

L'Oiseau Bleu
9/2025

Les féminicides dans les complaintes traditionnelles françaises : Apologie ou condamnation du « viriarcat » ?

Femicide in traditional French laments : Apology or condemnation of "viriarcat" ?

Thierry CHARNAY

Univ. Lille, ULR. 1061 – ALITHILA – Analyses Littéraires et Histoire de la Langue
F-59000 Lille, France

Édition électronique

URL : <https://revueloiseaubleu.fr/>

ISSN 2781-954X

Éditeur

Réseau International de Chercheurs sur le conte, la littérature et les fictions pour la jeunesse

Droit d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Les féminicides dans les complaintes traditionnelles françaises : Apologie ou condamnation du « viriarcat » ?

Thierry CHARNAY

Univ. Lille, ULR. 1061 – ALITHILA – Analyses Littéraires et Histoire de la Langue
F-59000 Lille, France

Résumé

Des publications récentes de recueils de chansons attestent de la présence de complaintes dans le répertoire traditionnel de l'enfance et de la jeunesse comme « Le roi a fait battre tambour », « La marquise empoisonnée » et « Ne pleure pas Jeannette ». Mais les complaintes traditionnelles, qui appartenaient à un répertoire mixte étaient bien plus nombreuses et très recherchées du public. Les meurtres de femmes y sont particulièrement bien représentés, perpétrés aussi bien par le mari que par l'amant ou un inconnu, ou par la mère ou par le frère. Nous étudierons quelques complaintes représentatives de ces féminicides et tenterons de déterminer comment ils sont interprétés, valorisés tragiquement dans une société à domination masculine, qu'il s'agisse de patriarcat, ou, plus justement de « viriarcat », que l'on peut définir comme étant un système de domination des hommes, qu'ils soient père ou non, sur les femmes. La question essentielle étant de savoir si les complaintes sont complaisantes ou dénonciatrices vis-à-vis de ces meurtres de femmes, si elles en font l'apologie ou si elles les condamnent vraiment.

Mots-clés : Complainte, féminicide, « viriarcat », tradition, enfant, inceste.

Abstract : Femicide in traditional French laments : Apology or condemnation of "viriarcat" ? Recent publications of song collections demonstrate that laments were present in traditional repertoires for children and young people. Examples include 'Le roi a fait battre tambour' (The King Had the Drums Beat), 'La marquise empoisonnée' (The Poisoned Marquise) and 'Ne pleure pas Jeannette' (Don't Cry, Jeannette). However, traditional laments belonged to a mixed repertoire and were much more numerous, being highly sought after by the public. Murders of women are particularly well represented, perpetrated by husbands, lovers, strangers, mothers or

brothers. This study will examine representative laments of these femicides and explore how they are interpreted and valued in male-dominated societies, specifically within the context of a 'viriarcat', a system of male domination over women, whether they are fathers or not. The key question is whether these laments are complacent or denunciatory towards the murder of women: do they condone or truly condemn it?

Keywords Lament, femicide, « viriarcat », tradition, child, incest

Aux alentours de Paris, en Île de France, lors de ses pérégrinations, Gérard de Nerval, dans *Les Filles du feu* dans la sixième lettre à Angélique, vers 1853-54, atteste de la vivacité des chansons traditionnelles chez les enfants en ces termes : « J'étais ému jusqu'aux larmes en reconnaissant, dans ces petites voix, des intonations, des roulades, des finesses d'accent, autrefois entendues, et qui, des mères aux filles, se conservent les mêmes¹ ». « Encore un air avec lequel j'ai été bercé² », ajoute-t-il. Puis dans la septième lettre, il donne sept couplets de la complainte célèbre du « Roy Loys » ou de « La fille enfermée dans la tour »³, dont le Canadien Conrad Laforte⁴ relève cent-cinquante versions francophones dans son catalogue des chansons folkloriques. Ensuite il raconte, commente et donne par bribes des paroles de la chanson « Celle qui fait la morte pour son honneur garder »⁵, qu'il reprend dans « Les chansons et légendes du Valois »⁶, en ajoutant des fragments probablement de « L'amant assassin » qui débute chez lui par ces beaux vers impressionnants pour signifier que le meurtre est commis : « J'ai tant tué de lapins blancs / Que mes souliers sont pleins de sang⁷ », deux parfaits octosyllabes avec césure à l'hémistiche. Le folkloriste Eugène Rolland en propose une version recueillie en 1879 dans le pays messin qui débute par une séquence où la belle-mère demande la mort de sa bru⁸ et qui reprend les mêmes vers tragiques.

Précisons notre objet. Selon le linguiste Robert Martin, le lexème « complainte » est un « intensif de plainte (idée de peine, de douleur qui s'exprime, de lamentation, de

¹ Gérard DE NERVAL, *Œuvres*, tome 1, *Les Filles du feu*, « Sixième lettre », Gallimard La Pléiade, 1966, p. 192.

² *Ibid.*, p. 191.

³ *Ibid.*, p.195-196.

⁴ Conrad LAFORTE, *Le catalogue de la chanson folklorique française*, 6 tomes, Québec, Canada, Les Presses de l'Université Laval, 1977-1987. Répertoire 80.000 chansons.

⁵ Gérard de NERVAL, *Oeuvres* 1, *op. cit.*, p. 196-197.

⁶ *Ibid.*, p. 278-279.

⁷ *Ibid.*, p. 280.

