tu-il-elle* est aussi celui des pronoms de distance.

Voyons maintenant comment sont distribués les types de verbes avec les pronoms compléments. Le tableau suivant s'applique à la relation *pronom-me*.

Tableau XXV – Répartition des types de verbes utilisés avec les pronoms du groupe-témoin en relation avec *me*

Répartition des types de verbes en relation avec <i>m'</i> , <i>me</i> selon leur degré d'agentivité chez les auteur(e)s-interprètes						
	agentif	datif	expérienceur	état	modal	impersonnel
idemh-tu 18	15 (83%)	0	2 (11%)	0	1 (6%)	0
idemf-tu 26	14 (54%)	6 (23%)	3 (12%)	0	3 (12%)	0
idemh-il 13	10 (77%)	0	1 (8%)	0	0	2 (15%)
idemf-il 31	26 (84%)	0	1 (3%)	0	0	4 (13%)
idemh-elle 25	23 (92%)	1 (4%)	1 (4%)	0	0	0
idemf-elle 3	3 (100%)	0	0	0	0	0

Comme dans la plupart des autres cas, les verbes agentifs sont majoritaires. L'ordre général est *f-elle* 100%, *h-elle* 92%, *f-il* 84%, *h-tu* 83%, *h-il* 77% et *f-tu* 54%. Sauf pour ce qui est du dernier pronom utilisé pour chaque sexe, soit *il* chez les hommes et *tu* chez les femmes, les

¹⁰² Cf. ci-dessus, p. 49.

femmes devancent les hommes aux premier et deuxième rangs. Chez les femmes, l'ordre est *elle-il-tu*, chez les hommes, *elle-tu-il*. L'ordre *elle-il-tu* des femmes est le même que pour les agentifs sans pronom complément déjà comptabilisés et pour les pronoms de distance avec *me*.

On retrouve ici, au niveau des verbes datifs, le même phénomène observé avec les pronoms de distance en relation avec *me*, soit une nette démarcation des femmes avec *tu*. Aussi, les modaux se retrouvent exclusivement avec le *tu* chez les deux sexes.

Pour ce qui est des verbes expérienceurs, c'est encore le *tu* qui enregistre les plus hauts taux d'utilisation. L'ordre général est *f-tu* 12%, *h-tu* 11%, *h-il* 8%, *h-elle* 4%, *f-il* 3% et *f-elle* 0%, soit *tu-il-elle* pour les deux sexes. On note l'inversion *il-elle* face à *elle-il* pour les pronoms de distance.

5.6 Conclusion de la deuxième partie

Dans cette deuxième partie, nous avons tenté de décrire systématiquement comment les hommes et/ou les femmes utilisent certains éléments de la langue associés au procès de l'énonciation. Nous croyons que cette description, sans doute fastidieuse en raison du peu d'interprétations qu'elle suscite, est essentielle quant à un certain souci d'objectivité dicté par les exigences de mon aspiration à participer au projet fondamental d'Irigaray : l'élaboration d'une *grammaire de l'énonciation* sexuée. Si toutes les variables décrites ne semblent pas revêtir une importance égale, et si nos interprétations ne portent que sur un certain nombre d'entre elles, nous avons choisi de laisser leur description intégrale dans le texte, sorte de nomenclature testimoniale à l'intention d'éventuel(le)s intéressé(e)s.

Dans un premier temps, nous avons constaté le caractère *oral* de la chanson et son rapport privilégié à l'énonciation par l'identification d'un certain nombre de variables associées à ces deux domaines spécifiques. D'abord, parmi les éléments de distance déterminant l'originalité de nos divers sous-corpus, l'énonciation est particulièrement marquée par l'utilisation de *tu*, du possessif de la 1^{ère} personne *mes* et de l'interrogation chez les auteures; par les embrayeurs *allô*, *non*, et *sœur* chez les auteurs-interprètes et *chéri* chez les interprètes féminines. Le procès de l'énonciation trouve aussi une place prépondérante dans la chanson populaire avec l'emploi majoritaire des pronoms sujet et complément de la 1^{ère} personne, *je* et *me*, et du temps *présent*. Pour ce qui est de l'*oralité* de la chanson, outre les variables liées à

l'énonciation, on la retrouve surtout dans la simplicité du langage quant au peu de diversité des verbes et des temps de verbes utilisés, en opposition, par exemple, à la langue littéraire.

Comparons maintenant les principales conclusions d'Irigaray avec les résultats de nos analyses.

Si nous devons publier demain matin cette fameuse *Grammaire de l'énonciation sexuée*, au chapitre de l'utilisation différentielle des pronoms personnels sujets, elle comporterait au moins l'article suivant : « *Tu* : pronom personnel sujet dont on attribue aux femmes une utilisation plus importante qu'aux hommes. » Clef de voûte de l'argumentation d'Irigaray, sur laquelle et en comparaison de laquelle elle fonde la majorité de ses interprétations de la subjectivité féminine, l'utilisation différentielle de *tu* par les femmes apparaît clairement dans nos analyses. On la constate d'abord dans les résultats émis par l'analyseur *participation* de SATO, puis elle ressort comme premier élément d'originalité¹⁰³ des sous-textes des auteures et des auteur(e)s-interprètes. Aussi, dans notre groupe-témoin d'auteur(e)s-interprètes on trouve 249 contextes où *tu* est employé chez les femmes contre 193 chez les hommes¹⁰⁴, alors même que le sous-corpus des premières est plus petit que celui des seconds. Enfin, la deuxième personne est non seulement plus représentée chez la femme en tant que sujet, mais aussi en tant que complément d'objet.

Cette utilisation privilégiée du *tu* par les femmes inspire à Irigaray deux autres conclusions qui, elles, sont contredites par nos résultats. La première veut que la femme *s'efface comme sujet de l'énoncé*.¹⁰⁵ Or, on a vu que *je* est unanimement le plus usité des pronoms et que la cote *Z* des auteures et des auteures-interprètes reliée à son utilisation est supérieure à celle des catégories masculines. Par contre, les femmes qui chantent des chansons majoritairement écrites par des hommes se comportent différemment. Nous y reviendrons.

La seconde conclusion qui découle de la première, est que la femme se désigne rarement comme sujet et objet linguistiques en même temps.¹⁰⁶ Le fait que les auteures affichent un taux supérieur de réfléchi avec *tu-te* (34%) que les interprètes avec *elle-se* (21%) et *il-se*

¹⁰³ Le pronom *tu* est listé 3^e sur 50 dans l'analyse de distance entre les auteures et les auteurs et 5^e dans l'analyse de distance entre les auteures-interprètes et les auteurs-interprètes. Il s'agit cependant du 1^{er} élément valide, les lexèmes précédants ayant dû être éliminés, étant des noms propres ou des mots répétés souvent dans une seule chanson.

¹⁰⁴ Cf. Tableau XVII, *Relations pronoms-pronoms des auteur(e)s-interprètes*, p. 77.

¹⁰⁵ *op. cit.* O.S.D., p. 108.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 119.

