

**Représentations du féminin et énonciation lyrique dans la chanson québécoise
contemporaine : perspectives sur le sexe/genre chez Ariane Moffatt, Pierre
Lapointe et Philémon Cimon**

Khady Konaté

Thèse soumise à l'Université d'Ottawa
comme exigence partielle pour l'obtention du grade de
maître ès arts (M.A) en lettres françaises

Département de français
Bureau des études supérieures
Faculté des arts
Université d'Ottawa

Résumé

Cette thèse se propose de faire une analyse du discours sur les représentations du féminin et les implications du sexe/genre dans la chanson québécoise contemporaine, à travers les œuvres et la *persona* de trois auteur·ice·s-compositeur·ice·s-interprètes (ACI): Ariane Moffatt, Pierre Lapointe et Philémon Cimon. Notre analyse part d'abord du constat que les chansons de Moffatt, Lapointe et Cimon figurent des sujets lyriques, dont la parole et le geste sont modulés par les enjeux énonciatifs que posent le lyrisme. Pour rendre compte de la spécificité de la chanson comme pratique poétique réunissant paroles, musique et interprétation, nous proposons de faire une étude sémantique des chansons pour chacun·e des ACI, en nous attardant dans un premier temps aux questions soulevées par le lyrisme, puis en faisant la somme des aspects relevant du sexe/genre présents dans leurs univers sonores respectifs avec le renfort de la théorie féministe et des études de genre, d'après une perspective postmoderne. Notre lecture cherche à souligner les reconduites et les poncifs liés au féminin, mais également à saisir les propositions et les configurations qui s'écartent des lieux communs, tant pour les modèles féminins valorisés que pour les modèles amoureux et les rapports sociaux de sexe et de genre suggérés par les chansons. La comparaison entre les chansons des trois artistes permet ainsi de dégager des points de convergence, tout en révélant les particularités de leurs œuvres.

Remerciements

Je remercie d’abord mon directeur, Nelson Charest, pour nos échanges, son souci du détail, sa confiance et l’appui qu’il m’a offert ces dernières années.

Je remercie également Florence Lotterie de l’Université Paris Diderot pour m’avoir apporté son aide et avoir rendu mon séjour de recherche en France possible, profitable et agréable.

Merci à Jeanne Mathieu-Lessard, stagiaire postdoctorale au Département de français, pour son intérêt envers mon projet, sa sollicitude et les discussions que nous avons partagées.

Mes remerciements vont aussi à mes ami·e·s, mes collègues et mes camarades, pour leur présence et leurs encouragements.

Merci à mes proches pour leur patience et leur soutien. Merci à ma mère de m’avoir poussée aussi loin.

Ma pensée va également vers les personnes que j’ai rencontrées longuement comme fortuitement ces deux dernières années, dans autant de lieux et de circonstances et dont je garde le souvenir : vous m’avez fourni un précieux équilibre.

Enfin je suis reconnaissante envers le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, le gouvernement de l’Ontario et l’Université d’Ottawa pour leur soutien financier.

Table des matières

Résumé	ii
Remerciements.....	iii
Table des matières	iv
Introduction	1
Chapitre 1 : Cadre théorique	11
Lyrisme, lyrique	11
Féminisme	17
Énonciation.....	25
Implications	34
Chapitre 2 : Ariane Moffatt.....	39
Repli, solitude.....	40
Le rapport trouble à l'autre.....	44
Désirs.....	48
L'apaisement et l'équilibre sous le modèle romantique	51
Analyse du discours.....	55
Le je/u féminin chez Moffatt	56
Le rapport trouble à l'autre (<i>bis</i>)	59
Conclusion.....	63
Chapitre 3 : Pierre Lapointe	65
<i>Je</i>	65
<i>Je et tu</i>	69
<i>Je</i> est un éternel enfant	72
<i>Je</i> et le féminin	76
Analyse du discours.....	80
L'homme-enfant et l'appel à la mère	81
Les alter-egos excentriques et les amours (de) mutant·e·s.....	85
Sur les amants.....	88
Conclusion.....	90
Chapitre 4 : Philémon Cimon.....	91
<i>L'été</i>	92
<i>Les femmes comme des montagnes</i>	99

Analyse du discours.....	106
« Enfanteuse de lumière »	107
L'idéalisation et la sublimation du féminin-femme.....	108
Conclusion.....	113
Conclusion	114
Représentations	116
Auto/représentation(s)	121
Références	128

Introduction

À l'en croire la critique musicale issue de la presse, les chansons d'Ariane Moffatt à ses débuts rappellent celles de Daniel Bélanger. Et pour cause : n'a-t-elle pas été révélée au grand public alors qu'elle en était la choriste et claviériste, et qu'elle en assurait les premières parties lors de ses spectacles? Elle en serait donc l'alter ego féminin, alors qu'il en est le mentor. La lignée se prolongeant, la critique poursuit les rapprochements en considérant pareillement Pierre Lapointe comme un chanteur de la trempe de Moffatt, les deux artistes faisant classe à part et marquant chacun·e à leur manière leur génération et la scène musicale québécoise¹. Constatant combien Lapointe a tout d'un irrésistible phénomène, comment ne pas remarquer son influence chez les talents d'ici émergeant après sa révélation? La critique (toujours) en vient à pouvoir déceler un soupçon de Lapointe chez Philémon Cimon (ayant alors pour nom de scène Philémon Chante), lequel lance en 2010 et de façon indépendante son premier album, *Les sessions cubaines*. Cimon tient apparemment d'un « Pierre Lapointe sans les excès de style », « flirtant [par ailleurs] avec l'univers romantique sombre de Jeff Buckley² ». On l'aura sans doute compris, en moins

¹ La comparaison apparaît à de nombreuses reprises dans les articles concernant le premier album de Moffatt. Voir notamment Serge Drouin, « Ariane Moffatt lance son premier album solo », *Journal de Québec*, p. 48, 14 juin 2002 et *Le Devoir*, « CULTURE. Vitrine du disque. AQUANAUTE – Ariane Moffatt », p. C8, 9 juin 2002 dans « Dossier de presse mai à juin 2002 ». Disponible depuis la page web d'Ariane Moffatt sur le site du label Audiogram.