⁸ Eugène ROLLAND, *Recueil de chansons populaires*, 6 tomes, tome 2, Maisonneuve et Larose, 1967 [1886], p. 171-172.

gémissement)⁹ ». Nous pouvons donc définir la complainte comme un ethno-chant narratif et dysphorique, relatant les actions et les passions tragiques d'un ou plusieurs acteurs masculins et/ou féminins historiques, légendaires ou non. Le but du chanteur ou de la chanteuse est de toucher, d'émouvoir son auditoire par ses lamentations, en dénonçant une attitude moralement condamnable, répréhensible et un destin irrémédiable. Comme l'écrit le grand collecteur de contes Achille Millien dans son Introduction à son ouvrage *Chants et chansons : littérature orale et traditions du Nivernais*¹⁰, paru en 1906, à propos des complaintes : « là se trouvent les chefs-d'œuvre de notre poésie populaire¹¹ » ; à partir de 1877, il a lui-même recueilli deux mille six cents mélodies notées auprès de six cents paysans. Quant à Victor Smith, autre folkloriste, il publie dans la revue *Romania* en 1881 les « Chants populaires du Velay et du Forez. Vieilles complaintes criminelles¹² ». Plus récemment, en 1971, dans l'ouvrage *Chansons populaires comtoises*, Jean Garneret et Charles Culot regroupent quarante-quatre complaintes en quatre-vingts pages¹³ ! Les institutions de transfert ne manquent pas et ces chants sont transmis à toutes les occasions de la vie, notamment lors des noces, et des veillées, touchant un public mixte. Ainsi, Henri GrosPierre au début du XX^e siècle, du village de Nanc près de Saint Amour dans le Jura, dont père et mère chantent fréquemment, écrit : « bercé dans mon enfance par les vieux airs de chez nous, je les connaissais presque tous et les chantais à tout venant [...] spécialement à la fromagerie où se réunissaient les vieux pour y causer¹⁴ ». Il recueillit uniquement dans son village cinquante rondes enfantines et deux-cents chansons.

Comme l'ethno-contes, l'ethno-chanson est instable, malgré la stéréotypie de ses motifs. Ainsi que l'affirme Henri Davenson (pseudonyme de l'historien Henri-Irénée Marrou), « le chanteur populaire n'a aucun des préjugés qui imposent au lettré le respect de l'œuvre d'art et de son intégrité : dans sa mémoire, toutes les chansons coexistent, sans que leurs limites réciproques soient bien marquées¹⁵ ». De sorte que les chansons, dans la limite de la cohérence narrative et sémantique, sont combinables, peuvent s'allonger d'une autre chanson ; notamment, une complainte n'est jamais suffisamment longue : on peut continuer celle de la « Fille du roi Louis » par celle de « Renaud le tueur de femmes ». Selon Davenson, « une

⁹ Robert MARTIN, article « complainte », *CNRTL*

¹⁰ Achille MILLIEN, *Chants et chansons : littérature orale et traditions du Nivernais*, Paris, Leroux, 1906.

¹¹ *Ibid.*, p. X.

¹² Victor SMITH, « Chants populaires du Velay et du Forez. Vieilles complaintes criminelles », *Romania*, 1881, n°37-38, p. 194-211.

¹³ Jean GARNERET et Charles CULOT, *Chansons populaires comtoises*, Besançon, éd. Folklore comtois, 1971.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵ Henri DAVENSON, *Le livre des chansons*, éd. de La Baconnière, Neuchâtel, Suisse et éd. du Seuil, Paris, 1944, p. 90.

chanson populaire est souvent un assemblage d'éléments instables qui se recomposent de façon diverse¹⁶ ». En d'autres termes, des épisodes, des thèmes élémentaires s'échangent, s'empruntent se combinent de chanson en chanson et il en est de même pour la musique. Il ajoute, et on peut généraliser ses propos au conte, que « les éléments les plus mobiles sont les exordes, les conclusions et les refrains¹⁷ ». Il donne en exemple la chanson de « La Pernelle » qui, au XII^e siècle commence par « Belle Amelot seule dans sa chambre filait », au XV^e : « La Belle se sied au pied de la tour », au XVIII^e « La Pernelle se lève trois heures devant le jour », début XX^e : « Voici la Pentecôte, la Saint Jean n'est pas loin », et enfin les mouvements de jeunesse la débute au 7^{ème} couplet par « Ne pleure pas Jeannette¹⁸ ». Il en est ainsi également pour les séquences finales. Le thème surtout reste constant : ici le refus du père de marier sa fille avec qui elle veut, ce qui entraîne sa mort, un quasi-suicide.

La culture enfantine et la littérature enfantine, se constituent au XIX^e siècle de sorte qu'il en est de même pour les chansons enfantines. Les adultes commencent à constituer un répertoire, moralement compatible, de chansons, de jeux, de contes, d'histoires, destiné aux enfants, plutôt que de les laisser piocher selon leur attrait des récits qui seraient immoraux. Si l'on considère les rares grands recueils de chansons, destinés aux enfants, il n'y a pas trace de complaintes ; qu'il s'agisse du recueil *Chansons et rondes enfantines* publié en 1846 par Théophile Marion Dumersan, ou des *Enfantines du Bon pays de France* de Philippe Kuhff en 1875, ou même des œuvres de Jean-Baptiste Weckerlin qui publie, avec les magnifiques illustrations de Louis Maurice Boutet de Monvel en 1884 chez Plon, *Chansons de France pour les petits Français*, republié en 2015 avec CD par Gautier-Langereau/Hachette.

Néanmoins, des publications récentes attestent de la présence de complaintes dans le répertoire traditionnel de la jeunesse. Ainsi, l'ouvrage *Mille ans de chansons traditionnelles* des éditions Milan Jeunesse en 2008 [1994], propose « Le roi a fait battre tambour » ou « La marquise empoisonnée¹⁹ » sur le thème de l'amante empoisonnée, et « Ne pleure pas Jeannette²⁰ », le tout à chaque fois avec musique et illustrations. Aux éditions Éveil et Découvertes, l'énorme *Anthologie de la comptine traditionnelle francophone* (1500 comptines !) en 2008, donne également « Le roi a fait battre tambour²¹ » et « Ne pleure pas

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹⁹ Isabelle DUMONTEAUX, Anne CLERC, ill. : Laurent Moreau, Jules Mercier, Christian Guibbaud, *Mille ans de chansons traditionnelles*, éditions Milan Jeunesse, 2008 [1994], p. 171-172.

²⁰ *Ibid.*, p. 213.

²¹ Marie-Laentine CAËTANO, Rémi Guichard, ill. Claude Weisbuch, *Anthologie de la comptine traditionnelle francophone*, éditions Éveil et Découvertes, 2008, avec CD, p. 235.