(11%) a d'abord éveillé notre curiosité, même si les contextes où une femme est effectivement sujet et objet à la fois ne représentent que 13% des cas. Car, dans les faits, cette interprétation d'Irigaray est présentée en opposition à la *tendance des sujets féminins à mettre en scène la différence entre les sexes*.¹⁰⁷ Nos résultats suggèrent donc, du moins dans les contextes ci-dessus, une propension des femmes à *mettre en scène* une relation égocentrique, sinon d'un sexe en particulier, du moins des individus. Si l'on poursuit avec notre groupe-témoin, la relation *tu-te* chez les femmes arrive au 3^e rang de 6 avec 24%, où elle n'est surpassée que de 1% par la relation *elle-te* (toujours chez les femmes) et *tu-te* chez les hommes (33%). Du côté du réfléchi, tous pronoms confondus, mise à part encore la relation *tu-te* chez les hommes (33%), les relations *elle-se* et *tu-te* des femmes se partagent les deuxième et troisième rangs avec respectivement 29% et 23%. On constate donc que le fait de se désigner à la fois comme sujet et comme objet n'est pas une rareté chez les femmes et même que, dans certains contextes, elle devancent les hommes à cet effet. À des fins de vérification supplémentaire, nous avons dressé la liste des pronoms apparaissant directement après *je* pour chacun des sous-textes des auteur(e)s-interprètes : chez les femmes, *me* et *m'* comptent pour 41% (96/236), alors qu'ils ne comptent que pour 27% chez les hommes (83/311).

Les données que nous venons d'exposer nous amènent du coup à revoir l'hypothèse d'Irigaray selon laquelle les femmes seraient incapables de *représentation et d'auto-affection du féminin*.¹⁰⁸ On constate, en effet, que les femmes sont très bien représentées dans les sous-corpus des chansons d'auteures et d'auteures-interprètes, du moins à certains niveaux. Nous venons d'en donner la preuve avec le réfléchi et les taux de *me* dans les contextes de *je*. Mais aussi, nous pouvons constater ce fait dans la tendance des auteures-interprètes à utiliser légèrement davantage le style *femmes* que le style *homme* et, même si le *elle* des femmes enregistre le taux le plus bas de tous les contextes pronominaux, la cote *Z* attribuée aux auteures-interprètes quant à l'utilisation de *elle* (-0.82), quoique négative, est la plus proche de la moyenne du corpus (0.00). Enfin, au niveau de la représentation sexuelle des pronoms compléments chez les auteur(e)s-interprètes, si on fait la moyenne des représentants pour chaque sexe, chez les femmes, la représentation féminine atteint 49%, la représentation masculine 24%; chez les hommes, la représentation masculine atteint 61%, la représentation féminine 15%.¹⁰⁹ Quoique la représentation féminine chez les femmes soit inférieure à la représentation masculine chez les hommes, il n'en demeure pas moins qu'elle existe et ce,

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Cf. ci-dessus, pp. 9-15.

¹⁰⁹ Ces chiffres ont été obtenus en additionnant les pourcentages attribués aux représentations féminines et masculines des compléments utilisés avec les pronoms sujets *tu*, *elle* et *il* des auteur(e)s-interprètes et en divisant par 3 chaque somme obtenue.

dans une proportion quasi majoritaire. On ne doit pas oublier cependant que le sous-corpus des auteures-interprètes contient quasi exclusivement des œuvres écrites après les années 1960, soit en pleine période d'effervescence féministe dont 1975 marque le point culminant avec l'*Année internationale de la femme*. Il se pourrait fort bien que ces femmes qui écrivent des chansons et à qui on reconnaît en général moins de succès qu'aux hommes, représentent l'avant-garde de l'évolution féminine et se servent de leur art pour justement briser les stéréotypes sociaux liés aux rôles sexuels. On a même parlé de *l'émergence d'une écriture au féminin*.¹¹⁰ Toutefois, l'arrivée des femmes auteures-interprètes dans la chanson coïncide à une décennie près avec celle des auteurs-compositeurs, en tant que phénomène opposant désormais la chanson dite à *texte* à la chanson dite *commerciale*. Eu égard à cette distinction, nous avons défini la chanson des auteur(e)s-interprètes comme *le lieu privilégié de la subjectivité féminine et masculine*.¹¹¹ Les femmes, auteures-interprètes, feraient donc triplement bande à part? Une première fois par rapport au marché, une seconde par rapport à leurs homologues masculins, puis une troisième par rapport à *madame tout le monde*? Peut-être. Nous croyons cependant qu'il ne faudrait pas sous-estimer ni le rôle de porte-parole des auteures-interprètes pour leur sexe ni le pouvoir de la chanson en tant que véhicule et renforcement des comportements sociaux.¹¹²

La dernière conclusion d'Irigaray au sujet des femmes sur laquelle nous aimerions nous arrêter concerne le fait que les relations sujet-objet des femmes présentent majoritairement des croisements entre les sexes. On peut sans doute relier cette conclusion à celle selon laquelle les femmes utilisent une plus grande variété de pronoms que les hommes. À ce dernier niveau, les auteures avec *tu* montrent effectivement un taux plus élevé de contextes pronominaux que les autres catégories de distance. Chez les auteur(e)s-interprètes, on trouve très peu d'écarts entre les pourcentages attribués aux différents pronoms sujets utilisés par chacun des sexes pour ces mêmes taux. De plus, les chiffres que nous venons d'exposer ci-dessus quant à la représentation masculine chez les femmes ne sont pas tellement plus convaincants. Si on examine les détails des relations avec les pronoms compléments pour chaque pronom sujet, on s'aperçoit que, en relation avec le pronom sujet *tu*, les hommes et les femmes ont tous les deux tendance à privilégier un complément de leur propre sexe, il y a donc chiasme sexuel des sujets dans tous les cas, les hommes marquant une légère avance de 9%. De même, les auteur(e)s-interprètes utilisent autant ou davantage leur propre sexe comme

¹¹⁰ Cf. op. cit. Tremblay-Matte, et ci-dessus, p. 43.

¹¹¹ Cf. ci-dessus, pp. 33 et 44.

¹¹² L'étude de Nadeau (op. cit.) est entièrement basée sur ces prémisses; cf, en particulier son introduction, pp. 1-10.

complément quand le sujet de l'énoncé est du sexe opposé. Dans ce cas-ci, les hommes devancent les femmes de 31%. Enfin, quand le sujet est du même sexe que l'auteur(e)-interprète, le complément sera davantage du même sexe chez les hommes et réparti également entre le même sexe et le sexe opposé chez la femme. Ainsi, la tendance à représenter une relation entre les sexes dans les relations sujets-compléments se trouve chez les deux sexes, même dans des proportions supérieures chez les hommes, avec les pronoms sujets *tu* et *il* chez les femmes et *tu* et *elle* chez les hommes. Le seul contexte où le taux du chiasme sexuel sujet-complément des femmes surpasse celui des hommes est en relation avec le pronom sujet du même sexe que l'auteur(e)-interprètes. Ce taux des auteures-interprètes est cependant identique à celui des relations d'un sujet féminin avec un complément féminin.

