

**action
musicale**

FEMMES



ET MUSIQUES

Mouvement d'Action Musicale

*No 18/19 60 F
Automne 83*

Les femmes, la chanson

Chantal Brunschwig
(alias Grimm, chanteuse)

Tantôt savante (soit courtisane, soit intellectuelle) et tantôt populaire (soit rurale, soit urbaine), la chanson et son Histoire se présentent sous plusieurs facettes dans leur rapport avec les femmes.

La tradition orale semble avoir abordé la condition féminine sous ses aspects les moins tabous. Les chansons de veillées que l'on peut connaître, qu'il s'agisse d'un folklore ancien ou tardif paraissent avoir souvent porté une dimension de vécu avant que celui-ci ne devienne symbole par suite de déformations ou d'emprunts. Combien de chansons sur la femme en attente de l'époux (soldat, marin, prisonnier), sur la belle-fille esclavagisée par la belle-mère, sur la fille enlevée, ou enfermée, combien de chansons de "maumariées"... La forte participation féminine à ces créations ne peut faire de doute. Dans les sociétés traditionnelles, l'habitude des femmes de chanter surtout en berçant, filant et tissant est attestée par d'innombrables témoignages. L'ambiance musicale du travail de couture s'est même perpétuée dans les villes :

Encore aujourd'hui, dans les ouvroirs des dentellières des Flandres, à Bailleul, à Bruges, Cassel, Steenvoorde, les ouvrières chantent pendant leur délicat travail des chansons flamandes désignées sous le nom de tellingen, qui leur servaient jadis, dit un auteur du pays, à compter le nombre de mailles faites dans un certain laps de temps. (Julien Tiersot, Histoire de la chanson populaire, 1889).

En France jusqu'à la dernière guerre, les ateliers d'arpêtes furent les derniers conservatoires du folklore, comme, du reste, de la romance et des succès de la chanson médiatisée.

La Chanson de Toile du Moyen Age a soulevé des polémiques. On sait que troubadours et trouvères ont repris ce genre à leur compte en fabriquant de toutes pièces des versions savantes. Les chansons de dames à l'ouvrage qui ont servi de modèles paraissent avoir eu une certaine originalité par rapport aux narrations psalmodiées, style chansons de geste, de la même période. Elles ont introduit une poésie amoureuse intimiste et délicate, un certain art vocal, c'est-à-dire une forme de lyrisme avant celui des troubadours qui les imitèrent, traçant peut-être un trait d'union avec la poésie arabo-andalouse rapportée par les croisés. La question de savoir qui, d'hommes ou de femmes, avait composé les versions d'origine est stérile : dans le folklore la création est faite de rajouts successifs et les plus créatrices furent évidemment les plus emprunteuses.

La notion de groupe utilisateur/créateur disparaît dans la Chanson Populaire Urbaine pour faire place à celle d'individu créateur, de spectacle, de public, d'ouï de statut, voire de métier. Chez les chanteurs publics du Moyen Age, ménestrels et jongleurs, on compte un certain nombre de femmes, indépendantes ou en famille :

Le lundi 14 septembre 1321 les 11 articles (sur les conditions de travail des musiciens à Paris) furent présentés à la sanction du prévost de Paris Gilles Haquin par le ménestrel du Roi Pariset au nom de 29 de ses confrères et de 8 ménestrels ou jongleresses" (cité par Charles Fegdal, Dans notre vieux Paris, 1934).

On sait grâce à l'historienne Régine Pernoud combien le droit au travail

Grétry, Thekla Briebel, Yvette Grimaud, Elisabeth Jacquet de la Guerre, Jeanne Guest, Teresa Guidi,

commença à être contesté aux femmes à la Renaissance. Le développement de l'imprimerie datant de la même époque, il nous est donc impossible de trouver des traces écrites d'écriture et de composition féminines autrement que dues à des circonstances exceptionnelles. Les femmes n'en ont pas pour autant cessé de chanter. Dans le pastiche politique (paroles détournées sur un air connu) les harengères des Halles ont acquis une solide réputation qui remonte aux barricades de la Fronde :

*Cy vendeuses de poisson
ont composé la chanson
des barricades dernières
lon lon la- lon lon lère...*