Jeannette²². » Mais les plaintes traditionnelles, qui appartiennent à un répertoire mixte, sont bien plus nombreuses et très recherchées du public. Les meurtres de femmes y sont particulièrement bien représentés, perpétrés aussi bien par le mari que par l'amant ou un inconnu, ou par la mère ou par le frère. Nous étudierons quelques plaintes représentatives de ces féminicides et tenterons de déterminer comment ils sont interprétés, valorisés tragiquement dans une société à domination masculine, qu'il s'agisse de patriarcat, ou, plus justement de « viriarc »²³, que l'on peut définir comme étant un système de domination des hommes, qu'ils soient père ou non, sur les femmes, ou, comme le propose Nicole-Claude Mathieu, anthroposociologue féministe, inventrice de ce néologisme, « le pouvoir des hommes sur les femmes²³ », considérant que les sexes sont le « produit d'un rapport social²⁴ ».

La marquise empoisonnée : l'abus de pouvoir viriarc

Cette plainte, sous le titre « Le roi a fait battre tambour²⁵ », est répandue dans toute la France au XIX^e et au XX^e siècles. Conrad Laforte en dénombre cinquante-cinq versions dont beaucoup au Canada, ce que confirment Marguerite et Raoul D'Harcourt dans *Chansons folkloriques françaises au Canada* avec pour titre « Quand le roi rentrit dans Paris²⁶ » en huit couplets. Elle figure dans *Le Romancero populaire de la France* de Georges Doncieux²⁷ qui construit une version critique reconstituée et la commente de façon douteuse mais il propose quelques variantes. Au cours de la seconde moitié du siècle dernier, elle est au répertoire de nombreux artistes, tels Édith Piaf, Les Compagnons de la chanson, Yves Montand, Guy Béart, etc., avec un succès certain. La trame est la suivante : le roi convoite la femme d'un marquis car elle est très belle, de jalousie il la prend, mais elle se refuse à lui, et la reine, jalouse également, l'empoisonne ; le roi lui fait construire un tombeau sur lequel le mari-marquis pleure. Le thème est en quelque sorte celui du droit de cuissage que s'arrogeaient les rois de France, les princes de sang et les grands seigneurs. Mais le marquis rechigne, ose répondre que si ce n'était le roi il se vengerait, lequel lui propose en échange une récompense, un titre

²² *Ibid.*, p. 378.

²³ Nicole-Claude MATHIEU (1937-2014), *L'Anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Côté-femmes, 1991, p. 125-126.

²⁴ *Ibid.*, p. 43.

²⁵ Censurée en France en vertu de l'édit de 1395 qui interdisait de chanter toute chanson sur les grands du royaume, comme celle sur le duc de Biron.

²⁶ Marguerite et Raoul D'HARCOURT, *Chansons folkloriques françaises au Canada*, avec musique notée et commentaires, Presses Universitaires Laval-Québec, Canada, et Presses Universitaires de France, Paris, 1956. « Quand le roi rentrit dans Paris », 1956, p. 81-83.

²⁷ Georges DONCIEUX, *Le Romancero populaire de la France : Choix de chansons populaires françaises*, Paris, E. Bouillon, 1904, « La marquise empoisonnée », p. 295-302.

(Maréchal de France), le marquis s'incline ne pouvant faire autrement, mais son épouse refuse de céder au roi, même contre un don de richesses, c'est alors que la reine la tue pour éliminer une rivale trop désirée. La version la plus diffusée commence ainsi :

Le roi a fait battre tambour pour voir toutes ses dames/ Et la première qu'il a vue lui a ravi son âme.

Il la considère comme un Objet de valeur à posséder et veut en déposséder son époux. Il exprime sa jalousie, l'autre jouissant d'un bien qu'il ne possède pas mais qu'il désire :

Marquis tu es plus heureux qu'moi d'avoir femme si belle

Lequel reconnaît la supériorité du roi auquel il doit obéissance :

Sire, vous avez tout pouvoir, tout pouvoir et puissance

Il est ainsi modalisé par l'impuissance, c'est-à-dire le « ne pas pouvoir ne pas faire », il cède. Et prononce les paroles très poignantes d'un amoureux à sa mie, formant le couplet central pathétique que l'on retrouve à l'identique dans toutes les versions et sur lequel insiste le chanteur :

Adieu ma mie, adieu mon cœur, adieu mon espérance !
Puisqu'il nous faut servir le roi, séparons-nous d'ensemble

Mais, lorsque le roi lui fait miroiter les richesses, elle réplique qu'elles sont à la reine qui l'empoisonne avec un bouquet de fleurs, détruisant l'objet du désir du roi son époux et anti-Sujet, la marquise devenant non-Objet.

En somme, dans cette complainte, les femmes résistent jusqu'à la mort, refusent d'être des Objets et revendiquent d'être des Sujets, maîtresses d'elles-mêmes et de leur corps, choisissant l'objet de leur amour. La complainte sert alors à s'apitoyer sur leur sort, à dénoncer l'abus de pouvoir royal masculin et à valoriser la résistance du couple aimant. Les perdants sont la marquise qui perd son amour puis la vie, mais aussi dans tous les cas de figures, le marquis qui perd son épouse aimée, ainsi que le roi qui n'a pas pu satisfaire son désir de se joindre à la femme confisquée qui lui résiste et se refuse à lui. Comme Marie Mathias chantait les paroles dépitées du marquis : « Dieu me l'avait pourtant donnée pour être ma compagne²⁸ »,

²⁸ Achille MILLIEN, *op. cit.* p. 119, note 3, variante.

rappelant le caractère sacré de l'union par le mariage. En outre, la manifestation du viriarcat ne s'exprime pas que par une rivalité entre hommes pour la possession d'une femme, ou entre femmes pour garder un homme, mais également entre père et fille comme dans la complainte suivante.