Cette dernière constatation nous amène directement sur le terrain des conclusions relatives aux hommes chez Irigaray, incidemment au fait que les croisements entre les sexes ne se retrouvent pas dans les relations sujets-compléments des hommes. Nous venons de voir que cela est faux. Cependant, on a vu que la représentation masculine est de 61% chez les auteurs-interprètes comparé à 49% chez les auteures-interprètes. Le chiasme sexuel avec *tu* et *elle* chez les auteurs-interprètes est majoritairement dû à la présence d'*ego*, soit *me* et *nous*, dans le syntagme verbal. Cette tendance à affirmer l'*ego* chez les hommes est telle que même lorsque le sujet de l'énoncé est du même sexe que lui, l'auteur-interprète ne fait plus qu'une place minimale au complément pronominal de sexe féminin (16%). On a d'ailleurs été étonnée de constater la proportion des compléments *me* avec le *il* et le *elle* des interprètes. Ainsi, même si l'homme n'utilise pas exclusivement (ni d'ailleurs majoritairement) *je* comme sujet tel que le démontrent les résultats d'Irigaray, il trouve d'autres façons de s'immiscer l'*ego* dans son discours, comme le dit Irigaray : « *restant souvent à l'intérieur du rapport à son genre et à lui-même* ». ¹¹³ Un argument supplémentaire en faveur de cette conclusion serait les embrayeurs *allô*, *non* et *sœur* qu'on trouve en tant qu'élément de distance en faveur des auteurs-interprètes face aux auteures-interprètes.

En ce qui a trait à nos analyses des verbes, les résultats nous paraissent moins probants. Quoique nous ayons tenté de réduire une part du *flou sémantique* que nous imputions aux descriptions des verbes d'Irigaray par une formalisation limitant le plus possible le recours à l'interprétation référentielle sémantique du procès verbal, nos efforts ne semblent pas avoir été couronnés de succès. Nous croyons qu'il reste encore beaucoup à faire à ce niveau. D'un autre côté, le fait qu'on trouve peu de différences entre les hommes et les femmes au niveau

¹¹³ Op. cit. O.S.D., p. 120.

des catégories verbales telles que nous les avons définies n'incombe peut-être pas totalement à la méthode. Il se pourrait, en effet, que ces différences que nous cherchons tant n'existent réellement pas - dans notre corpus, cela s'entend. Aussi, à ce stade-ci de notre recherche, nous pouvons affirmer que les femmes et les hommes qui écrivent des chansons populaires françaises utilisent majoritairement le présent et les verbes dits *agentifs*, et que leurs pourcentages d'utilisation des diverses catégories verbales étudiées n'affichent que des écarts relatifs minimes. Ce qui émerge cependant de ces analyses, ce sont les préférences des unes et des autres quant aux pronoms qui justifient l'emploi majoritaire des différentes catégories verbales. Nous reviendrons sur cet aspect un peu plus loin, dans un bilan des emplois différentiels des pronoms selon les contextes. Pour l'instant rappelons quelques observations isolées au cours de nos analyses verbales.

Des conclusions d'Irigaray se rapportant aux verbes, nous n'avons pu vérifier que celles à l'effet que les femmes utiliseraient surtout les temps futur et présent et les verbes de procès en opposition aux hommes qui recourraient au temps passé et aux verbes d'état. D'emblée, nos analyses ne confirment aucune de ces conclusions en tant que généralités, si ce n'est que dans les analyses générales de *distance* entre les différents sous-corpus, les seuls verbes au présent qui ont été sélectionnés appartiennent aux femmes (auteures et interprètes féminines), alors que les hommes se distinguent par des participes passés (interprètes masculins et auteurs-interprètes). Pour ce qui est des relations entre les pronoms sujets et compléments, ce n'est qu'à un second niveau que certains emplois privilégiés des verbes en relation avec les pronoms contribuent à distinguer les comportements linguistiques des femmes et des hommes.

D'abord, les femmes dominent effectivement quant à l'utilisation du présent, mais seulement avec le pronom *tu*, et leurs écarts ne dépassent pas 3% comparativement aux interprètes avec les pronoms de distance puis aux auteurs-interprètes avec *tu* et *elle*. Aussi, avec le pronom sujet *elle*, les auteures-interprètes affichent 4% de plus d'emploi du présent qu'avec le *il* des auteurs-interprètes et 7% de plus qu'avec leur propre *il*. Comme *tu*, difficilement dissociable du moment de l'énonciation, montre les plus hauts taux d'utilisation du présent chez les deux sexes, la légère avance des femmes est possiblement imputable au fait qu'elles utilisent généralement plus *tu* que les hommes.

Si l'on excepte l'emploi du passé simple dont les rares instances semblent liées à l'évolution de la langue française, le passé n'apparaît pas comme un critère masculin dans nos analyses, sauf dans les analyses générales de *distance* où le passé composé chez les hommes s'oppose au présent chez les femmes. L'avance des hommes dans l'utilisation de l'imparfait n'est

marquée qu'avec le pronom *il* des auteurs-interprètes (avance de 7% sur le *il* des femmes). Les femmes, de leur côté, marquent une avance certaine de 13% avec *elle* sur les hommes avec le même pronom. On remarque donc que, chez les deux sexes, l'emploi du passé est favorisé avec le pronom du même sexe que celui de l'auteur(e)-interprète.

Enfin, le futur qui s'avère somme toute assez rare, n'est pas prédominant chez les femmes. Au contraire, le pourcentage le plus élevé d'utilisation du futur, soit 17% (11/63) revient aux auteurs-interprètes avec *tu*.

Du côté des types de verbes, la seule comparaison possible avec Irigaray concerne l'utilisation préférentielle des verbes d'état par les hommes qui ne se vérifie pas dans notre corpus. Par ailleurs, la comparaison avec Irigaray est difficilement applicable, étant donné que nos définitions ne coïncident pas totalement en ce que nous ne savons pas réellement ce qu'elle entend par *verbes de procès* si ce n'est qu'ils s'opposent aux verbes d'état. Ici, nous avons fait trois distinctions au niveau des procès du verbe. Nous cherchions à découvrir si les hommes et les femmes, dans leur choix des verbes, signifiaient un degré d'agentivité différent ou si l'agentivité pouvait avoir un quelconque rapport avec le sexe du sujet de l'énoncé. Cette question se posait face aux sous-entendus des stéréotypes sociaux quant à la supposée passivité féminine et au présumé pouvoir d'action masculin. Nous voulions savoir qui est actif (verbes *agentifs*) et qui subit l'action (verbes *datifs*) parmi les protagonistes imaginés ou décrits par des hommes et des femmes. Lorsque nous avons effectué la distribution des verbes dans ces catégories, il s'est avéré que toute une série de verbes ne cadrerait pas avec ces définitions. Il s'agit de ceux que nous avons classés comme *expérienceurs*, catégorie définie par la grammaire de cas qui correspond parfaitement à la nature des verbes identifiés. À la catégorie des verbes d'états déjà identifiée par Irigaray, nous avons ajouté les modaux qui marquent l'expression d'une attitude de l'énonciateur à l'égard de l'énoncé.