Concernant de plus près Moffatt et Lapointe, précisons que la comparaison tient de par la similarité de leur parcours et leurs succès respectifs (leur jeunesse à leurs débuts, leurs propositions innovantes et leur ascension rapide – tous deux ont été sacrés « Révélation de l'année » au gala de l'ADISQ grâce à leur premier album, en 2003 pour Moffatt et en 2005 pour Lapointe). Plus récemment, c'est leur complicité qui alimente la critique. Voir Sarah Lévesque, « Ariane Moffatt/Pierre Lapointe : Oser l'ailleurs », *Longueur d'ondes*, <http://www.longueurdondes.com/2009/07/16/ariane-moffatt-et-pierre-lapointe/>, 16 juillet 2009.

² Voir, « Francouvertes : notes de mi-parcours », <https://voir.ca/nouvelles/actualite-musicale/2010/03/12/francouvertes-notes-de-mi-parcours/>, 12 mars 2010.

de temps qu'il n'en faut, la question semble réglée et paraît tourner à la conversation de salon : celui-ci évoque celle-là, celle-là offre quelque chose de semblable à celui-ci et ainsi de suite, sans qu'il n'ait été question d'un examen plus approfondi de leur poétique particulière et que l'on soit davantage renseigné·e sur la façon dont il·elle·s signent leurs compositions sonores.

S'il est vrai que le tour d'horizon réalisé plus haut est quelque peu caricatural et sévère à l'endroit de la critique, il est également permis de nuancer, puisque cette dernière mise sur un format régi par des contraintes qui ne fait pas dans le développement long, ce qui invite fortement au raccourci. À l'inverse, il faut convenir que la critique est accessible et proliférante en ce qu'elle parle d'une variété d'artistes, autant de ceux·celles jouissant d'une grande reconnaissance que ceux·celles pour qui cette dernière est à gagner. L'écart demande donc à être comblé, et sans ambitionner pouvoir répondre à nous seule à cette exigence, nous souhaitons tout de même mettre la pierre à l'édifice et montrer tangiblement en quoi il est permis de faire la comparaison des œuvres d'Ariane Moffatt, de Pierre Lapointe et de Philémon Cimon en leur qualité d'auteur·ice·s-compositeur·rice·s-interprètes (ACI). En effet, il nous semble que l'on peut réunir et étudier sur un même plan Moffatt, Lapointe et Cimon en constatant combien leurs univers textuels misent d'abord et avant tout sur un lyrisme certain, qui, du reste, demande à être mieux défini afin d'apparaître comme l'épine dorsale de notre thèse.

Par ailleurs, bien que les enjeux se rapportant au lyrisme nous semblent une piste assez riche pour contribuer à faire en partie la poétique des ACI ayant retenu notre attention, il nous semble tout aussi intéressant d'avoir un angle d'analyse concernant le contenu des chansons comme discours. En effet, si la chanson mise sur la performance

d'une parole dans une visée esthétique, il faut également remarquer ce qu'elle charrie avec elle qui dénote un discours convoquant à sa suite des représentations et des symboles reproduits par la médiatisation de la chanson. Ainsi, Robert Giroux postule que, la chanson étant à la fois objet culturel et médiatique, musique et poésie, on ne saurait la questionner comme objet sans d'abord en faire une « analyse interne [...] tout en ayant à l'esprit le contexte, le "champ" dans lequel cet objet prend racine, signifie, circule, est enfin *mis en société* » (2009, 213, c'est l'auteur qui souligne). À considérer la chanson comme tenant d'un discours sur les identités sexuelles et de genre, puis d'un lieu d'énonciation « chantant » plus la femme qu'elle ne chante l'homme d'après les attributs donnés à chaque catégorie (Cooper, 1992; Ouellette, 2006; Boisclair, 2007), il nous apparaît pertinent à cet égard de nous arrêter sur les chansons de Moffatt, Cimon et Lapointe, et d'en sonder les représentations du féminin. Plus précisément, nous chercherons à saisir quels sont les féminins convoqués par les chansons et quelle place leur est réservée dans le discours, que ces féminins soient parlés ou qu'ils détiennent la parole. Quel genre les sujets revêtent-ils ou performant-ils? Et qu'advient-il des modèles amoureux qu'ils figurent? Plus largement, nous chercherons à effectuer une « lecture du genre » (Boisclair, 2002) en prenant pour point de départ le féminin, et en nous servant du sexe/genre³ comme outil guidant nos

³ On doit l'articulation du concept de système de sexe/genre (*sex/gender system*) à Gayle Rubin (1975), dont les travaux s'inscrivent dans l'anthropologie structurale. Alors que la distinction entre sexe biologique et sexe social (genre) est déjà répertoriée dans la littérature (notamment chez Robert Stoller et Kate Millett), l'utilité première du sexe/genre est de chercher à comprendre la construction des genres tout en pensant simultanément les deux construits. Rubin se campe dans une perspective matérialiste marxiste pour expliquer comment la division des sexes et l'oppression des femmes profite au capitalisme. Rubin: «As a preliminary definition, a 'sex/gender system' is the set of arrangements by which a society transforms biological sexuality into products of human activity, and in which these transformed sexual needs are satisfied» (159). Plus loin: «[A] set of arrangements by which biological raw material of human sex and procreation is shaped by human, social intervention and satisfied in a conventional manner» (165). Nous élaborerons plus loin dans notre chapitre théorique sur cette notion et préciserons quel usage nous en ferons. Gayle Rubin, « The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex » in *Toward an Anthropology of Women* (ed. Rayna R. Reiter), New York, Monthly Review Press, 1975, p. 157-210.

observations, en postulant qu'au sein de notre corpus, on peut certes dégager des représentations qui reconduisent le sexe/genre, mais pareillement y trouver des discours qui permettent des resignifications et des réagencements hors des prescriptions du sexe/genre. Au terme de nos analyses, nous chercherons à voir s'il existe des points de rencontre entre les perspectives offertes par les ACI du corpus, et à l'opposé, à souligner les différences qui pourront se présenter.

Notre thèse aura donc pour objectif de s'intéresser au discours chanté, pour qui l'énonce et pour la façon dont ses mots comme sa musique parviennent à émerger et à produire des effets, tout en ayant à l'esprit des considérations qui ont trait au déploiement et au contournement du sexe/genre en chanson. De plus, et nous le montrerons, les réflexions se rapportant au rôle joué par le lyrisme dans l'énonciation ne sont pas dépourvues d'intérêt lorsqu'il s'agit de considérer des enjeux se rapportant au sexe/genre, notamment parce que la chanson relève souvent du discours amoureux⁴, et ensuite parce que les sujets lyriques chantants s'interrogent sur eux-mêmes et en reviennent constamment à se mettre en relation avec l'autre et ce qui existe hors de soi.