La Pernette ou l'abus du père

La base de données d'archives ethnographiques (RADdo) relève plus d'une centaine de versions de « La Pernette » en incluant celles de Suisse, d'Italie et de Catalogne, sans compter celles du Canada. On en trouve des versions chantées sur *You Tube* et le groupe folk *Malicorne* l'a interprétée lentement en sept minutes. Le site breton *Dastum 44* propose une version chantée enregistrée en provenance de la Brière, collectée en 1901, d'une durée de trois minutes onze secondes, dont l'énonciateur est un homme donnant le récit par l'intermédiaire d'un narrateur féminin. Cette chanson est attestée dans les milieux lettrés depuis le XII^e siècle sous la forme d'abord d'une chanson de toile « Belle Amelot soule en chambre feloit ». Du XV^e au XVII^e elle a été très appréciée, figurant d'abord dans le luxueux *Chansonnier de Bayeux* (vers 1490) : « La belle se sied / Au pied de la tour/ Qui pleure et soupire ». Elle a également été traitée par les grands polyphonistes tels Josquin des Prés, Roland de Lassus, Jacques Lefèvre, et fut éditée en 1536, 1561, 1600, 1613. Puis en 1761 l'autre veine de cette chanson sera notée, commençant par « La Pernette se lève / Trois heures devant le jour », que l'on retrouve exactement en occitan chez Nanette Lévesque en 1871 : « La Perneta se levave / Très heures d'avant zour²⁹ ». La troisième veine est celle qui, au XIX^e siècle, commence par les plaintes de la fille qui réclame de se marier à son père : « Mariez-moi mon père car voici la saison³⁰ ». Le prénom de Pierre apparaît en 1600 selon Davenson, celui de Pernette, qui n'est autre que le diminutif affectueux de Pierre, en 1761³¹.

Dans la dernière veine, où Pernette devient Jeannette, elle se mue en chanson entraînante, de marche, « au caractère gouailleur » selon Davenson³², probablement début XX^e, et commence tardivement dans la narration au moment où la mère répond à la demande de sa

²⁹ Nanette LEVESQUE, *Conteuse et chanteuse du pays des sources de la Loire*, édition établie par Marie-Louise Tenèze et Georges Delarue, Gallimard, « Le langage des contes », 2000, p. 591. Chansons recueillies par Victor Smith, « La Pernette » est chantée par Virginie Besset, septuagénaire en 1871.

³⁰ Georges DONCIEUX, *Le Romancero populaire de la France : Choix de chansons populaires françaises*, op. cit., qui cite Eugène Rolland complainte recueillie dans les environs de Lorient p. 21.

³¹ Henri DAVENSON, *Le livre des chansons*, op. cit., p. 173.

³² *Ibid.*, p. 172.

filles, à son mal d'amour : « Ne pleure pas Jeannette / Nous te marierons, (*bis*)³³ » ; la reconstitution narrative est tout de même possible par présupposition.

Toutes les versions suivent le même schéma narratif : 1. L'héroïne déclare qu'elle est amoureuse ; 2. Son ascendant ou ses ascendants acceptent de la marier avec quelqu'un de leur choix mais d'un haut rang social ; 3. La fille refuse car elle veut épouser celui qui est en prison condamné à mort ; 4. Refus des parents ; 5. L'héroïne choisit la mort partagée avec son amoureux ; 6. Exécution des deux amants ; 7. La glorification par les tombeaux et l'union dans la mort.

La complainte figurativise la contrainte exercée par les ascendants sur la fille qui n'est pas libre d'épouser qui elle désire et surtout qui elle aime. Le refus la conduit au suicide car elle ne voit plus qu'une union possible dans et par-delà la mort, ainsi qu'une glorification par la prière. Comme l'indique la version de Charles Beauquier fin XIX^e :

Et sur la même branche
Nos deux corps s'uniront
Au chemin de Saint-Jacques
Enterrez-nous tous deux.
Couvrez Pierre de roses
Et moi de mille fleurs,
Les pèlerins qui passent
Prieront Dieu pour nous deux³⁴.

Néanmoins, la version contemporaine destinée aux enfants, après avoir été une chanson de militaires, conclut, comme le signale Davenson, « ironiquement et avec brutalité³⁵ », qu'on en juge : « Et l'on pendouilla Pierre / Et sa Jeannette avec³⁶ ». On pourrait ajouter : avec une sorte de jovialité expéditive et jouissive étonnante, détournant totalement la signification de la complainte dont l'un des buts est d'apitoyer sur le sort des jeunes gens.

Il est bien d'autres complaintes qui n'appartiennent pas au répertoire enfantin, qui s'adressent à un public mixte, mais qui sont bien plus violentes et cruelles. Nous allons en donner plusieurs exemples où le viriarcate redevient le thème central.

³³ Isabelle DUMONTEAUX, Anne CLERC, ill. Laurent Moreau, Jules Mercier, Christian Guibbaud, *Mille ans de chansons traditionnelles*, op. cit., p. 213.

³⁴ Charles BEAUQUIER, *Chansons populaires recueillies en Franche-Comté*, Paris, Emile Lechevalier et Ernest Leroux, 1894, p. 39.

³⁵ Henri DAVENSON, *Le livre des chansons*, op. cit., p. 174.

³⁶ Isabelle DUMONTEAUX, Anne Clerc, ill. : Laurent Moreau, Jules Mercier, Christian Guibbaud, *Mille ans de chansons traditionnelles*, op. cit., p. 213.

Les Anneaux de Marianson : le mari jaloux assassin

Cette complainte est une des plus connues, des plus tragiques et des plus longues – facilement quarante-six couplets, selon la version donnée par Davenson³⁷ – des plus célèbres (Laforte en relève cent trente-quatre versions) depuis la Normandie, la Suisse, l’Allemagne, jusqu’au Canada. Georges Doncieux en donne l’argument suivant : « La femme innocente dénoncée comme adultère à un mari jaloux, par un séducteur dont elle a repoussé les avances³⁸ ». Le même argument est la base de la pièce de Shakespeare *Cymbeline* parue en 1611.

La complainte présente les séquences suivantes : 1. Le mari (fréquemment Renaud) s’éloigne de son épouse (Marianson) ; 2. Un séducteur éconduit copie les anneaux de mariage ; 3. Il dénonce au mari l’infidélité de son épouse en lui présentant les anneaux ; 4. Le mari le croit et rentre chez lui ; 5. Sa mère lui présente son fils nouveau-né lui demandant de choisir un prénom ; 6. Il le massacre ; 7. Comme supplice mortel, il traîne son épouse derrière son cheval au galop durant 3 jours et 3 nuits ; 8. Il lui demande où sont les anneaux, elle le lui indique, il les trouve ; 9. Il se repent et demande pardon à sa femme qui le lui accorde pour elle, pas pour l’enfant.