Seuls les milieux aristocratiques donneront la culture aux femmes, pour leur permettre d'échanger avec les artistes mondains ces arts d'agrément "nécessaires pour meubler l'oisiveté". Ce mouvement avait commencé au XII^e siècle. On ne dira jamais assez quel rôle fondamental pour le développement de la littérature et de la musique ont joué les grandes mécènes Aliénor d'Aquitaine et ses deux filles (Marie de Champagne, Aélis de Blois), Ermengarde de Narbonne, Azalais de Béziers, Marie de Ventadour (qui donna son nom au plus célèbre des troubadours). Catalyseurs par compensation, elles participaient parfois à la création (dans le **tenso** ou le **jeu-parti** écrits en forme de dialogues entre homme et femme). Certaines de ces lettrées ont été reconnues comme "trobarits". Les rares écrits qui nous restent d'une Béatrice de Die ou d'une Castelloza témoignent d'un souffle étonnant dans la lyrique amoureuse par rapport à leurs confrères trop souvent englués dans les conventions de l'amour courtois. N'ayant jamais eu le statut d'artistes salariées — encore que Marie de France l'ait obtenu à la Cour d'Angleterre — elles ont moins écrit, mais dans une liberté plus grande. Liberté qui semble avoir aussi été celle d'une Louise Labbé à la Renaissance. Elle s'accompagnait au luth, et sa consœur Pernette du Guillet à "tous les instruments". Comme Marot, elles paraissent avoir eu en même temps que les mots les idées mélodiques que les compositeurs du temps ont harmonisées et signées pour en faire des chansons savantes polyphoniques.

À l'époque Précieuse du XVII^e siècle, il est toujours de bon ton de manier le luth et le madrigal entre aristocrates des deux sexes, sans autre prétention que celle du pur amusement. Mademoiselle de Scudéry touche à la chanson entre deux romans-fleuves. Mais la plus habile à cet art de ne rien écrire de sérieux est la Comtesse de Suze :

*"Si ces auteurs considéroient ce que nous avons de plus extraordinaire et que l'on peut nommer la merveille de nos jours et dans un sexe qui donne bien de la confusion au nostre, non seulement pour ce qui regarde la poésie en général mais particulièrement pour la fine et délicate poésie qui est celle de nos airs, selon le commun sentiment de tous les connoisseurs, ils renonceraient bien tost au mestier de Poète, voyant qu'une dame (mais une dame illustre de naissance et encore davantage par mille belles qualitez) a mis ce genre de poésie dans un si haut point de perfection que l'on peut dire que cette dame leur a **damé le pion**... Ce qui est le plus admirable, c'est d'avoir trouvé le secret d'accomoder des paroles aux airs avec tant de justesse et d'avoir sceu si bien marier l'un à l'autre qu'il semble que dans ce mariage on n'aurait pas sceu faire autrement tant cela paroît naturel..." (Bacilly, cité dans **l'Art du chant en France au XVII^e siècle**, B.N.).*

Au XVIII^e siècle, tandis que les salons littéraires — animés par d'autres grandes dames — battent leur plein, on passe de l'air de Cour à la Romance. Marie-Antoinette en compose toute une série. Sous l'Empire, les nouvelles aristocrates reprennent le flambeau. Hortense de Beauharnais est même une compositrice réputée :

*"Le matin elle composait seule ses romances, puis elle les faisait entendre le soir dans son salon avec la permission de les critiquer. M. Alexandre Laborde était l'auteur des paroles auxquelles elle donnait le plus souvent la préférence pour les mettre en musique. C'est de lui qu'est la romance **Partant pour la Syrie**, qui fut tant chantée par les orgues de Barbarie. La grande facilité que la reine trouvait à composer de la musique faisait qu'elle n'y mettait aucune espèce de prétention". (Biographie des musiciens, B.N.).*

Mais la Romance, lancée par Rousseau, attire aussi les intellectuels. À côté de Chateaubriand, c'est Marcelline Desbordes-Valmore qui sera le plus chantée,

sur des compositions de Pauline Duchambge :

*"Elle est un poète si instinctif, si tendre, si éploré, si prompt à toutes les larmes et à tous les transports, si brisé et battu par tous les vents, si inspirés par l'âme seule, si étranger aux écoles et à l'art, qu'il est impossible près d'elle de ne pas considérer la poésie comme indépendante de tout but, comme un simple don de pleurer, de s'écrier, de se plaindre, d'envelopper sa mélodie de souffrance. (Henri Gougelot, **la Romance française sous la Révolution et l'Empire**).*

La bourgeoisie prendra le pas. A la Restauration, la belle interprète Loïsa Puget entreprend une tournée des salons dans son répertoire de compositrice, accompagnée de son mari et auteur Gustave Lemoine. Et si des titres comme *Tempête* ou *la Demande en mariage* ne nous disent plus rien aujourd'hui, ils ont néanmoins fait les délices des soirées familiales de plusieurs générations, autour du piano-forte.