⁴ D'après le mot rapporté par Simon Frith dans *Performing Rites* (1996), « la chanson pop par excellence est la chanson amoureuse, [...] et l'implication en est que la chanson pop tient en réalité de formules d'amour » (161, notre traduction), lesquelles renforcent « l'idéologie romantique ». Mais Frith mitige la part qu'a la chanson dans le maintien de l'idéologie, en soutenant que c'est oublier le caractère expressif de la chanson, laquelle ne repose pas uniquement sur des idées, mais bien sur des paroles performées – et que c'est cet aspect qui permet aux paroles de s'imprimer dans l'imaginaire, de s'inscrire dans le quotidien. Néanmoins, les travaux de Sylvie Nadeau (1989), Myrthô Ouellette (2006), Marc Préjean (1994) et Serge Chaumier (2004) tendent plutôt à montrer combien le mythe de l'amour en est un qui persiste dans les productions culturelles, et notamment dans la chanson – ce qui rejoint le point de Frith quant aux « fantasmes » (*fantaisies*) qu'elle permet.

Présentation du corpus

Il semble nécessaire, avant d'entreprendre nos analyses, de préciser les motivations derrière le choix des auteur·ice·s à l'étude et de notre corpus. Déjà, nous voulons souligner qu'il n'est pas fortuit que notre thèse s'ouvre sur la mention de Daniel Bélanger, auteur-compositeur-interprète des années 1990 dont le succès populaire et critique pose la question de l'influence de ce dernier chez d'autres qui y ont dès lors vu une source d'inspiration. Or il appert que ce soit bel et bien le cas tant pour Ariane Moffatt que pour Pierre Lapointe, ne serait-ce qu'en raison des collaborations de chacun·e avec l'intéressé⁵. En revanche, si nous avons délaissé le projet d'inclure les chansons de Bélanger dans le cadre de cette thèse, le rapprochement permet de voir où se situent les éléments qui rendent compte d'une continuité de l'émergence du lyrisme dans la chanson québécoise dans le temps en scrutant une période ultérieure, en supposant d'abord que ce lyrisme gagne en présence et en expression, et qu'il ne s'agit pas d'un effet de mode ou de productions orphelines. Il s'agit donc de se pencher sur la prégnance du lyrisme dans la chanson pop québécoise, de préciser l'usage même du terme et de le (ré)actualiser aux fins d'une étude sur la chanson. Ainsi, les albums sélectionnés s'étendent sur deux décennies en couvrant la période allant de 2002 à 2016. Quant au choix de Philémon Cimon, il tombe sous le sens à plusieurs égards : en plus d'interpeller notre problématique, il s'inscrit dans la périodisation ciblée. Mises côte-à-côte avec celles de Moffatt et Lapointe, ses compositions nous ont semblé former un ensemble harmonieux qui se complète et qui autorise la comparaison. Le tout permet donc de jeter un regard sur la chanson québécoise et de sa

⁵ Daniel Bélanger se trouve parmi les collaborateurs de *Sentiments humains* de Pierre Lapointe et gravite autour des projets d'Ariane Moffatt (*Le cœur dans la tête*, *Tous les sens*).

récente production, avec Ariane Moffatt – dont la longévité de carrière et le succès ne se démentent pas (tout comme Pierre Lapointe d’ailleurs) – et Philémon Cimon représentant l’extrême-contemporain.

Notre désir de sonder la chanson par le biais du lyrisme s’est rapidement conjugué avec notre intérêt pour les études féministes et de genre, qui sont également le moteur des réflexions que nous souhaitons avoir. Par contre, le fait d’interroger les représentations du féminin en chanson en s’arrêtant d’une part sur celles provenant d’un univers féminin, puis de deux univers masculins de l’autre, est pour le moins déroutant, voire contre-intuitif. La question vient rapidement à l’esprit : pourquoi solliciter deux auteurs-compositeurs contre une autrice-compositrice alors que notre objet d’analyse est le féminin et que nous disons nous situer dans une perspective féministe? Outre l’enjeu relatif à la découpe temporelle, nous avons choisi des œuvres signées qui se singularisent dans le paysage musical québécois, mais qui dialoguent tout de même au niveau des qualités esthétiques qu’on peut leur trouver. Réaliser notre dessein en voulant que le genre de l’ACI soit un critère discriminant ne nous a semblé ni nécessaire ni essentiel. On peut toutefois souligner que s’y retrouvent sans doute parmi les représentant·e·s homme et femme les plus prolifiques et reconnus de la chanson pop québécoise des deux dernières décennies. Le « surnombre des points de vue masculins » est également à l’image de scène musicale québécoise – et donc, de l’ensemble de la production –, laquelle fait davantage la place aux auteurs, aux compositeurs, aux musiciens et aux interprètes hommes⁶. Au final, il ne s’agit pas de

⁶ En juin 2017, des créatrices et femmes issues du milieu musical québécois, dont Ariane Moffatt, se rassemblent et dénoncent le sexisme ambiant du milieu, leur sous-représentativité et les inégalités qu’elles subissent. Leur lettre ouverte parue dans *Le Devoir* marque les débuts de leur regroupement, Femmes en musique (FEM, aujourd’hui F*EM, qui inclut également les personnes de genre non conforme).

valoriser un point de vue au détriment d'un autre, mais au contraire d'examiner les discours de part et d'autre et d'offrir une traversée des représentations du féminin et du sexe/genre dans la chanson québécoise contemporaine. Si on admet que le féminin *ne désigne pas* une réalité qui renvoie au syntagme /humain femelle/ (nous développerons plus loin sur ce propos), alors le fait que le choix des auteur·ice·s repose sur des considérations plus pragmatiques et qui ne trahissent pas l'objet de recherche se justifie. Enfin et surtout, cela déplace une certaine tendance dans les travaux des études de genre à questionner le féminin via des corpus d'autrices, et réciproquement, à cantonner l'examen du masculin à des corpus d'auteurs hommes; d'une certaine façon, le déplacement traduit le passage d'une vision traditionnaliste de la féminité et de la masculinité à une conception moderne du genre, et appelle à une tentative de jouer avec les frontières du féminin/masculin et de queeriser notre démarche.

Pour mener à bien notre travail, nous comptons ainsi faire la lecture croisée des chansons tirées des trois premiers albums de Moffatt (*Aquanaute*⁷, 2002 ; *Le cœur dans la tête*⁸, 2006 et *Tous les sens*⁹, 2008), de deux opus de Lapointe (Album éponyme¹⁰, 2004 et *Sentiments humains*¹¹, 2009) et des deuxième et troisième albums de Cimon (*L'été*¹²,

⁷ Les chansons retenues sont (en ordre d'apparition sur le disque) : « Point de mire », « Je te garde avec moi », « Dans un océan », « Blanche », « Shanghai (Le long couloir) ».