La femme, Marianson, est ici l’objet des convoitises de deux hommes. Tout d’abord son époux avec qui elle a un contrat de fidélité figuré par les anneaux sacrés de mariage et qui s’arroge le droit de vie ou de mort, faisant confiance à un rival sans interroger son épouse, de sorte qu’il se met dans la position la plus puissante, la plus outrancière et la plus injuste du viriarcat, coupable d’infanticide et d’uxoricide, ce que démontre et dénonce la chanson qui se lamente et fait pleurer sur le sort de la jeune femme.

Ensuite le rival, modalisé par le mensonge et la tromperie, selon le non-être et le paraître, qui jaloux, ne veut pas qu’un autre jouisse d’un bien (la femme convoitée considérée comme un objet) que lui-même ne peut pas posséder et préfère le détruire. Enfin, la mère de l’époux intercède en lui présentant le nouveau-né et tient un rôle positif, ce qui est rare de la part de la belle-mère, mais son intervention se solde par un échec car le tueur refuse : « À l’enfant je lui donne un nom, / À la mère un mauvais renom³⁹ » ; puis « Il prend l’enfant par le maillot, / Il le jette contre le carreau⁴⁰ », ce qui établit un rapport intertextuel avec la complainte encore plus

³⁷ Henri DAVENSON, *Le livre des chansons*, op. cit., p. 163-169.

³⁸ Georges DONCIEUX, *Le Romancero*, op. cit., p. 226.

³⁹ Henri DAVENSON, *Le livre des chansons*, op. cit., p. 166, couplet 30.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 166, couplet 31.

répandue du « Roi Renaud » où figure la même séquence. En d'autres termes, il coupe toute descendance possible avec la femme infidèle ou prétendue telle, il interrompt la généalogie car il estime que le contrat sacré de fidélité du mariage a été rompu et bafoué. Jouant le rôle actantiel du destinataire juge, se l'octroyant, il va punir son épouse de cette façon : « Prend sa femme par les cheveux, / À la queue du cheval la noeue⁴¹ ». La cruauté du châtement est d'autant plus grande qu'il est excessif et injuste : « Il n'y avait brousse ni buisson / Qui n'eût le sang de Marianson⁴² ». Et lorsque la colère, ou plutôt la rage, la folie meurtrière de Renaud s'apaise « Au bout de trois jours et trois nuits / Il regarde derrière lui⁴³ » et, enfin, il pose la question cruciale, la seule évidente qu'il aurait dû poser dès son retour : « Marianson, dame joli' / Où sont les anneaux de tes doigts⁴⁴ ? », pour la version canadienne, alors que dans la version de France donnée par Davenson, la demande est abrupte et injurieuse : « Dis-moi, dis-moi, franche putain, / Où sont les anneaux de ta main⁴⁵ ? » Elle indique qu'ils sont toujours à leur place, il vérifie et la vérité éclate : sa femme est innocente, l'informateur a menti. Il demande alors s'il n'y a pas un remède pour ses blessures ce à quoi elle répond qu'elle va mourir quoiqu'il advienne : « Ne faut qu'une aiguille et du fil / Et un drap pour m'ensevelir⁴⁶ ». Enfin, il lui demande pardon, mais si elle pardonne chrétiennement à son époux pour sa propre exécution, elle ne peut le faire pour le massacre du nouveau-né puisqu'il n'était pas baptisé et n'avait pas encore de prénom.

C'est une prérogative masculine d'exécuter l'épouse quand il subsiste un soupçon d'infidélité, crime d'honneur impulsif, toléré cependant. L'honneur est la valeur des valeurs, elle les subsume toutes et dirige les actions et réactions des hommes en quête de capital symbolique, ou pour en éviter toute perte ce qui déclencherait l'opprobre de la société et la honte. La virilité, conçue, ainsi que l'écrit Pierre Bourdieu, comme une « aptitude au combat et à l'exercice de la violence (dans la vengeance notamment) est avant tout une *charge*⁴⁷ », c'est-à-dire un devoir être et un devoir faire. Par opposition à la femme « dont l'honneur, essentiellement négatif, ne peut qu'être défendu ou perdu, sa vertu étant successivement virginité et fidélité⁴⁸ ». La fidélité en l'occurrence est l'exercice de la chasteté en l'absence de l'époux, le tout renforcé par le contrat religieux et sacré du mariage. Le manquement dont la

⁴¹ *Ibid.*, p. 167, couplet 32.

⁴² *Ibid.*, p. 167, couplet 34.

⁴³ Marguerite et Raoul D'HARCOURT, *Chansons folkloriques françaises au Canada*, op. cit., p. 63, couplet 21.

⁴⁴ *Ibid.*, couplet 22.

⁴⁵ Henri DAVENSON, *Le livre des chansons*, op. cit., p. 167, couplet 37.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 168, couplet 44.

⁴⁷ Pierre BOURDIEU, *La domination masculine*, Seuil « Liber », 1998, p. 57.

⁴⁸ *Ibid.*

chatelaine de la chanson est accusée provoque une perte d'honneur de l'époux, donc une perte de son capital symbolique social, donc son rabaissement, son affaiblissement, d'abord face au trompeur. Sa réaction ne peut qu'être à la hauteur, si ce n'est à la proportion, ici à la disproportion, de ce qu'il ressent de sa perte. Elle ne peut donc qu'être la figuration d'une virilité exacerbée pour tenter de regagner du capital symbolique en éliminant la cause de sa chute. L'honneur de l'homme est alors, comme l'écrit Bourdieu, « une force supérieure, qui peut lui faire accepter comme inévitable, ou allant de soi, c'est-à-dire sans délibération ni examen, des actes qui apparaîtraient à d'autres comme impossibles ou impensables⁴⁹ ». D'où le massacre de l'enfant comme produit du déshonneur entachant définitivement le lignage et du supplice mortel démonstratif de l'épouse comme objet et cause du déshonneur, dans le plein exercice, de droit pourrait-on dire, du viriarc.