Comme c'était le cas pour les temps des verbes, les femmes et les hommes, à première vue, ne se distinguent pas tellement en ce qui a trait aux types de verbes. Il s'avère même que, pour ce qui est de deux des trois catégories les plus usitées, soit celles englobées par les verbes de procès, les auteures-interprètes et les auteurs-interprètes affichent exactement le même comportement. Il semblerait que dans le cas des verbes agentifs et datifs, c'est le pronom sujet de l'énoncé qui justifie le choix du type de verbe. Pour les verbes agentifs, le *elle* arrive en premier chez les deux sexes, suivi du *il*, puis du *tu*; les hommes devançant le *elle* et le *il* des femmes de 2% chacun, mais le *tu* des femmes devance celui des hommes de 9%. Qui plus est, cet ordre est le même pour les pronoms de distance. Pour les verbes datifs, l'ordre

d'utilisation devient *tu*, *il* et *elle* pour les auteur(e)s- interprètes des deux sexes; le *tu* des femmes devance celui des hommes de 4%, mais le *elle* et le *il* des hommes, avec respectivement 10% et 7%, devançant le *elle* et le *il* des femmes qui comptent respectivement pour 6% et 3%. Enfin, nous avons des raisons de croire que le sexe du sujet de l'énonciation se fait plus sentir dans l'emploi des verbes expérienceurs puisque les auteurs-interprètes les utilisent nettement plus avec *tu*, partenaire d'énonciation probablement du sexe opposé, et les auteures-interprètes l'utilisent plus avec *elle*, projection du propre sexe de l'énonciatrice. Or, parmi les verbes sélectionnés par l'analyseur *distance* comme discriminant les sous-corpus sexués des auteur(e)s, des interprètes et des auteur(e)s-interprètes, on trouve des expérienceurs dans les chansons interprétées par des femmes (auteures et interprètes).

Certains stéréotypes féminins apparaissent dans le sous-corpus des auteures auquel l'analyseur *distance* attribue deux éléments qui opposent les femmes à l'assertion masculine, soit les *interrogatifs* et le *si*. Au niveau des relations des pronoms sujets avec les types de verbes, le stéréotype de la femme passive est à la fois contredit au niveau du nombre de verbes agentifs utilisé par les auteures-interprètes et au niveau du pourcentage supérieur attribué au pronom *elle* pour leur emploi. De même, les verbes datifs signifiant qu'un sujet subit l'action d'un procès verbal sont davantage employés avec le pronom *il* chez les deux sexes, mais d'abord et avant tout avec le *tu* : *ego* tend donc à exercer le pouvoir de l'action sur le/la partenaire de l'énonciation; dans une moindre mesure, le *il* qui subit l'action plus que le *elle* correspond symétriquement au fait qu'on attribue à *elle* un plus grand nombre de verbes agentifs. Une telle inversion des rôles sexuels est mentionnée par Nadeau par rapport aux travaux de Wilkinson : « *Celui-ci considère, en effet, que la chanson romantique permet d'attribuer aux hommes et aux femmes des attitudes et des comportements qui s'opposent aux rôles traditionnellement reconnus à chacun des deux sexes* ». ¹¹⁴

Une autre série de conclusions pour cette deuxième partie en est toujours au stade spéculatif en ce qu'elle relève d'hypothèses soulevées çà et là au cours de nos analyses sans vraiment avoir été approfondies. Ces hypothèses concernent le statut de *tu* avec lequel les auteur(e)s-interprètes utilisent les différentes catégories étudiées tantôt comme un pronom du sexe opposé, soit en affichant des taux proches de *il* pour les femmes et de *elle* pour les hommes, tantôt en opposition aux deux pronoms de 3^e personne.

¹¹⁴ Op. cit. Nadeau, p. 10; notons cependant que Nadeau n'est pas d'accord avec l'interprétation que Wilkinson donne de ces faits mais nous n'entrons pas dans ces détails ici. Pour la référence à Wilkinson, cf. ci-dessus, note 145.

En général, le statut de *il* et de *elle* apparaît assez clairement puisque les variables qui sont davantage utilisées avec *il* ou *elle* chez les auteurs-interprètes le sont respectivement avec *elle* ou *il* chez les auteures-interprètes, soit en fonction du sexe de l'auteur(e)-interprète ou en fonction du sexe opposé. Les pronoms de 3^e personnes du sexe opposé (dans une proportion similaire à *tu* ou non) affichent des taux moins élevés de relations avec *te*, de diversité verbale des lexèmes et de l'imparfait, mais des taux d'utilisation plus élevés de contextes pronominaux, de relations avec *me*, de diversité des conjugaisons, de verbes au passé composé et de verbes au subjonctif. Les pronoms de 3^e personne du même sexe (toujours avec ou sans *tu*) favorisent davantage la diversité verbale des lexèmes, l'imparfait, le passé simple; mais ils emploient minoritairement le *me*, les conjugaisons, le passé composé et le futur. Si nous tentons d'interpréter ces résultats, on pourrait dire que les auteur(e)s interprètes n'encouragent pas les relations de leur partenaire d'énonciation avec une 3^e personne du sexe opposé, laquelle sera davantage mise en relation avec *me*; on note une opposition symétrique entre le fait que la 3^e personne du sexe opposé autorise une plus grande variété temporelle alors que la 3^e personne du même sexe favorise un domaine d'expériences plus vaste (diversité des verbes); une autre opposition tient à l'aspect : le non-accompli (imparfait) sera associé à son propre sexe, l'accompli (passé composé) au sexe opposé; enfin, le fait que le subjonctif soit plus utilisé avec la 3^e personne du sexe opposé et que le futur soit le temps le moins utilisé avec la 3^e personne du même sexe nous porte à croire que le sexe opposé inspire davantage à envisager un procès « *virtuel* » ou « *imaginé* » qu'un procès « *actuel* » ou « *réel* », alors qu'une telle projection serait plus difficile en parlant de son propre sexe.

On note quelques cas où c'est le sexe du sujet de l'énoncé qui semble dicter soit un emploi privilégié de la variable, soit un emploi minoritaire. C'est le cas notamment de l'emploi des animés singuliers et des verbes agentifs employés majoritairement avec *elle*; de l'emploi minoritaire avec *il* du réfléchi, de la diversité générale des verbes, du présent et des expérienceurs; et de l'emploi minoritaire avec *elle* du conditionnel, du datif, des verbes d'état et des verbes modaux. Ces données ne s'interprètent pas de façon homogène en ce que certaines confirment certains comportements associés aux hommes ou aux femmes alors que d'autres les contredisent. D'abord, les verbes d'état qu'Irigaray attribue aux hommes sont utilisés avec *il*; ensuite, les relations de *elle* avec les animés singuliers (humains) et son taux élevé d'expérienceurs renvoient à deux qualités traditionnellement féminines : les relations humaines et l'affect (états psychologiques). D'un autre côté, l'agentif s'oppose au datif dans des emplois respectivement majoritaires et minoritaires avec *elle*, à l'encontre des stéréotypes de la femme passive; même chose avec les emplois minoritaires du conditionnel et des modaux, lesquels s'opposent à l'assertion généralement attribué aux hommes. Avec le

pronom *il*, les deux sexes utilisent moins le réfléchi, le présent est les expérienceurs, trois catégories directement liées à l'*ego*, contrairement au caractère égocentrique qu'on attribue aux hommes; toutefois, il est possible d'attribuer ce dernier fait au caractère « *non-personnel* » du pronom *il*.