⁸ Les chansons retenues sont (en ordre d'apparition sur le disque) : « Combustion lente », « Se perdre », « Farine 5 Roses », « Will you follow me », « Laboratoire amoureux ».

⁹ Les chansons retenues sont (en ordre d'apparition sur le disque) : « La fille de l'iceberg », « Éternel instant présent », « Hiver Mile End ».

¹⁰ Les chansons retenues sont (en ordre d'apparition sur le disque) : « Place des Abbesses », « Vous », « Octogénaire », « Reine Émilie », « Pointant le nord », « Au paradis des billes », « Hyacinthe la jolie », « Maman ».

¹¹ Les chansons retenues sont (en ordre d'apparition sur le disque) : « Le magnétisme des amants », « Je reviendrai », « L'enfant de ma mère », « Nous restions là ».

¹² Les chansons retenues sont (en ordre d'apparition sur le disque) : « Soleil blanc », « Julie July », « Des jours et puis des jours », « Chose étrange », « Moi j'ai confiance », « Je veux de la lumière ».

2014 et *Les femmes comme des montagnes*¹³, 2016). Nous avons retenu treize chansons de Moffatt, douze chansons de Lapointe et douze chansons de Cimon, avec le cas échéant des renvois à d'autres chansons des albums dont elles sont extraites. En effet, bien que les chansons au corpus constituent la matière première de ce que nous désirons montrer et observer, nous avons néanmoins eu le souci de donner un aperçu aussi fidèle que possible des ensembles (c'est-à-dire des albums) auxquels elles appartiennent, si bien que la sélection des chansons obéit à la fois à une logique de cohérence par rapport à notre problématique, puis par rapport à leur inscription dans ces albums et au regard des mouvements qu'on peut y déceler. En plus de la recherche d'équilibre entre le nombre de pièces conservées pour l'analyse et la place accordée à l'œuvre de chaque ACI, les chansons choisies permettent d'explorer différents angles tout en révélant des récurrences pour tirer des observations qui ne tiennent pas qu'à des éléments isolés. Ensuite, notre choix se rapporte à ces discographies sommaires chez chaque artiste parce que leur solidarité est présente à plus d'un titre, tant dans la façon dont elles se complètent que par les liens qu'elles tissent entre elles.

En définitive, notre travail s'inscrit notamment à la suite de celui d'Isabelle Boisclair et Carolyne Tellier (2009) en poursuivant les pistes de réflexion proposées dans leur article sur les modèles identitaires sexués dans les textes de Daniel Bélanger, rendus par un *je* locuteur faisant le plus souvent appel au lyrisme. De par sa double visée, notre thèse fait aussi écho à la thèse de maîtrise de Nathan Pirie (2016), laquelle porte sur le « sujet au monde » (sans toutefois traiter de lyrisme) dans certaines chansons d'Ariane

¹³ Les chansons retenues sont (en ordre d'apparition sur le disque) : « Je t'ai jeté un sort », « Démon crié », « Sur la ville », « Comme une fontaine », « Ces montagnes (Y déjà) », « Ève ».

Moffatt, aux côtés de celles de Mara Tremblay et de Salomé Leclerc, en se penchant sur le texte, la musique, et le vidéoclip, et en empruntant une perspective liée aux théories du *care* et à l'écoféminisme.

Méthodologie

Avant de nous lancer dans l'analyse des représentations du féminin et des implications du sexe/genre dans les chansons au corpus, nous présenterons un cadre théorique pour définir l'énonciation lyrique et préciser comment nous entendons travailler à partir de la notion de sexe/genre et de considérations féministes et queer. Nous nous livrerons ensuite à un commentaire des chansons, en rendant compte du dispositif lyrique des sujets dans leur parole, mais également du récit qu'elles retracent et des autres qui sont appelés à l'intérieur des chansons – lesquels incluent certainement les allocutaires du discours, mais aussi l'auditeur·ice. Ainsi, nous aurons le soin de procéder à une description de la chanson tant pour l'histoire qu'elle suggère invariablement que pour ce qu'elle offre comme objet dense reposant sur une rencontre des plus fécondes notamment entre la voix, la performance, l'instrumentation, les mélodies et les paroles¹⁴. Sans avoir la prétention d'accomplir le travail du·de la musicologue, nous désirons néanmoins en emprunter les outils pour en venir à une compréhension plus aboutie et éclairée du discours lyrique et de l'énonciation, d'autant plus qu'on ne saurait faire fi de la spécificité du genre chanson,

¹⁴ Concernant la narration en chanson, Frith (1996) remarque qu'elle relève de l'aspect rhétorique et performantiel de la chanson : « Lyrics [...] let us into songs as stories. All songs are implied narratives. » (169) Dans le chapitre 3, Frith évoque combien la compréhension musicale ne peut se passer du commentaire descriptif, et donc de l'adjectif: « [D]escriptive words, designed to capture in words what the music sounds like, are also always implicitly theoretical, referring to a general account of how music works. [A]djectives turn description into interpretation and are effective only to the extent that we are prepared to agree that, yes, this is how musical sounds mean. » (67) Plus loin, il précise : « [T]o ascribe meaning to a musical work is to provide a certain sort of description. Roland Barthes may have been contemptuous of the use of adjectives in bourgeois music criticism, but music is, in fact, an adjectival experience. » (263)

lequel demande le concours de plusieurs approches. Nous aurons de plus recours à la notion de *persona*, laquelle s'applique à la double injonction de notre analyse (c'est-à-dire, d'étudier le lyrisme des chansons pour en dégager des contenus liés au féminin et au sexe/genre) en considérant la *persona* des ACI comme n'étant ni l'égal·e d'elles·eux-mêmes, ni un personnage fictionnel, mais bien leur identité en tant que personne se livrant à des performances chantées (Auslander, 2006)¹⁵. Selon le vœu de Louis-Jean Calvet (1981) et Robert Giroux (1987, 1993), notre analyse s'en remettra donc au potentiel sémantique des chansons situé à la croisée des textes, des musiques et de l'interprétation, en nous appuyant sur une variété de paramètres et en suivant l'exemple d'applications ayant contribué à l'étude de la chanson et de la musique populaire (Authelain, 1998; Melançon, 1999).