Selon l'anthropologue Jean Cuisenier⁵⁰, il existe également des versions écrites de cette complainte dès le XVIII^e siècle, notamment celle de Mathieu-Antoine Bouchaud qui la reproduit en 1763 comme romance chantée par les petits bourgeois et ceux de la campagne caractérisée par ses vers blancs⁵¹ en forme de quatrains d'octosyllabes, fort proche des complaintes orales, en trente couplets, écourtée au début où elle commence par le dialogue avec le séducteur, et à la fin où elle s'achève sur l'annonce de sa mort. La seconde version proposée par Cuisenier⁵² est celle de Léon de La Sicotière dans le *Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Orne* de janvier 1883 qui est une réfection en soixante-huit couplets (!) effectuée par Le Flaguais d'après des souvenirs de Vautier, ce qui ne la rend absolument pas crédible. Amélie Bosquet avait déjà reproduit la version Bouchaud dans son livre *La Normandie romanesque et merveilleuse*⁵³, qu'elle accompagne de la légende de « Marie Anson » ou de la « Dame du Parc » à Alençon, de celles de la « Dame de Préaux » et de la « Croix pleureuse ». Elle ajoute la légende suisse fort ressemblante du « Château de Toggenburg », près de Zurich.

Durant tout le XIX^e, partout en France avec un immense succès populaire, circule l'estampe avec paroles « Adélaïde et Ferdinand ou Les trois anneaux », qui est une autre version de la complainte de notre étude. Elle est publiée dès les années 1815-1824 chez Cadet Louis à Toulouse, représentant le supplice infligé par le mari à son épouse, puis chez Martin-Delahaye à Lille vers 1820-1829, représentant le résultat du supplice, et à Épinal chez Pellerin vers 1837,

⁴⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁰ Jean CUISENIER, *Récits et contes populaires de Normandie*/1, Gallimard, 1979, p. 75-77.

⁵¹ Mathieu-Antoine BOUCHAUD (1719-1804), *Essai sur la poésie rythmique*, Paris, Michel Lambert, 1763, p. 141-143, disponible sur Gallica.

⁵² Jean CUISENIER, *Récits et contes populaires de Normandie*/1, *op. cit.*, p. 78-80.

⁵³ Amélie BOSQUET, *La Normandie romanesque et merveilleuse*, J. Techener et A. Le Brument, 1845, p. 454-483.

représentant à gauche le mariage et à droite le supplice. Mais ici, le mari, Ferdinand, tue d'abord le messenger trompeur, puis écrase sous ses pieds le nouveau-né, traîne sa femme attachée à son cheval et finalement se suicide. On est au comble de l'horreur, dans l'excès le plus total, dans une frénésie passionnelle meurtrière indomptable, dans le récit dysphorique le plus désespéré, le plus tragique, dans la transgression successive d'interdits anthropologiques fondamentaux, dans l'anéantissement de toute vie, dans la négation de toutes les valeurs fondatrices du récit indo-européen la plupart du temps positif. Elle est chantable sur l'air du *Prélude de Nina*. *Nina* ou *La Folle par amour*, est un drame lyrique en un acte, en prose, mêlé d'ariettes, écrit par Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières, musique de Nicolas Dalayrac, créé à l'opéra-comique par les Comédiens italiens du Roi le 15 mai 1786⁵⁴. Elle eut un vif succès au point qu'elle déclencha une frénésie dans la mode : on se coiffa et s'habilla comme Nina. L'air le plus célèbre est le premier, celui de « la folie » : « Quand le bien-aimé viendra », qui n'a aucun rapport avec les airs d'ethno-musique. L'estampe insiste bien plus que l'ethno-complainte sur la dysphorie destructrice du mari : « Le long du chemin il rumine / Carnage, sang, horreur et mort », ou encore : « Dans sa fureur homicide / Il ne demande que du sang ».

Henri Pourrat s'en est inspiré pour réécrire l'histoire en prose sous la forme d'un conte avec pour titre : « Le conte des trois anneaux », paru en 1962 dans le livre XIII du *Trésor des contes*⁵⁵, dont les héros sont Adélaïde et Ferdinand. En réalisant cet hypertexte, il effectue deux opérations : une transposition en prose d'un hypotexte versifié et une transposition transgénérique en transformant une chanson en conte. Gérard Genette explique que dans la mise en prose, la « prosification », il n'y a pas de dégradation, mais, comme l'appelait également de ses vœux Henri Pourrat, il y a une « dignité esthétique » qui en fait une « poétique de la prose⁵⁶ ». Comme l'écrit Henri Pourrat, « il faut une transcription » et « donner à chaque conte sa forme⁵⁷ », c'est-à-dire, un style et une poétique terrienne : « un déploiement dans l'espace, un éclat de verdure, l'air qui circule autour, la sève qui circule dedans⁵⁸ ». Enfin, là où l'estampe donne comme symboles des trois anneaux « son cœur, son amour et sa main », chez Pourrat au premier anneau correspond « sa foi », au second « l'espérance » et au dernier « son cœur », ce qui, tout en restant fidèle, mais d'une « fidélité littéraire⁵⁹ », consiste à lui « rendre vie et sève », « ainsi que l'aurait fait la plus douée des bergères⁶⁰ ».

⁵⁴ Publié chez Brunet à Paris en 1786.

⁵⁵ Henri POURRAT, *Le Trésor des contes*, t.2, Omnibus, 2009, p. 1483-1487.

⁵⁶ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Seuil, Points Essais, 1982, p. 311.

⁵⁷ Henri POURRAT, *Le Trésor des contes*, tome 1, *op. cit.*, Note de l'auteur, p. 11.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Henri POURRAT, *Le trésor des contes*, tome 2, *op. cit.*, Présentation, p. VIII.

Ainsi, sans le dire, sans prévenir le lecteur, qui tout de même s’y retrouvera, il transcrit nombre de chants en les travestissant en contes, comme le conte « des Tristes noces⁶¹ », celui de « La dame lombarde⁶² », on peut également relever « Le Roi Renaud », ainsi que « La Belle assassinée », « La Chaîne d’or », « La fille dérobée à son père », « La mauvaise auberge », ou encore la célèbre complainte de « La Pourcheronne » relevant du cycle de *Cendrillon* ; Bernadette Bricout, sans être exhaustive, n’en compte pas moins de dix-neuf⁶³. La tentation devait être grande pour Henri Pourrat qui fut aussi un grand collecteur de chansons ; en effet, entre 1911 et 1913, avec son ami Régis Michalias, il recueillit quatre cent-quarante chansons d’Auvergne dont soixante-et-une complaintes.