En définitive, on constate que les hommes et les femmes, auteur(e)s-interprètes, partagent de nombreux points en ce qui concerne leur façon d'utiliser les pronoms personnels de la 3^e personne du singulier. Avec *tu*, les résultats sont beaucoup plus disparates.

Les cas où le pronom *tu* s'oppose strictement aux deux pronoms de 3^e personne *il* et *elle* en s'en démarquant par un écart en pourcentage élevé sont les suivants : chez les auteures-interprète, cette situation n'existe que lorsque *tu* favorise l'emploi du datif; chez les auteurs-interprètes, le *tu* s'oppose à *il* et *elle* dans les taux élevés de relation avec *te*, du réfléchi, de la diversité verbale générale, du futur, du datif, des expérienceurs et des modaux, puis dans des taux minoritaires des relations avec un animé singulier, du passé simple et de l'agentif. Chez les deux sexes, on s'entend pour faire de *tu*, partenaire de l'énonciation, celui qui subit l'action du verbe (datif). Mais chez les femmes, il s'agit du seul cas où *tu* s'oppose à *il* et *elle*. Chez les hommes, ces cas sont beaucoup plus nombreux. On remarque dans ces emplois du *tu* des hommes, fort probablement féminin, une sorte de retour des stéréotypes féminins qui semblaient inversés dans les emplois de *elle*. Ainsi, le réfléchi *tu-te* s'oppose dans son rapport égocentrique à la valeur de relation humaine qu'on a attribué aux taux d'animés singuliers en relations avec *elle*; les taux élevés des expérienceurs et des modaux traduisent des affects attribués à ce *tu* féminin contrairement à ce qu'on a observé avec *elle*; enfin, le fait que *tu* affiche ici chez les hommes des taux plus bas d'agentifs mais plus hauts de datifs s'avère symétriquement opposé aux résultats de *elle*.

C'est comme si *elle* était une projection idéalisée de la femme, alors qu'en tant que partenaire d'énonciation d'un homme, la femme *tu* est renvoyée à des valeurs associés aux rôles traditionnellement définis par les hommes, en opposition aux rôles masculins. Nadeau mentionne cette dualité des rôles des femmes dans la chanson populaire, mais ses contextes sont situationnels, i.e. fonction des circonstances dans lesquelles les personnages des chansons évoluent. Qui plus est, elle n'étudie que des chansons où il est fait mention d'un rapport homme-femme. Aussi, pour elle, le fait d'idéaliser la femme correspond à une stratégie des hommes pour perpétuer son oppression et « *annihiler tout désir de révolte chez les*

femmes ». ¹¹⁵ Si tel était le cas, pourquoi cette dimension de la femme idéalisée passe-t-elle uniquement ici par le pronom *elle*, ce dernier étant de surcroît utilisé de la même façon par les auteur(e)s-interprètes des deux sexes? L'utilisation de *tu* qui place l'homme au cœur du procès de l'énonciation trahit-elle un autre niveau de conscience de l'auteur-interprète qui lui fait *oublier ses stratégies*? ou fait-elle remonter un *ego mâle* qui, en tant qu'immédiatement en relation avec la femme *tu*, ne peut se permettre d'interchanger les rôles? Nous ne sommes pas en mesure de répondre à ces questions, mais nous croyons que l'interprétation de Nadeau tient à ce qu'elle étudie la chanson en tant que représentante et véhicule des valeurs, au seul niveau des interprètes, et qu'elle ne tient pas compte de sa valeur d'expression de la subjectivité des auteur(e)s. En réalité, elle s'oppose à cet aspect expressif de la chanson lorsqu'elle s'oppose aux conclusions de Wilkinson qui perçoit, lui, la position dominante qu'on impute aux femmes dans la chanson ainsi que d'autres caractéristiques qui traduisent une inversion des rôles traditionnels comme une fonction sociale qu'aurait la chanson de « *pouvoir exprimer des sentiments refoulés* ». ¹¹⁶

Les cas où *tu* semble correspondre au pronom de 3^e personne du sexe opposé sont les suivants : chez les femmes, *tu* et *il* s'opposent à *elle* ou se suivent dans l'ordre préférentiel des taux des contextes pronominaux, de *me*, de la diversité des conjugaisons, du passé composé, du subjonctif et du conditionnel et dans des taux plus bas d'animés singuliers, de la diversité verbale générale, de la diversité verbale des lexèmes, de l'imparfait, du passé simple, des verbes agentifs et des expérienceurs. Chez les hommes, *tu* et *elle* montrent des rapprochements quant à l'utilisation plus élevée de *me*, la diversité des conjugaisons et l'emploi du présent, mais des taux moins élevés de diversité verbale des lexèmes, de l'imparfait et des verbes d'état. Encore ici, le comportement des hommes apparaît plus complexe, plus ambigu que celui des femmes. Les deux sexes s'entendent sur le fait que *tu* et *il* chez les unes et *tu* et *elle* chez les autres privilégient la relation avec *me* et une plus grande liberté temporelle, comme on a vu avec les pronoms de 3^e personne du sexe opposé. Mais pour ce qui est des autres variables, les hommes s'opposent non seulement aux femmes, mais aussi à leurs propres comportements étudiés au préalable avec les pronoms de 3^e personne. D'abord, la connotation d'un procès « *actuel* » qui transparait dans l'utilisation préférentielle du présent chez les hommes s'oppose au sens « *virtuel* » suggéré par le subjonctif et le conditionnel chez les femmes; ces dernières restent cohérentes par rapport à cette même observation qu'on trouve chez les deux sexes pour les emplois avec les pronoms de 3^e personne

¹¹⁵ Cf. op. cit. Nadeau, p. 98.

¹¹⁶ Ibid., pp. 9-10 et 95-96; cf. aussi ci-dessus, note 223.

du sexe opposé, les hommes, non. Dans le même ordre d'idée, l'aspect accompli qu'on a attribué aux pronoms de 3^e personne du sexe opposé se retrouve ici chez la femme avec *tu* et *il* dans l'emploi préférentiel du passé composé et l'utilisation minoritaire de l'imparfait; chez les hommes, on trouve une préférence pour le non accompli avec l'emploi prédominant du présent.

Enfin, on a observé à plusieurs reprises que les hommes n'écrivent pas toujours de la même façon selon qu'ils écrivent pour eux-mêmes ou pour des interprètes. Évidemment, dans la majorité de cas, il ne s'agit pas des mêmes hommes. On a d'ailleurs vu que les auteurs-interprètes se distinguaient des auteurs qui écrivent pour d'autres. Les études sur la subjectivité ou la condition masculine étant encore une rareté, nous pouvons difficilement analyser l'impact que chacun de ces deux *types d'hommes* peut avoir sur la façon dont les auteurs inscrivent leur(s) subjectivité(s) dans les chansons qu'ils écrivent. Les premiers balbutiements des *revendications masculines* n'offrent pas les balises que les nombreuses connaissances sur les femmes et leur (r)évolution fournissent à l'analyse.