¹⁵ Pour une discussion plus détaillée de la notion de *persona* en musique populaire, nous renvoyons également à Frith (1996) et Hirschi (2008).

Chapitre 1 : Cadre théorique

Lyrisme, lyrique

Le rapprochement semble aller de soi : le chant est un art lyrique, la chanson privilégie le lyrisme pour voir son chant s'élever¹⁶. Pourtant la démonstration reste à faire – si la lyre d'Orphée a longtemps accompagné les poètes, on sait que les un·e·s ont délaissé l'instrument pour mieux déclamer leurs vers, laissant aux musicien·ne·s le soin d'en faire résonner les notes. Il ne s'agira pas ici de « réconcilier » poésie et musique, mais plutôt de considérer brièvement l'enjeu pour en montrer la continuité, d'une part parce qu'il apparaît régulièrement dans la littérature concernant la chanson – en faisant ainsi une sorte de point d'ordre – et ensuite parce que notre lecture est informée de ce rapport et oriente notre propos dans cette thèse.

Comme le rappelle Mathieu Arsenault (2007), quoique les termes *lyrisme* et *lyrique* partagent le même étymon, tous deux possèdent une histoire propre qui ne les lient que jusqu'à récemment, le second passant couramment pour l'adjectif se rapportant au premier. C'est pourtant bien « la lyrique » qui a précédé « le lyrisme », l'utilisation de ce dernier terme étant seulement attestée à partir du 19^e siècle. Si la lyrique évoque une poétique des genres (Aristote, Boileau, Vigny, Hegel et plus près de nous, Combe), le lyrisme serait plutôt le prolongement – fait de ruptures – de la tradition du lyrique. Le glissement de l'un

¹⁶ Ce serait faire fi de ce qui distingue le chant lyrique et le genre chanson comme pratiques instituées (notamment, la technique, le registre, le répertoire, l'interprétation), qui ne seront pas discutés ici, mais qui mériteraient certainement davantage d'investigation. Par ailleurs, la formule ayant fait légion de Jean-Michel Maulpoix (le lyrisme est « un chant dans la langue ») n'est pas à prendre au pied de la lettre pour nous, quoiqu'elle nous simplifierait la tâche peut-être. Voir *La voix d'Orphée* (1989), *Du lyrisme* (2000) et *Pour un lyrisme critique* (2009).

à l'autre paraît subtil, mais y demeure des enjeux qui montrent combien la différence entre les deux mots est cruciale, comme l'explique Arsenault :

Rien ne semble avoir changé dans la poésie lyrique : on peut encore lire Alfred de Musset ou Victor Hugo comme des poètes lyriques, même si l'interprétation s'est déplacée des contenus vers l'expression, du moi du poète comme source du monde au «je» mis en scène comme source de l'énonciation. Par contre, on peut sentir l'évènement de l'énonciation dans l'infime différence entre l'adjectif «lyrique», traditionnellement rapporté à «la lyrique» de la poétique des genres, et l'adjectif «lyrique», rapporté au lyrisme et au réseau conceptuel développé par le discours. (2007, 50)

On aura donc compris que l'acception de *lyrique* (entendu pour lyrisme) est celle convoquée pour évoquer cette modulation du discours qui a cours dans la parole de chacun·e des ACI à l'étude. Par ailleurs, il est pertinent de remarquer le double intérêt que présente une esquisse du lyrisme dans le cadre de cette thèse : il s'agit non seulement de s'attarder aux « contenus » des chansons, pour souligner en quoi ils s'inscrivent, dans une certaine mesure, dans une esthétique lyrique; et d'autre part, de considérer ces chansons à forte teneur lyrique pour des discours rendus par qui s'y trouve à la « source ».

Plus encore qu'un mode d'énonciation du discours, le lyrisme désigne également un mode d'être : il convient ici de dire quelques mots sur « le sujet lyrique ». Karlheinz Stierle (1977) souligne justement ces deux aspects en suggérant combien le sujet lyrique est porteur d'une « identité précaire », à la fois fonction et produit de son discours¹⁷. Cette précarité semble bien au cœur des propositions qui instituent le sujet lyrique comme un

¹⁷ « Le je lyrique, le "sujet de l'énonciation", est le point de rencontre à partir duquel la transgression du discours et la multiplication des contextes peuvent recevoir leur identité précaire. » (1977, 435) Puis : « Le "sujet de l'énonciation" est une fonction du discours. » (1977, 436). Stierle précise toutefois que le sujet seul ne peut porter le discours, puisqu'il est à la fois déterminé par le rôle fictionnel qui lui est confié et que son identité lyrique fait de lui un sujet « en miettes » (1977, 435), toujours en quête. C'est donc dire que le sujet lyrique est conditionné par le discours qu'il tient en même temps que son discours le rend comme sujet. Karlheinz Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, 32, Paris, Seuil, novembre 1977, p. 422-441.

funambule en proie à la chute et à la recherche d'instants d'équilibre¹⁸. Dès lors, il est admis que le sujet lyrique se trouve le plus souvent en position critique, parce qu'il s'agit bien de pouvoir continuer à dire et à trouver les mots pour le dire, malgré tout. En cela le discours lyrique tient donc d'un lieu où règne constamment la tension entre prouesse illocutoire et l'achoppement de la langue. C'est en ce sens que Dominique Rabaté (2006) parle d'un « régime oscillatoire, discontinu », où le sujet lyrique peine à s'articuler sinon qu'à travers, paradoxalement, l'interruption de son action énonciatrice.

Au-delà de cette précarité qui précise quel est le sujet lyrique et son projet, il demeure la question qui divise les un·e·s, qu'il·elle·s soient disciples de la déchéance du sujet ou se réunissent sous la bannière fédératrice de la poésie subjective : *qui* est le sujet lyrique? L'interrogation est tantôt d'ordre métaphysique (Hegel, *Esthétique*) ou mystique (la poésie de Rilke), mais Jean-Michel Maulpoix se propose de trancher : « Le sujet lyrique s'effectue, mais il n'existe pas. [...] Si désireux soit-il, son propre corps lui manque. [...] [Plutôt, il] se diffracte en paroles, lignes, taches, traits, sujets, verbes, compléments, rimes, rythmes et métaphores » (1998, 35). L'affirmation rejoint la thèse d'Arsenault (2007), qui voit des « effets de sujet » là où se tient, selon l'auteur, un sujet virtualisé, toujours endetté car « éternel débiteur » de qui s'investit affectivement auprès de lui¹⁹. Si on admet

¹⁸ C'est d'ailleurs à partir de ces propositions que Noémi Doyon a soutenu le mémoire de maîtrise « Attendre le printemps : équilibres instables dans les chansons de Daniel Bélanger » (2007), et dont l'analyse rigoureuse nous sert en partie de point de référence pour notre propre travail.