Le frère amoureux de sa sœur la tue

Je terminerai provisoirement en évoquant deux complaintes sur les thèmes du sororicide et de l’inceste qui montrent à l’évidence les ravages du viriarcat endo-familial envers les femmes proches, consanguines. La première, « Le frère qui tue sa sœur », figurativise clairement, dénote de façon évidente, le désir incestueux du frère pour sa sœur qui lui résiste et refuse, alors il la tue. La seconde « La blanche biche », figurativise une chasse à la blanche biche organisée par le frère d’une fille qui se métamorphose en biche la nuit ; ici, l’inceste et l’acte sexuel sont, au contraire, opacifiés sur le plan connotatif.

La complainte du « Frère qui tue sa sœur » est moins connue que les précédentes, moins répertoriée, peut-être à cause de son thème trop cru, trop direct. Achille Millien⁶⁴, dans son ouvrage de 1906, concernant les chansons du Nivernais, donne deux versions complètes de neuf et huit couplets en sizains dont les deux premiers vers sont bissés, ce qui rallonge d’autant la narration, auxquelles il ajoute deux variantes pour la première et trois pour la seconde, ce qui est tout de même une bonne quête. Contrairement aux idées reçues, et il en est de même pour les contes, les énonciateurs ne sont pas que des femmes, Achille Millien a reçu ces complaintes de quatre femmes et trois hommes. Victor Smith, autre grand collecteur, en recueille cinq versions vers 1870-1873 en Auvergne⁶⁵. La chanson commence de deux façons différentes : soit le frère est narrateur, avec un embrayage énonciatif : « Oh ! J’avais une sœur

⁶¹ *Ibid.*, p. 1474-1475.

⁶² *Ibid.*, p. 1500-1502.

⁶³ Bernadette BRICOUT, *Le savoir et la saveur*, Gallimard, 1992, p. 125-126.

⁶⁴ Achille MILLIEN, *Littérature orale et traditions du Nivernais. Chants et chansons*. Tome 1, « Complaintes et chants historiques », musique notée par Jean-Grégoire Pénavaire, ill. Matisse-Auguste, Ernest Leroux, 1906, p. 83-285.

⁶⁵ Victor SMITH, « Chants populaires du Velay et du Forez. Vieilles complaintes criminelles », *Romania*, n°37-38, 1881, p. 194-211.

/ Qui était jeune et belle / (bis) Et parfaite à mes yeux / En la voyant si belle / J'en devins amoureux⁶⁶ », soit c'est un narrateur extradiégétique qui nécessite un débrayage énonciatif : « Dans Paris il y a / Dans Paris la grand, ville / Un, jeune couturière/ Belle comme le jour / Que son coquin de frère / Voulut lui faire l'amour⁶⁷ ». Dans tous les cas, le frère attend qu'il n'y ait plus personne à la maison et isole sa sœur en lui découvrant sa volonté selon le chantage suivant : « Ma sœur, ma sœur seulette / Faut venir à mon dessein / Autrement je t'enfonce / Ce poignard dans ton sein⁶⁸ ». Épouvantée par l'alternative transgressive proposée par son frère, elle refuse : « Auriez-vous le courage / De violer votre sang⁶⁹ ? » rappelant ainsi l'interdit de l'inceste qui est le cumul de l'identique (même sang) et rompt la chaîne de l'alliance. Devant son refus obstiné, il la tue en plongeant le poignard dans son sein selon un érotisme morbide. Ou bien il la torture dans une autre version : « Lui coupe ses poignets / Et ses mamelles blanches⁷⁰ ». Vient ensuite le châtement du frère dont l'acte est totalement désapprouvé par la communauté. Ce chant rappelle deux interdits anthropologiques fondamentaux, tout d'abord celui de l'inceste frère-sœur, c'est-à-dire d'une relation sexuelle endogamique excessive avec le plus proche, alors que les ethno-textes prônent très généralement l'exogamie. Le frère se présente comme un prédateur sexuel qui veut effectuer un inceste-viol. Mais la conjonction sexuelle abusive, ou son risque, implique dans ces cas une disjonction définitive : la sœur meurt selon le principe qu'il faut empêcher tout autre de jouir d'un bien, ou de posséder un bien, dont on ne peut pas jouir soi-même. Il vaut mieux alors le détruire, qu'il ne soit ni sujet, ni objet du désir. L'agresseur subit aussi la mort comme châtement : « Fut condamné à pendre / À pendre et à brûler⁷¹ ».

Maurice Godelier étend ainsi la définition de l'inceste : « Par inceste, on désignera des unions sexuelles interdites entre deux individus (de sexe différent mais aussi de même sexe) parce qu'ils partagent des composantes essentielles de leur être, que cette composante soit matérielle (sperme, souffle, sang, os, chair, lait) ou immatérielle (âme, nom, etc.)⁷² ». De sorte que « commettre l'inceste, c'est avoir des rapports sexuels avec un parent qui partage la même identité, la même substance, le même souffle, voire la même âme, etc. C'est d'une certaine

⁶⁶ Achille MILLIEN, *Littérature orale et traditions du Nivernais. Chants et chansons*. Tome 1, « Complaintes et chants historiques », *op. cit.*, version A, p. 283.

⁶⁷ *Ibid.*, version B, p. 284.

⁶⁸ Marie-Louise TENEZE et Georges DELARUE, *Nannette Lévesque conteuse et chanteuse du pays des sources de la Loire*, Gallimard « Le langage des contes », 2000, p. 609.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 610.

⁷⁰ Achille MILLIEN, *Littérature orale et traditions du Nivernais. Chants et chansons*. Tome 1, « Complaintes et chants historiques », *op. cit.*, version B, p. 285.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Maurice GODELIER, *Métamorphoses de la parenté*, Fayard, 2004, p. 457.

manière copuler avec soi et s'auto-consommer⁷³ ». La femme victime de l'inceste est condamnée à la mort sociale, étant interdite à un autre par la souillure, elle est exclue des échanges possibles entre familles pour le mariage.