Mais admises par convention mondaine aux jeux musicaux des cours et des salons, les femmes ne le sont plus guère dès qu'il s'agit du Cabaret. La tradition des libations chantées semble remonter aux orgies romaines où les seules femmes invitées étaient les prostituées. La tradition bachique exclut les épouses, les filles, les amies. Les intellectuels bourgeois libertins du Caveau et autres "sociétés chantantes" nées au XVIIIème siècle ne se réunissent qu'entre hommes. Il faudra attendre le XIXème et ses idées socialistes (de Fournier, Babeuf, Saint-Simon) pour que travailleuses et femmes d'artisans soient admises à "l'Ecole du peuple" qu'est la goguette. De 1848, révolution préparée dans les 250 goguettes de Paris date la *Marseillaise des femmes* :

*Tremblez, tyrans portant culotte
Femmes, votre tour est venu...*

Interdit après 1848 le cabaret n'aura à nouveau droit de cité qu'en 1885. Plus



Damia

anarchiste que politique, et d'un humour passablement sexiste, l'esprit des chansonniers du Chat-Noir et autres cabarets de Montmartre laisse peu de places aux femmes. On peut juste remarquer quelques épouses de chansonniers, comme Francine Lorée-Privas, qui se spécialise dans la chanson pour enfants, ou Marie Krysinska qui, malgré une veine poétique en avance sur l'époque (elle invente le vers libre) préfère utiliser le talent du féministe Maurice Boukay pour mettre en paroles les musiques qu'elle compose au piano. Son répertoire, peu connu mais qui n'a pas vieilli (*le vieux modèle, la fille à maman*) est bien le seul à donner une vision sociale de la condition féminine à l'époque des roucoulaudes de Paul Delmet.

En cette fin du XIX^{ème} nous entrons dans une autre dimension de la chanson : celle du spectacle. Non pas que le spectacle de chansons ne soit pas né bien avant (le "vaudeville", primitivement alternance de sketches et chansons, remonte au XV^{ème} siècle, et il y a déjà des chansons dans les farces du Moyen Age) ; mais la prolifération du spectacle en soirée ne date que de l'éclairage au gaz. Auparavant, le tréteau, principalement à la Renaissance, a utilisé autant les femmes que les hommes :

"Ces gaillards personnages marchent souvent par couples : en dehors de Robin et Marion, qui ont gardé leur popularité depuis Adam de la Halle, ce sont Perrin et Perrinette, Jacquet et Jacquette, Martin et Alix, Colin et Colette. Leurs aventures sont faciles à imaginer à partir de ces chansons dont beaucoup ont un incipit analogue : Un jour Catin, Guillot un jour, Un soir bien tard, etc. La chanson parisienne devient un théâtre en miniature". (François Lesure, la Chanson française au XVI^{ème} siècle, Histoire de la musique, 1970).

Le Café-Concert, lui, utilisera surtout les femmes, pour une raison bien précise : le rapport étroit qui unit le chant et la danse à la prostitution. Celle-ci, bien entendu, est déguisée. Les théâtres, qui craignent la concurrence des cafés-concerts, les obligent longtemps à maintenir une présentation style "salon où l'on chante" : pas de costumes, tenues de soirée, figurants assis sur scène sur des fauteuils. Les figurants sont en fait des figurantes, c'est la "corbeille" :

"Sur la scène, la toile à peine levée, des femmes grasses et charnues sont là, groupées en cercle, la poitrine offerte ; la légendaire et désuète "corbeille". Les seins saupoudrés de farine, le bas de la face coupé comme d'un trait rouge par le fard mouillé des bouches. C'est l'étal, le morne et sexuel étal ; à tour de rôle, les poupées se lèvent et bêlent...". (Jean Lorrain, Poussières de Paris, 1902).