¹⁹ En l'occurrence, Arsenault parle du « lecteur ». L'originalité de la thèse de l'auteur est de convier la discussion sur le lyrisme alors que notre présent opère en retours continuels. Précisément, Arsenault aborde la question sous l'angle d'une politique, ou d'une économie du retour, qui maintient le lyrisme d'actualité alors qu'on l'aurait cru oublié depuis l'âge romantique avec l'avènement de la modernité, la poésie de l'avant-garde, le textualisme et la déconstruction du langage. Mais la thèse achoppe aussi pour nous en ce qu'elle écarte les pratiques poétiques ou orales autres que la poésie textuelle (ex. slam, poésie visuelle, chanson), quoiqu'Arsenault reconnaisse implicitement que ces champs sont aussi susceptibles d'être contaminés par le lyrisme en retour. Mathieu Arsenault, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Québec, Nota Bene, 2007.

l'impossibilité de rendre compte de l'ontologie fictive du « sujet lyrique », au moins peut-on s'arrêter à sa trace, c'est-à-dire à sa façon de dire et à ses mots.

Plus encore, les propositions abondent pour reconnaître que le sujet lyrique peut en venir à tenir un discours intenable, à l'image de sa situation critique, comme en offre l'exemple d'autant de poèmes lyriques où le·la poète semble en proie à la crise (Bonnefoy, après Mallarmé et Valéry) ou à l'aliénation (Miron). Au milieu de ce qui dépasse, l'élévation, la célébration, le trépas, la transcendance ou l'immanence : on peut dire à la suite de Wittgenstein que la poésie fait correspondre à des actes de langage (par homologie aux jeux de langage) des formes de vie²⁰. Mais c'est en cela peut-être que le sujet lyrique peut s'offrir au monde comme une figure qui permet à toute heure la communion, comme le souligne Maulpoix :

Si personnel soit-il, le sujet lyrique se voit contraint, sinon de dépersonnaliser, du moins de traduire sa propre expérience en traits généraux et universels. Car la vocation du lyrisme est d'exprimer «ce qu'il y a de plus élevé dans les croyances, représentations et connaissances humaines ... » (Hegel). [...] Il part d'un sentiment qui lui est propre, ou d'une circonstance, d'un événement fugitif, pour en appréhender l'essence et l'exprimer «d'une façon substantielle». Il s'attache à rapporter à sa propre personne l'ensemble des réalités humaines. [...] Il devient lui-même, nécessairement, un *centre* et un *point de fuite*. Pour reprendre la formule de Baudelaire, il se «concentre» et se «vaporise», personnel et impersonnel à la fois. (2000, 376-377, nous soulignons)

²⁰ On voit là se profiler les thèmes de prédilection des lyriques. Wittgenstein, *Fiches*, Paris, Gallimard, 2008 § 155 : « Les mots d'un poète ont le pouvoir de nous transpercer de part en part. Cela est tout naturellement lié, de manière *causale*, à l'usage qu'ils ont dans notre vie. Et c'est aussi lié à la façon dont, conformément à cet usage, nous laissons nos pensées vagabonder ça et là dans le milieu familier des mots. » Il s'agit de la traduction légèrement modifiée de Jean-François Puff à l'occasion de sa conférence intitulée « La poésie comme "forme de vie" » donnée le 20 novembre 2018 dans le cadre du séminaire « Décentrement lyriques » à l'Université Paris Diderot (CERILAC).

Pour filer la métaphore, ces changements d'état font acte de l'instabilité de la « matière » qui fait le sujet lyrique, en proie à de constantes métamorphoses pouvant aller jusqu'à l'altération la plus totale²¹.

Ainsi, circonscrire un sujet lyrique peut consister en un exercice périlleux, voire vain – pourquoi donc se préoccuper d'un objet (ou d'un sujet) qui « n'existe pas »²²? Cependant, telle réflexion occulterait ce qui retient précisément notre attention dans cette thèse, à savoir que le sujet lyrique – s'il en est un – tire sa force illocutoire du régime même duquel il émerge, ce qui ne manque pas de faire de son objet et du lieu où il se tient une expérience en soi. Car le lyrisme, en plus de caractériser le discours au niveau esthétique, le sert également du point de vue rhétorique. En effet, le lyrisme investit le terrain de l'émotion, de l'affect, et son action tient d'une rhétorique des effets qui fait advenir son médium (en l'occurrence ici, la chanson) tout en lui permettant de gagner les publics et les espaces. Lorsque Michel Collot pose l'émotion comme ouverture au monde, il vient à préciser qu'« à l'origine de l'émotion, il y a toujours une rencontre » (1997, 11); Maulpoix, quant à lui, observe que « l'autre nous révèle à soi » (1998, 44) et que le·la poète ne se fait pas seul·e, car la poésie est affaire de *liens* (2000). Il y va donc du dialogisme en terrain lyrique, si bien que le mode, la posture ou la tonalité lyrique appellent moins à une subjectivité qu'au témoignage d'une conscience parmi d'autres²³. Avoir recours à un mode

²¹ Voir l'analyse de Laurent Jenny « Fictions et figurations du moi » (dans Rabaté, 1996) et celle de d'Yves Vadé, « Métamorphoses lyriques dans la poésie en prose de Lautréamont à Michaux » (dans Watteyne, 2006).

²² La question est provocante, mais pertinente. Pour mitiger la suggestion, convoquons les propos d'Henri Meschonnic (1996, 13) : « C'est toute la question de la spécificité des champs littéraires dans le langage qui oblige à faire une poétique négative des sujets, à se retirer de toute une histoire du sujet, à exercer une défiance envers cette vulgate, cette expression qui a tout de la langue de bois du contemporain sur la littérature : la-question-du-sujet. »