La seconde complainte est celle de la « Blanche biche » dont on possède une trentaine de versions en France et au Canada. Une fille est métamorphosée en biche la nuit et subit la chasse ardente de son propre frère. Parfois la cause en est la profanation du chemin des fées par les parents. À bout, elle avertit sa mère qui intercède auprès de son frère. Mais la blanche biche est prise, elle est, sur ordre de son frère, dépecée, puis servie comme mets de valeur au repas des chasseurs qui la consomment. Le frère demande alors où est passée sa sœur qui lui répond depuis le plat où elle est découpée. La narration soit s'arrête sur cette horreur, soit sur le châtement ou l'auto-châtiment du frère. Tout ici est de l'ordre du symbolique. En effet, la chasse est souvent le symbole de la poursuite amoureuse, l'acte sexuel est une forme de consommation (ici un repas cannibale qui est un inceste alimentaire), le corps morcelé est sa représentation érotisée. L'ethnologue Jean Pouillon confirme cette interprétation dans son article « Manières de table, manières de lit, manières de langage⁷⁴ », où il considère que le repas cannibale est une « métaphore de la sexualité », une « composante orale du désir sexuel », quant à l'endocannibalisme, « il y exprime une endogamie excessive, c'est-à-dire l'inceste, qui menace de l'intérieur la société⁷⁵ ».

Conclusion

L'exploration des complaintes reste à faire pour mieux comprendre quelles sont les axiologies constitutives de notre société, en d'autres termes quelles valeurs privilégie-t-elle, transmet-elle ? Il est clair que les complaintes, constituées de récits totalement dysphoriques, par leurs déplorations, condamnent les actes qu'elles relatent et rappellent les principaux interdits de la société ainsi que les conséquences négatives de leur transgression. Les féminicides et les violences faites aux femmes forment une très grande partie du répertoire, qu'on en juge par les titres : « Renaud le tueur de femmes », « La triste noce », « La fille qui se tue pour sauver son honneur », « La fille changée en cane », « Le breuvage empoisonné », « La fille du roi dans la tour », « La fille qu'on enlève et qui meurt », « La Porcheronne », « L'hôtelier assassin », « Le mari assassin », « L'amant assassin », « L'anneau de la fille tuée »,

⁷³ *Ibid.*, p. 436.

⁷⁴ Jean POUILLON, *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°6, Gallimard, 1972, p. 9-26.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 9.

« La maumariée vengée par ses frères », etc. Cette liste est loin d'être exhaustive car tous les cas de figure sont narrativement explorés.

Nous avons à peine ébauché la liste des abus dont les femmes sont les victimes, mais d'abord et surtout il s'agit d'abus sexuels par le roi, le frère, d'abus de pouvoir du roi, des parents, du mari, de droit de vie ou de mort du mari et du frère. La fin est toujours tragique et la victime toujours la même : la femme meurt, assassinée ou contrainte au suicide. Mais même s'il s'agit toujours de déploration et de condamnation de ces actes, il demeure une certaine jouissance issue de la violence sanguinaire de ces récits par la mort et le supplice des femmes, de la représentation de la faiblesse féminine mais aussi de sa résistance, de la domination masculine érigée en droit de vie ou de mort sur les femmes jusqu'au désir d'inceste, globalement de l'oppression des femmes par les hommes dans une société où règnent l'androcentrisme et surtout, au-delà du patriarcat, le viriarcat dont elle peine à admettre l'existence et dont elle peine également à se débarrasser sous l'impulsion de mouvements féministes et la perspicacité des travaux de chercheuses.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

BEAUQUIER Charles, *Chansons populaires recueillies en Franche-Comté*, Paris, Émile Lechevalier et Ernest Leroux, 1894.

BOSQUET Amélie, *La Normandie romanesque et merveilleuse*, J. Techener et A. Le Brument, 1845.

CAËTANO Marie-Laurentine, Guichard, Rémi ill. Claude Weisbuch, *Anthologie de la comptine traditionnelle francophone*, éditions Éveil et Découvertes, 2008, avec CD.

CUISENIER Jean, *Récits et contes populaires de Normandie/1*, Gallimard, 1979.

DAVENSON Henri, *Le livre des chansons*, éd. de La Baconnière, Neuchâtel, Suisse et éd. du Seuil, Paris, 1944.

D'HARCOURT Marguerite et Raoul, *Chansons folkloriques françaises au Canada*, Presses Universitaires Laval-Québec, Canada, et Presses Universitaires de France, Paris, 1956.

DONCIEUX Georges, *Le Romancero populaire de la France : Choix de chansons populaires françaises*, Paris, E. Bouillon, 1904.

DUMONTEAUX Isabelle, Clerc Anne, ill. : Laurent Moreau, Jules Mercier, Christian Guibbaud, *Mille ans de chansons traditionnelles*, éditions Milan Jeunesse, 2008 [1994].

GARNERET Jean et CULOT Charles, *Chansons populaires comtoises*, Besançon, éd. Folklore comtois, 1971.

GUERIFF Fernand, *Le Trésor des chansons populaires folkloriques recueillies au pays de Guérande*, t.1, Le Poulinguen, éd. Jean-Marie Pierre, 1983.

LAFORTE Conrad, *Le catalogue de la chanson folklorique française*, 6 tomes, Québec, Canada, Les Presses de l'Université Laval, 1977-1987.

LEVESQUE Nanette, *Conteuse et chanteuse du pays des sources de la Loire*, édition établie par Marie-Louise Tenèze et Georges Delarue, Gallimard, « Le langage des contes », 2000.

MILLIEN Achille, *Chants et chansons : littérature orale et traditions du Nivernais*, Paris, Leroux, 1906.

NERVAL Gérard de, *Les Filles du feu lors de la sixième lettre à Angélique*

POURRAT Henri, *Le Trésor des contes*, Omnibus, t.2, 2009, p. 1483-1487.

ROLLAND Eugène, *Recueil de chansons populaires*, 6 tomes, tome 2, Maisonneuve et Larose, 1967 [1886].

SMITH Victor, « Chants populaires du Velay et du Forez. Vieilles plaintes criminelles », *Romania*, n°37-38, 1881.

Ouvrages critiques

BOUCHAUD Mathieu-Antoine, *Essai sur la poésie rythmique*, Paris, Michel Lambert, 1763.

BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, Seuil « Liber », 1998.

BRICOUT Bernadette *Le Savoir et la saveur*, Gallimard, 1992.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Points Essais, 1982.

MARTIN Robert, article « complainte », TLFi, CNRTL.

MATHIEU Nicole-Claude, *L'Anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Côté-femmes, 1991.

POUILLON Jean, *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°6, Gallimard, 1972.