Une mythologie entretient activement cette traite des blanches sournoise : le café-concert est un moyen de rencontrer la fortune, par riches amants interposés. La belle Otéro, Liane de Pougy ou Emilienne d'Alençon, danseuses et chanteuses, sont des modèles de réussite sociale. N'importe quelle midinette, de plus, peut se laisser prendre à une annonce d'embauche qui paraît honnête :

"Avis aux demoiselles. Afin de surmonter les difficultés qu'éprouvent actuellement de jeunes personnes à trouver de l'occupation dans les divers corps d'Etat, M. Duhem, professeur, 5, rue Sainte-Apolline, met à la disposition des jeunes filles qui voudraient aborder le café-concert tous les éléments indispensables, leur promettant par son intermédiaire de trouver, après quinze ou vingt leçons un engagement de 180 à 200 francs par mois. De plus M. Duhem s'offre à donner à chaque élève leçons et musiques, le tout gratuitement, tous les jours de 4 à 6 heures. (cité par François Caradec et Alain Weill : le Café-Concert, 1980).

Une première femme, néanmoins, se taille une place de vedette sans utiliser le système de la séduction. C'est Théréza. Cette chanteuse d'allure paysanne qui manquait de grâce pour être une "romancière" * convenable pasticha pour s'amuser quelques roucoulaudes de l'époque. Le résultat fut au-delà de toute attente : stupéfaction, enthousiasme : en quelques semaines l'interprète de la *Femme à barbe* devient un phénomène. Tout simplement le premier personnage féminin comique de l'Histoire de la chanson !

*"Théréza est belle d'ardeur, de fougue et de violence mais s'éloigne autant que possible du style adorable... Elle est venue pour détruire l'expression banale de l'amour à roulades ; aussi a-t-elle été douée d'un physique hardi qui fait comprendre la niaiserie de ce sentiment tout lyrique inventé par les coiffeurs en vacances". (cité par Alain Hardel, *Strass*, 1977).*

* Chanteuse de romances.

La porte était entr'ouverte pour Yvette Guilbert.

Elle-même manquait de voix et de rondeurs pour le genre du public. Sa première apparition (dans une mise en scène où elle arrivait avec deux valises) fut un désastre. Du poulailler tomba la question : "Où sont ses tétons ?" et la réponse "Ils sont dans ses malles !" Elle dut se résoudre à jouer avec la polissonnerie, mais chercha celle-ci chez les écrivains et chanta ces petits chefs-d'œuvre de grivoiserie que sont, entre autres, *le Fiacre* et *Madame Arthur*. Pour suggérer au lieu d'asséner, faire du fin avec du grossier, elle utilisa toutes les astuces possibles et pour suppléer à son "spectre de voix" toute la science imaginable, inventant à elle seule la mise en scène, l'interprétation et la diction. La "diseuse", devenue coqueluche des critiques littéraires les plus hostiles au café-concert, put enfin à la fin de sa vie restaurer plutôt des chansons du folklore. Arrivée au faite de sa carrière, Théréza, elle, s'était tournée vers la chanson sociale. Voilà comment les deux premières "divettes" arrivèrent à détourner leur destin de chanteuses populaires.

Mais l'Histoire des femmes au Music-Hall (qui succède au café-concert sous l'influence de la mode anglaise du grand spectacle proche du Cirque) prend un autre tournant à la suite du Naturalisme. Déjà, sur la scène du café-concert, la "pierreuse" (personnage de prostituée des quartiers populaires), en jupon à poches et fichu triste, avait pris le pas sur la "romancière" et même sur la "diseuse". La première d'entre elles, Eugénie Buffet, avait emprunté son costume à des compagnes de taule occasionnelle et chantait *A Saint Lazare* de Bruant. Angèle Moreau, elle, impose la petite robe noire et le foulard rouge sur l'épaule... Noir et rouge qui, de Bruant à Renaud sont restés les signes extérieurs de l'apache. Fameuse petite robe noire qui, de Damia à Barbara en passant par Piaf et Gréco, a habillé toutes les grandes dames de la chanson...