Quoiqu'il en soit, il reste que les auteurs-interprètes affichent des différences avec les *auteurs d'interprètes*. Dans le cas de ces derniers, on a l'impression que leur subjectivité est parfois projetée dans l'interprète masculin qui utilise le pronom sujet *elle*, parfois dans le pronom *il* employé par les interprètes féminines. Aussi, là où les femmes et les hommes affichent des comportements symétriquement opposés, on trouve chez les interprètes féminines des chansons écrites par des hommes des variables attribuées parfois aux femmes, parfois aux hommes. C'est le cas, par exemple, de l'utilisation de *je* dans nos premières analyses où les interprètes féminines montrent des taux plus près des catégories masculines que féminines; c'est le cas aussi, dans nos analyses de distance générales, des variables *môme*, épïcène dont le référent se situe entre *hommes* et *sœur* utilisés respectivement par les femmes et les hommes, ou *seule* qui trouve son pendant dans les travaux d'Irigaray et Nadeau en tant qu'attribuable aux femmes et *chéri* qui, en tant qu'embrayeur, se distingue comme une variable masculine.

Au niveau des différentes analyses des pronoms personnels sujets, de nombreuses différences entre le sous-corpus des auteurs-interprètes et ceux des interprètes nous suggèrent des fluctuations de l'inscription de la subjectivité des auteurs selon qu'ils écrivent pour eux ou pour d'autres. Par exemple, alors que *il* arrive au dernier rang des pronoms des auteurs-interprètes utilisés avec *me*, *nous*, le futur et les expérienceurs, il arrive au premier rang dans les pronoms de distance, les notions de procès « *virtuel* » et « *d'affect* » liées aux deux dernières variables attribuées à la 3^e personne du sexe opposé se trouvent ici projetées dans un

il chanté par une femme. De même, *il* montre des taux plus élevés que ou identiques à *elle*, chez les auteurs-interprètes, dans l'emploi du réfléchi, de l'imparfait et du datif alors que le *elle* des interprètes masculins devance le *il* des interprètes féminines dans les mêmes contextes pour les pronoms de distance. Or, le réfléchi, l'imparfait et le datif qui suggèrent respectivement les notions d'égoïsme, de non-accompli et de soumission à l'action se retrouvent dans les emplois préférentiels du réfléchi du présent et du datif avec le *tu* des auteurs-interprètes; c'est comme si, dans ces emplois avec *elle*, l'homme projetait dans l'interprète masculin la nature de sa relation avec *tu* qui prédomine lorsqu'il écrit pour lui-même. On trouve le même phénomène lorsque le *elle* des interprètes masculins enregistre souvent des taux proches de ceux du *tu* des auteures, notamment quant à l'utilisation majoritaire de la relation avec des animés singuliers, du réfléchi, de la diversité des conjugaisons, du présent, du subjonctif et du datif. Mises à part la relation avec les animés singuliers que les deux sexes semblent attribuer à *elle* et l'utilisation du subjonctif que les auteurs-interprètes privilégient déjà avec *elle*, les variables que les auteurs favorisent chez leurs interprètes masculins en relation avec le pronom *elle* et dont les taux d'utilisation se rapprochent de ceux des auteures avec *tu* sont celles que les hommes attribuent au *tu* lorsqu'ils écrivent pour eux-mêmes.

Il est tout à fait regrettable que notre corpus ne compte pas plus de chansons écrites par des femmes et interprétées par d'autres qu'elles-mêmes pour pouvoir comparer ces résultats. Nous croyons cependant que ces constatations de même que nos observations sur les différentes utilisations de *tu* révèlent un certain nombre de types de subjectivité, laquelle sera tantôt liée au sexe du sujet de l'énonciation, tantôt au sexe du sujet de l'énoncé où à la nature même du pronom, en fonction du contexte grammatical de l'énoncé ou en relation avec le procès de l'énonciation. Nous ne sommes toujours pas en mesure d'identifier ou d'interpréter clairement et formellement ces *types ou niveaux de subjectivité*, mais les indices fournis par nos analyses nous suggèrent fortement qu'elles existent.

6. CONCLUSION

Les études sur la chanson sont surtout biographiques ou médiatiques. Quand elles ne relatent pas la vie ou la carrière d'un(e) auteur(e) ou d'un(e) interprète, elles s'attardent à définir le rôle de véhicule ou de transmission des valeurs sociales de la chanson, son impact sur les masses. Sous ce dernier aspect, du point de vue de la poétique, le caractère pragmatique de ces études met principalement l'accent sur l'auditeur; du point de vue de l'énonciation, l'intérêt porte sur l'interlocuteur ou la force perlocutoire du discours.¹ En fait, nous croyons que le premier point de vue a davantage été développé, en fonction de la nature littéraire de la chanson. Nos efforts pour y sonder les indices de la subjectivité sexuée nous ont permis d'en dégager une part substantielle d'oralité, laquelle offre un terrain propice à l'étude de l'énonciation, aux frontières du parler et de l'écrit. De notre point de vue qui est celui de l'anthropologie linguistique, le langage est perçu comme un *comportement*,² la chanson, comme une micro-société ou une sous-culture qui expliquent et commentent à la fois les comportements linguistiques de ses membres. Nous croyons que, en tant que telle, la chanson permet une généralisation de nos résultats - que ce soit par identification ou par opposition - à la macro-société/culture qui l'englobe. Quoiqu'il en soit, les résultats et interprétations qui jalonnent nos analyses s'avèrent encore très minces; nos hypothèses ne sont toujours qu'un timide reflet d'un questionnement mal assuré soulevé par une tentative possiblement maladroite de concilier des méthodes et des domaines ordinairement dichotomiques : la méthode quantitative et la méthode qualitative, la poétique et l'énonciation, l'écrit et l'oral... le masculin et le féminin?

Lorsqu'on compare les principales conclusions d'Irigaray avec les nôtres, on voit surgir de nouveaux obstacles à la compréhension de la subjectivité sexuée. Mais, au-delà des options *vrai* ou *faux*, s'ouvrent aussi de nouvelles possibilités, des pistes et des hypothèses qui donnent raison au champ d'exploration de son initiatrice. Tout n'a pas été dit sur la subjectivité, encore moins sur la subjectivité sexuée. Certains résultats d'Irigaray trouvent confirmation dans nos données, d'autres sont infirmés. Il faudra répéter l'expérience, perfectionner la méthode, varier/uniformiser les corpus.

¹ Op. cit. Oswald Ducrot et Tzevan Todorov, à l'article « Poétique », pp. 106-112.

² Cf. ci-dessus, pp. 10-11 et 15.

Au chapitre des *découvertes*, nous croyons avoir démontré que la « 3^e personne verbale », celle que Benveniste a qualifié de « non-personne », en tant que pronom, doit être considérée comme deux 3^e personnes. Nous croyons que les pronoms de 3^e personne *il* et *elle* représentent définitivement des individus sexués auxquels semblent s'identifier les hommes et les femmes qui les utilisent, du moins dans le champ expressif de la chanson populaire française.