Damia en laisse émerger des épaules neigeuses et des bras de statue grecque qui se teintent suivant les éclairages. C'est elle qui, la première, les utilise pour le tour de chant. Elle a appris que cette science de la danseuse Loïe Fuller qui les avait inventés pour colorer ses volutes de mousseline. La "tragédienne de la chanson" et ses *Goélands* est restée dans les mémoires, comme Yvette Guilbert, pour son apport aristocratique au music-hall : sa science du geste théâtral, en son pouvoir de suggestion des différents personnages, sa puissance tragique. Première grande dame. La chanson réaliste taille aux femmes la part du lion (y a-t-il eu de grands chanteurs réalistes, à part au temps de la chanson "vécue", les Dona, Bérard et Georgel bien oubliés aujourd'hui ?). Mais les raisons en sont aussi troubles que celles qui relevaient du rapport avec la



Photo T. Franck

Barbara

prostitution : il s'agit maintenant du masochisme, cette dimension dévolue à la femme de toute éternité, et si bien remise en valeur par l'accès à la culture de la classe populaire. Les révolutions sont souvent ambiguës. Les apaches des faubourgs, en payant leur place, ont conquis leur droit à l'expression et ont ramené sur le devant de la scène leurs propres échelles de valeur :

*Dans l'argot de la pègre, le sexisme atteint un véritable paroxysme, reflet d'un intense mépris de la femme. C'est là que se trouve la matrice principale de la langue du mépris, telle qu'on la pratique dans l'usage courant et non seulement argotique. (Marina Yaguello, **les Mots et les femmes**, 1982).*

On sait avec quelle jubilation des animateurs de TV commentent encore aujourd'hui ces "chansons éternelles" de femmes battues et heureuses de l'être, genre *Mon homme*. Tout le long travail commencé aux chansons de toile est à refaire... Il a sombré pendant ce temps dans l'opérette sucrée et la chanson de charme exotique de Rina Ketty à Dalida en passant par Gloria Lasso, Maria Candido, etc. ; entre le noir-noir et le rose bonbon, que choisir ? Les "grandes dames" ont donc choisi le noir.

Le mécénat artistique était déjà un art de compensation pour celles qui ne pouvaient, par leur condition, prétendre à un statut d'artiste. L'art scénique va être la compensation de celles qui ne peuvent, par l'usage, prétendre écrire et encore moins composer. A moins que ce ne soit, comme le théâtre en général où les femmes se révèlent plus fréquemment que les hommes, une compensation générale à un manque de vie tout court, dû à la fonction sociale de la femme et aux réductions qu'elle impose. Pour le Music-Hall de l'entre-deux-guerres, à côté de quelques noms masculins (Maurice Chevalier, Georgius, Milton) combien de noms féminins : la liste est longue...

Bien sûr, le calcul est faussé par le toujours présent rapport à une prostitution sous-jacente, soigneusement orchestré dans les paillettes, les plumes et les pas de danses jazz. Ouvrons quand même la parenthèse sur cette forme particulière de rêve et sur les créations qu'elle suscite, depuis les chapeaux pièces-montées de Gaby Deslys jusqu'aux bibis de Mistinguett, de la ceinture de bananes de Joséphine Baker au truc en plumes de Zizi Jeanmaire. Il y a eu aussi les grandes, magnifiques machineries du Casino de Paris — que Jacques Higelin est heureux d'utiliser aujourd'hui —. Il y a eu surtout la danse. Les grandes cocottes du Music-Hall s'y connaissaient, en gambille : Gaby Deslys amena le fox-trot, Joséphine Baker le charleston, Mistinguett la valse chaloupée... On ne retrouve qu'aujourd'hui ce rapport entre la voix et le reste du corps, chez les rockers, comme si les hommes avaient inventé le rock justement pour s'exprimer sexuellement en scène par la danse, privilège jusque-là réservé aux femmes.

La parenthèse refermée, passons de la comédie légère à la tragédie lourde pour ne citer que quelques-unes des grandes dames : Fréhel, qui oublia la gestuelle sophistiquée de Damia pour inventer la présence tout court (cette grosse femme, entre deux drogues et deux suicides, était un drame vivant) ; Berthe Sylva, première vedette de la radio, qui vend à titre posthume autant de *Roses blanches* que Tino Rossi de *Petit papa Noël* ; Marie Dubas, créatrice du célèbre *Mon légionnaire*, aussi douée pour tirer des larmes de son public avec un poème que pour le faire hurler de rire avec ses mimiques de clown et la distanciation prise avec le genre réaliste qu'elle pastiche autant qu'elle le joue (*Tango stupéfiant*) ; Yvonne George, morte trop jeune pour avoir fait la carrière éblouissante qu'elle méritait pour la sensibilité, l'émotion fabuleuse de ses interprétations (*Pars*) ; les chanteuses réalistes poétiques du temps de la guerre, traits d'union vers une Juliette Gréco, une Catherine Sauvage ou une Cora Vaucaire que furent Suzy Solidor, Lys Gauty, Marianne Oswald (cette dernière ayant traduit Brecht). Et bien sûr le produit le plus pur de la série, le plus proche du mythe des origines : Piaf, dont on ignore généralement qu'elle fut, outre la dernière "goualeuse", un auteur (*Hymne à l'amour*) et une mélodiste qui ne put jamais passer son examen à la SACEM (*la Vie en rose*, transcription Louiguy). Son compositeur principal, Marguerite Monnot, fut elle-même une des dernières représentantes de la grande mélodie française.

Le mythe de la souffrance devait être personnifié par une femme. Il le fut. Et les tragédiennes chantèrent ce que d'autres (des hommes) avaient écrit pour elles. Il faudra attendre un après-guerre révolutionnaire, celui des cabarets de la rive gauche pour entendre les premières petites voix de femmes osant écrire qui elles étaient. Leurs débuts furent difficiles. Elles étaient incomprises. Nicole Louvier brisa sa carrière par un livre vengeur sur le show-business, Gribouille



Photo O. Fournier

se suicida, Marie-José Neuville fut soigneusement écartée quand elle devint femme. Anne Sylvestre, Barbara parvinrent à s'imposer d'abord auprès des intellectuels, amorçant la vague des auteurs-compositeurs-interprètes féminines, caractérisées par des textes personnels et exigeants, et par des musiques plus porteuses de mots que révolutionnaires en elles-mêmes. Même respect du verbe chez la compositrice Hélène Martin au service des poètes.

La révolution venait par le jazz. Les meneuses de revue l'avaient dansé. Avant la guerre, une interprète, sans arriver jusqu'à le chanter, eut l'intuition de ce qu'il fallait faire pour y arriver : en sussurrant son *Parlez-moi d'amour* au lieu de le lancer à pleine voix comme on faisait alors avec les romances, Lucienne Boyer inventa la voix radiophonique. Elle fut couronnée par le premier prix du disque de l'Histoire (1930). Elle ouvrit ainsi la porte à Jean Sablon. Une compositrice l'ouvrit à Charles Trénet, c'était Mireille qui, la première, avec Jean Nohain, inventa la nouvelle chanson qui allait condamner le réalisme. Son swing précurseur (*Couchés dans le foin*) entraîna une révolution (1931).

Aline Hundt, Louise La Hye, Marie Jaell-Trautmann, Natalie Janotha, Louise Langhans Japha,

"L'ai-je bien entendu ? D'où vient cet air ? D'où sort cette mélodie ? Pourquoi cet amalgame de notes, cet amas de sons que j'improvisais inconsciemment, et par quel truchement s'étaient opérés le refus, le rejet de certains passages musicaux ? Qui avait fait le tri ? Est-ce mon oreille qui avait choisi ? Mon subconscient ? Cette succession d'accords harmoniques, rythmés, tronçonnés, mesurés de ma main gauche accompagnait définitivement la mélodie que trouvait ma main droite. Comment le tout s'était-il regroupé pour devenir chanson (Mireille, Avec le soleil pour témoin, 1981).

Après la Rive Gauche, les années 60. Pendant la période "yé-yé" avec ses poupées pseudo-rock variétisé, les vraies innovatrices se taisent. Sauf Véronique Sanson dont la soul music et les vibrations vocales créent une nouvelle vague musicale grand public, sauf Catherine Lara bientôt maudite par excès d'invention, sauf Colette Magny dont le blues/free politique est de toutes façons condamné. Les femmes passent à l'avant-garde. Années 70, folk, libération et spectacles vivants : l'école des grandes voix de sibylles ouvre ses portes à la suite de Magny avec Catherine Ribeiro, Mama Béa Tékielski ; pas de pendant côté masculin. Du côté des rythmes orientaux, Brigitte Fontaine (avec Higelin, puis avec Areski) ou Catherine Leforestier font des expériences en dehors des modes. Cette tranchée avancée de la chanson française résiste mal à l'envahissement par media interposé d'un nouveau rock plus abouti côté textes et spectacle que le premier en date, mais tout aussi mâle par sa violence et son nouveau sexisme des banlieues dures. Mais l'électricité aussi devient une affaire de femmes et l'avenir s'ouvre aux petites sœurs de Corinne la bassiste, Geneviève la guitariste ou Sapho la hurleuse. Comme à toutes celles qui inventeront encore autre chose...■

Chantal Brunschwig



Chantal Grimm et le groupe Sybil