Car, n'oublions pas que toutes nos hypothèses reposent sur le domaine relativement restreint de la chanson populaire française. Malgré le fait que notre corpus s'avère représentatif à plusieurs niveaux et de la société française et de l'énonciation, certains de nos résultats ne tiennent peut-être qu'à une poignée d'individus privilégiés, possiblement en avance sur leur temps, et dont les *egos* et la sensibilité démesurés n'ont pu trouver refuge que dans l'expression artistique.

Je pense ici spécialement aux auteures-interprètes avec leur utilisation prépondérante du *je* et leurs taux particulièrement élevés de la représentation féminine et du réfléchi aux niveaux desquels mes résultats et ceux d'Irigaray se contredisent; je pense à toutes les variables qui, par leur présence ou leur absence, vont à l'encontre, intentionnellement ou non, des stéréotypes et d'un certain type de littérature selon lesquels la femme insécure et passive s'oppose à l'homme assertif et actif...

Les auteures-interprètes auraient-elles dépassé les stéréotypes ou doivent-elles se montrer plus *mâles* que le Mâle dans un marché dominé par les hommes? Nous préférons croire qu'elles agissent à la fois comme reflet et moteur des changements sociaux. Cette question reste évidemment en suspens. Mais, si tel était le cas, pourquoi voit-on des hommes, auteurs, *imiter* à tant de reprises le comportement linguistique des auteures et/ou des auteures-interprètes? Qui plus est, dans certains contextes, c'est avec le pronom *elle*, en dépit de l'interprète masculin qui l'utilise, qu'ils montreront davantage d'affinités avec les auteures alors que dans d'autres contextes, la correspondance avec la subjectivité des auteures passera par un *il* en relation avec une interprète féminine. Les hommes *artistes* saisissent-ils, consciemment ou non, quelque chose de la subjectivité féminine que les autres mâles de l'espèce ne saisiraient pas? Voilà autant de questions qui s'ouvrent à de nouvelles analyses et que nous souhaiterions approfondir dans nos recherches ultérieures.

BIBLIOGRAPHIE

- ARRIVÉ, Michel, GADET, Françoise et GALMICHE, Michel. *La grammaire d'aujourd'hui, guide alphabétique de linguistique française*. Paris : Flammarion, 1986.
- BENVENISTE, Emile. a) *Problèmes de linguistique générale*, tome I. Paris : Gallimard, 1966.
- b) «La sémiologie de la langue». In *Semiotica*, vol.I et II. 1969, p.1-12 et 127-135.
- BOURDIEU, Pierre. « Vous avez dit « populaire » ? ». In *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 46, mars 1983, pp. 98-105.
- BROWN, Penelope. « How and why women are more polite : Some evidence from a Mayan community ». In In Sally MCCONNELL-GINET, Ruth BORKER, Nelly FURMAN (éds), *Women and language in literature and society*. New-York : Praeger, 1980, pp. 111-135.
- CHARPENTEAU, Jacques. *La chanson française*. Coll. Collège et famille. Montréal : Bellarmin, 1965.
- DAOUST, François. *SATO (Système d'analyse de texte par ordinateur), Manuel de référence*. Montréal : Service ATO, Université du Québec à Montréal, juillet 1996.
- DECOY, Philippe. *Les plus belles chansons françaises : les plus grands succès 1900-1979*. Paris : Atlas, 1997.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- DUCROT, Oswald. «Analyse de textes et linguistique de l'énonciation». In *Les mots du discours*, coll. Le sens commun. Paris: Minuit, 1980, p.7-56.
- EDELISKY, Carole. « Who's got the floor ? ». In TANNEN, Deborah (éd). *Gender and conversational interaction*. Oxford University Press, 1993, pp 189-227.
- FISHMAN, Pamela M. « Interaction : The Work Women Do ». In Barrie Thorne, Cheri Kramarae, C. et Nancy Henley (éds), *Language, gender and society*. Rowley, Mass : Newbury House, 1983, pp. 89-101.
- FRIEDRICH, Paul. «Linguistic Relativism and Poetic Indeterminacy: A Reformulation of Sapir's Position». In *The Language Parallax*. Austin: University of Texas Press, 1986, p.16-53.

- GADET, Françoise. *Le français ordinaire*. Paris : Armand Colin, 1989.
- GAUTHIER, Benoît (dir.). *Recherche sociale, de la problématique à la collecte des données*. Canada : Presses de l'Université du Québec, 1990.
- GIROUX, Robert et al. *La chanson dans tous ses états*. Montréal : Tryptique, 1987.
- IRIGARAY, Luce. a) *Parler n'est jamais neutre*. Paris: Minuit, 1985.
- b) «L'ordre sexuel du discours». In *Langages*, no. *Le sexe linguistique*, mars, 1987, p. 81-123.
- c) *Sexes et genres à travers les langues*. Paris: Grasset, 1990.
- JAKOBSON, Roman. « Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe ». In Nicolas Ruwet (trad.) *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit. 1963, pp. 176-196.
- LABOV, William. « The Interaction of sex and social class in the course of linguistic change ». In *Language variation and change*, 2 (1990). U.S.A. : Cambridge University Press, 1991, pp. 205-254.
- LAKOFF, Robin. *Language and woman's place*. New-York : Harper & Row, 1975.
- LIPSIK, Frank. *Le dictionnaire des variétés de A à Z*. Paris : Éditions Mengès, 1977.
- MARNY, Jacques. *La chanson et ses vedettes*. Paris : Éditions du Centurion, 1965.
- NADEAU, Sylvie. *Les représentations des rapports hommes-femmes dans la chanson populaire au Québec*. Les Cahiers de recherche du GREMF, NO. 25. Québec : Université Laval, 1989.
- O'BARR, William M., Bowman K. ATKINS. « « Women's language » or « powerless language » ? ». In Sally MCCONNELL-GINET, Ruth BORKER, Nelly FURMAN (éds), *Women and language in literature and society*. New-York : Praeger, 1980, pp. 93-110.
- OLIVIER, Christiane. *Les fils d'Oreste ou la question du père*. Paris : Flammarion, 1994.
- PANKIEWICZ, Annie. *La chanson française depuis 1945*. Munchen : Manz, 1981.
- PARIS, Geneviève. *Dessine-moi une chansonI*. Québec : VLB Éditeur et Geneviève Paris, 1996.
- QUEINNEC, Jean, François DACLA et Marc ROBINE. *Anthologie de la chanson française*. France : EPM musique, 1990.
- SAKA, Pierre. *La chanson française des origines à nos jours*. Paris : Nathan, 1983 (1980).

- SAKA, Pierre. *La chanson française à travers ses succès*. Paris : Larousse, 1988.
- SANCHEZ, Dominique. *Les tubes et leur époque. 40 ans en chanson*. Paris : Éditions Messidor, 1990.
- SYLVESTRE, Anne. *Une sorcière pas comme les autres*. Laval (Québec) : Éditions TROIS, 1993.
- TANNEN, Deborah. « The relativity of linguistic strategies : Rethinking power and solidarity in gender and dominance ». In *Gender and conversational interaction*. Oxford University Press, 1993, pp 165-188.
- TOESCA, Marc, CONRATH, Philippe, KOLPA KOPOUL , Rémy Kolpa. Daniel RADFORD, dir. *Guide du tube. 1000 tubes de 1950 à 1987*. Robert Lafont-Seghers, Le club des stars, 1987.
- TREMBLAY-MATTE, Cécile. *La chanson écrite au féminin : de Madeleine de Verchères à Mitsou, 1730-1990*. Laval (Québec) : Éditions TROIS, 1990.
- UCHIDA, Aki. « When « difference » is « dominance » : a critique of the « anti-power-based » cultural approach to sex differences ». In *Language in society*, 21. U.S.A. : Cambridge University Press, 1992, pp. 547-568.
- WEST, Candace. «Stratégies de la conversation». In AEBISCHER, Verena et Claire FOREL (éds). *Parlers masculins, parlers féminins?*. Paris : Delachaux, 1992, pp 155-192.
- YAGUELLO, Marina. *Le sexe des mots*. Paris : Belfond, 1989.
- ZEITOUN, Frédéric. *Toutes les chansons ont une histoire*. Paris, Éditions Ramsay, 1997.

DISCOGRAPHIE

Anthologie de la chanson française, 1920-1970. Paris. EPM. Musique. 1990.

BARBARA. Ma plus belle histoire d'Amour...c'est vous. Compilation Phonogram 1992. Philips 510 898-2. D.C..

BARBARA. Master Serie : Barbara. Les Éditions Marouani, Éditions Métropolitaines, Éditions Intersong-Paris. Compilation 1964, 1965, 1967, 1968, 1970, 1973, 1981 Phonogram S.A., Paris; autorisation Disques Philips. D.C..

BARZOTTI, Claude. Le Rital. Les Disques Gamma Ltée, GCA-261, pas d'année.

BASHUNG, Alain.

BELLE, Marie-Paule. Marie-Paule Belle Master Serie. Distribution : Polygram inc. Polydor, 835 347-2, 1990. D.C..

BREL, Jacques. Master Serie : Jacques Brel. Éditions Intersong-Paris, Éditions Pouchenel, Éditions Labrador, Éditions Semi, Éditions Caravelle, Éditions Bagatelle. Compilation 1962, 1963, 1964, 1966, 1968, 1972, 1977 Barclay; 1961 Phonogram S.A., Paris; autorisation Disques Philips et Barclay. D.C..

BRUEL, Patrick. Concert intégral, tour 90-91. Distribution : Sélect. BMG France, BMGQCD – 816, 1991. D.C..

CABREL, Francis. Cabrel 77-87. Distribution CBS Disques Canada Ltée, CK – 90766, 1987. Compilation D.C..

CABREL, Francis. Samedi soir sur la terre. Chandelle productions, 1994.

COUTURE, Charlélie. Poèmes rock. Island records, 1981.

DALIDA. Dalida : Les grandes chansons. Les Productions Guy Cloutier inc. 1992, sous licence ORLANDO.

EVA. Comme les blés. Philips, Phonogram S.A., Paris, 518 971-2, 1969. D.C..

EVA. Toi et moi. Distribution : PolyGram Canada Inc. Barclay, Phonogram S.A. Paris, 518 969-2, 1972. D.C..

EVA. Vertiges. Distribution : Musicor. Les Éditions Matins bleus. Les Éditions Polygram Music. Les Éditions Paul Beuscher. Production : Les Productions Louva Inc. ARTIC, ART CD-430. D.C..

FERRAT, Jean. Master Serie : Jean Ferrat. Direction musicale et arrangements : Alain Garaguer. Productions Alleluia, compilation 825 790-2, 1963, 1964, 1965, Barclay, 1967, 1969, 1971 et 1979.
D .C.

FERRAT, Jean. Les grandes chansons : FERRAT. Distribution : Sélect. Les Productions Guy Cloutier sous licence TEME, PGC – CD – 928, 1992. Compilation D.C..

FONTAINE, Brigitte. Comme à la radio. F.G.L. MANTRA Records, sous licence SARAVAH.

INDOCHINE. Indochine au Zénith. Distribution : RCA Inc. sous licence Ariola, 407-715, 1986. Cassette.

LAFON, Jean-Jacques. Ne laissez pas le soleil se coucher. Distribution : Groupe de musique Trans-Canada Inc.. Licence Vizir Music, KD4-657, 1987. Cassette stéréo.

LARA, Catherine. À travers les autres, Encore une fois. Distribution : Groupe de Musique Trans-Canada Inc. Licence TREMA, TRM4-3016, 1987. Cassette.

LARA, Catherine. Catherine Lara. Distribution : SELECT. Les Productions Guy Cloutier Inc, sous licence TREMA, PGCT-4-103, 1988. Cassette, stéréo.

LARA, Catherine. The best of Magic Lara : 12 hits. Distribution : Groupe de Musique Trans-Canada Inc. Licence TREMA, TRM4-3020, 1987. Cassette.

LAVILLIERS, Bernard. O gringo. Barclay, 1980.

LÉONARD, Herbert. Mon cœur et ma maison. Distribution : Diskade. Licence CELINE MUSIC (LIPMAN MUSIC) et DISQUES CARRERE, KD4-645, 1986. Cassette stéréo.

Les plus belles chansons françaises. Réalisation MEPS, Éditions Atlas, Paris, 1996, 1997, 1998. D.C.

MAS, Jeanne. Jeanne Mas en concert. Distribution EMI Canada sous licence Capitol Records, BK 57433, pas d'année. Cassette stéréo.

MAS, Jeanne. L'Art des femmes. Distribution : Capitol EMI Canada, EMI France, P2 95380, 1990. D.C..

MESSIA, Danielle. De la main gauche. Distribution : Polygram inc.. Barclay, 827 911 4, 1982. Cassette stéréo.

PATTI, Guesh. Gobe. E.M.I. France, 1992.

RENAUD. Marche à l'ombre. Distribution : TRANS-Canada. Traffic, TFX4-1984-4. Cassette.

RITA MITSOUKO. The no comprendo. Virgin France SA, VL4 2362 stéréo, 1986. Cassette.

SANSON, Véronique. SANSON ZÉNITH 93. Warner Music France, 4509-94088-2, 1993. D.C..

SAPHO. Jardins Andalou. Distribution : MÉLODIE. CELLULOÏD MÉLODIE, CD 66979-2 DK 021, pas d'année.

SARDOU, Michel. Les grandes chansons : Sardou. Distribution : Sélect. Les Productions Guy Cloutier sous licence TREMA, PGCT – CD – 114, compilation, 1989.

SARDOU, Michel. MICHEL SARDOU. Sélection du Reader's Digest. TREMA, F92027 FF, réédition 1992. Compilation, 5 D.C..

SOUCHON, Alain. Bidon. R.C.A., 1976.

SYLVESTRE, Anne. Les Pierres de mon jardin. E.P.M. Musique, 1995. D.C..

SYLVESTRE, Anne. D'amour et de mots. E.P.M. Musique, 1994. D.C..

SYLVESTRE, Anne. J'ai de bonnes nouvelles. E.P.M. Musique, 1989. D.C..