²³ On reconnaît là le concept proposé par Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*. Dans *Poésie et récit* (1989), Dominique Combe reprend toutefois le concept pour l'appliquer à la poésie d'Yves Bonnefoy (*Du*

lyrique fait du sujet parlant un sujet qui se figure en même temps qu'il refigure et reconfigure sans cesse toutes ses données d'existence : son identité, son vis-à-vis et son environnement immédiat. En ce sens, sa subjectivité n'est que relative, puisqu'elle découvre autant d'autres (« Je est un autre », écrivait Rimbaud). Autrement dit, le fameux « *je* lyrique » – qui a bien du mal à être réhabilité tant on lui a intenté de multiples procès – conserve sa pertinence et demande à ce que l'on s'arrête plus longuement à ses déclarations, dont les adresses sont destinées à lui-même autant qu'à un·e autre. À entendre ou à dire *je*, il se dessine une constellation de *tu*, de *il·elle·s*, de *nous* et de *vous* : c'est que, comme l'avance Benveniste (1966), l'emploi du *je* n'est jamais fortuit, car le pronom marque bien une adresse à une personne, quand ce n'est pas à soi-même. Si les œuvres lyriques ne sont pas qu'affaire de pronoms, pour nous, ces marqueurs d'énonciation constituent autant d'indices qui précisent quelles configurations de l'ordre du genre peuvent exister entre le sujet et les allocutaires fantasmés dans les espaces-temps lyriques des chansons à l'étude. Ainsi, dans le cadre de cette thèse, nous les considérerons comme la marque tangible de relations qui impliquent, selon le cas, l'inscription du sexe/genre.

Au final, ces multiples constats quant au sujet lyrique nous autorisent à récuser la thèse – ou la croyance – selon laquelle le sujet lyrique serait un moi-centré universel. Au contraire, les plus récentes exégèses du lyrisme depuis la modernité tendent plutôt à montrer que le sujet lyrique revêt différents visages, ou masques, et qu'il surgit en divers

mouvement et de l'immobilité de Douve), en expliquant que parole et jeux de voix opèrent par « coups de théâtre », si bien qu'ils évoquent effectivement le dialogue, la polyphonie. Combe ajoute que l'œuvre lyrique ne serait pas plus monologique que le roman : « [E]n matière de roman, il n'est nullement prouvé que le discours soit polyphonique [...] [Plutôt], toute œuvre littéraire est fondamentalement monologique. Simplement, il est utopique de la part des poètes de critiquer le roman et le récit pour leur monologisme, alors que la "poésie pure" ou "lyrique" qui prétend les dépasser en redouble les effets. La poésie lyrique esquisse bien un dialogue, mais elle est vouée à le représenter [...] » (1989, 183).

lieux. Sa voix semble une quand elle supporte, en réalité, celles de subjectivités qui ne lui sont pas étrangères. Une dynamique de jeu est donc à l'œuvre en terrain lyrique : qu'il s'agisse du caractère allégorique du sujet lyrique (Rabaté, 1996), des figurations qu'il spéculé (Jenny, 1996), de ses « coups de théâtre » (Combe, 1989) ou de ses représentations virtualisées (Arsenault, 2007), le sujet lyrique peut difficilement être un sujet situé, puisqu'il est toujours à pister. Précisément, la lecture d'Arsenault, précédemment citée, vient parachever, d'une certaine manière, un lyrisme du décentrement, où le sujet lyrique opère par et se réalise en déplacements constants dans son discours, si bien qu'il se décline sous des avatars insoupçonnés. Cela suggère également que le lyrisme en retour dans notre ici et maintenant peut se profiler en dehors des seules cloisons de la poésie textuelle, en plus de donner voix à des sujets encore non-entendus et de convier à sa suite des publics aux bassins toujours renouvelés. En cela, les sujets lyriques qui nous préoccupent et qui se présentent dans les chansons de notre corpus partagent beaucoup plus avec les représentations du sujet de la pensée féministe occidentale qu'on pourrait à priori le supposer, ce qui permet dès lors d'effectuer un parallèle entre ces derniers moyennant, au préalable, un préambule reprenant les théories féministes et les études de genre.

Féminisme

Le sujet du féminisme²⁴

La question du sujet est sans aucun doute de celles qui se trouvent au cœur des réflexions féministes, peu importe les perspectives ou approches dans lesquelles elles

²⁴ Nous employons le singulier pour dénoter le *concept* de sujet, distinct des sujets réels, sociaux, économiques, historiques auxquels on peut penser. Nous employons également le singulier du mot féminisme pour parvenir à offrir une traversée de son objet et de sa rhétorique, quoiqu'il soit certain qu'il existe une multitude de féminismes (blanc, noir, juif, islamique, transmondialiste, marxiste, libéral, écoféminisme, etc.).

s'inscrivent. En effet, la condition de sujet n'est jamais vraiment éloignée d'individu·e·s de chair et d'os: voilà pourquoi les féministes n'ont pas lésiné sur les moyens pour investir tous les champs susceptibles d'articuler ou de nourrir leur projet, soit l'émancipation et la réalisation des femmes faisant l'objet de leurs préoccupations. Il semble toutefois nécessaire de convenir de quel sujet parle-t-on au sein du féminisme, pour ensuite en tirer les suggestions, concepts et postulats qui nous permettront d'aller plus à l'avant dans l'analyse que nous souhaitons proposer.

C'est sans doute la parution de l'ouvrage *Le deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir qui inaugure le constructivisme au sein de la pensée féministe. On connaît la formule désormais célèbre de l'essayiste (« On ne naît pas femme : on le devient »), mais ce qui suit ladite phrase éclaire, pour l'essentiel, les prémisses du constructivisme en des termes plus précis : « Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. » (Beauvoir, 1949, I, 285) Beauvoir balaie ainsi les thèses renvoyant au déterminisme biologique, voulant que, par nature et/ou par essence, les hommes et les femmes soient de catégories distinctes auxquelles correspondent des caractéristiques et des rôles bien définis. Son propos se pose donc en faux quant aux discours naturalistes posant en socle la différence sexuelle et la prédisposition innée des individu·e·s à se ranger dans l'une ou l'autre des catégories. Beauvoir leur oppose que la socialisation et la culture les « forment » à « devenir » leur sexe dès l'enfance, ou plutôt, dès la naissance²⁵. Quant au sujet faisant

²⁵ De nombreux travaux issus des sciences biologiques montrent que les catégories de sexe n'ont rien d'un donné naturel et qu'il n'existe pas que deux sexes: plutôt, l'assignation du sexe à la naissance serait le

l'objet des réflexions de Beauvoir, il s'agit bien de « la femme » (1949, I, 13) : l'emploi du singulier est révélateur, du moins en partie, des écueils que porte en son sein le discours beauvoirien, ce que souligne Natacha Chetcuti:

Nous devons à Simone de Beauvoir une avancée magistrale de la pensée, mais son analyse comporte un point aveugle : son impossibilité de penser au-delà de la catégorie femme. En effet, pour la philosophe, il est un élément fondamental dans ce qui détermine les relations entre les sexes, c'est le principe de l'altérité. Dans la perspective beauvoirienne, les modèles féminin et masculin, malgré leur caractère acquis, semblent indépassables. § La contradiction de Beauvoir se situe dans son analyse du devenir adulte, où l'indicateur de temporalité prend toute son ampleur et où l'auteur[e] semble faire un retour à un essentialisme, remis en cause initialement dans la dé/naturalisation qu'elle propose du rapport social de sexe/genre et de la catégorisation des sexes[,] [puisque] pour Beauvoir, le devenir adulte passe par une forme *naturelle* de sexualité [...] (2009, 3)

Cette « forme naturelle de sexualité » serait, en l'occurrence, l'hétérosexualité. Ce faisant, Beauvoir réduit le sujet du féminisme à la femme tant qu'elle se conforme à l'ordre hétérosexuel, et dont il apparaît qu'elle est le nécessaire complément du couple homme/masculin. Pour reprendre les mots de Chetcuti, « la philosophe n'échappe pas au discours doxique qui lie une certaine forme de déterminisme psychique de la masculinité et de la féminité au principe ontologique de l'hétérosexualité » (2009, 3). De tels biais idéologiques se retrouvent également chez Élisabeth Badinter (1986), dont la réflexion sur l'avènement puis le recul du patriarcat se fonde sur le mythe originel de la complémentarité hommes-femmes dans les premières sociétés.

Toujours d'après une position constructiviste, d'autres féministes se sont employées à faire la démonstration du caractère systémique de l'oppression des femmes, en mettant cette fois au centre du problème la conceptualisation même des catégories de sexe. C'est en ce sens qu'on peut lire les travaux des féministes matérialistes françaises,

moment fondateur de l'identité sexuée (le sexe), alors que la socialisation de l'enfant consoliderait le genre. Nous renvoyons notamment aux travaux d'Anne Fausto-Sterling et de Catherine Vidal.

dont ceux de Colette Guillaumin et Nicole-Claude Mathieu. Celles-ci opèrent une rupture épistémologique en montrant les limites et les failles que présentent la catégorisation des sexes. Guillaumin remarque que le débouchoir d'une telle posture (c'est-à-dire, une posture qui fait de la différence un inéluctable) conduit à une relation dissymétrique entre la classe hommes et la classe femmes, laquelle se renforce et se traduit par l'appropriation des secondes par les premiers, que la chercheuse nomme « sexage » (1978). Guillaumin substitue au principe de la bicatégorisation « la marque » du sexe²⁶, si bien qu'elle remet en question les relations sujet/objet et général/particulier en débusquant la différence comme nature :

Mais en effet, les femmes sont différentes des hommes, qui ne le sont pas eux-mêmes, les hommes ne diffèrent de rien. Tout au plus quelque esprit hautement subversif ira jusqu'à penser que les hommes et les femmes diffèrent entre eux. Mais l'audace se perd dans l'océan de la vraie différence, solide et puissante caractéristique qui marque un certain nombre de groupes. Les nègres sont différents (les blancs *sont*, tout court), les Chinois sont différents (les Européens *sont*), les femmes sont différentes (les hommes *sont*). Nous sommes différentes, c'est un trait fondamental; nous sommes différentes comme on peut 'être retardataire' ou bien 'avoir les yeux bleus'. Nous réussissons le tour de force grammatical et logique d'être différentes toutes seules. Notre nature c'est la différence. (1978, 2, 16)²⁷

Au-delà de l'ironie affleurante, la sociologue effectue, par coups d'analogie, une dénaturalisation des ensembles et des binarismes qui sous-tendent et maintiennent les rapports de domination entre hommes et femmes. De façon analogue, Mathieu défait les idées d'homme-nature et de femme-culture ([1973] 1991), en plus de distinguer le sexe, le

²⁶ Guillaumin parle de « signe symbolique » pour expliquer « la marque arbitraire renouvelée qui assigne sa place à chacun des individus comme membre de la classe » (1978, 2, 12).

²⁷ Guillaumin a montré dans *L'idéologie raciste* (1972) que le concept de race tel qu'on l'emploie aujourd'hui n'existait pas avant l'esclavage moderne, ce qui implique que la différence en tant qu'elle est perçue est une construction – même si, *a fortiori*, il y a bien différence dans ce que vivent (ou subissent) les individu-e-s d'un groupe marqué (les esclaves l'étaient, littéralement). Dans son article « Je sais bien mais quand même » (1981), Guillaumin conclut de la sorte : « Non, la race n'existe pas. Si, la race existe. *Non* certes, elle n'est pas ce qu'on dit qu'elle est, *mais* elle est néanmoins la plus tangible, réelle, brutale, des réalités. » (1981, 64) Sa réflexion quant au sort réservé à la classe femmes et à la catégorisation des sexes prend donc appui sur cette comparaison avec la race, cette dernière ayant également été nourrie, on le sait, par des discours naturalistes permettant la classification des races (Linné, Darwin, Gobineau, etc.).

genre et l'identité sexuelle selon trois modes de conceptualisation distincts ([1989] 1991). La contribution de de Gayle Rubin (1975), de même que celle de Mathieu dans le monde francophone, achèvent de suggérer des lectures basées sur le système sexe/genre, c'est-à-dire aux processus menant à la construction des identités sexuelles et de genre, et plus largement, à l'interrogation des sexualités qu'elles permettent²⁸. Déjà, il est permis de croire qu'une pluralité de sujets se trouvent dès lors concerné·e·s par de telles réflexions.

Ce que met en relief la pensée féministe constructiviste dans ses analyses, c'est que les faits – c'est-à-dire, l'histoire – sont à même d'expliquer les rapports sociaux de sexe et les dynamiques de pouvoir qui concourent à la subordination des femmes et leur exploitation. Plus encore, en mettant l'accent sur le caractère chargé de la culture et du social, les constructivismes mènent invariablement à montrer qu'il n'existe pas d'état de fait ou de fatalité quant au sort réservé au sujet autour duquel ils s'articulent : autrement dit, toute situation oppressive est réversible. Sur le plan des idées, il s'agit certainement d'un gain non négligeable qui fait se poursuivre la lutte vers l'égalité. Toutefois, les limites de ces analyses appellent à ce que nous fassions appel à d'autres considérations. Cela étant et toujours dans l'optique de mieux cerner l'objet de notre thèse, il semble pertinent de

²⁸ Comme le remarque Sam Bourcier (2006) dans son commentaire de l'article de Rubin (« The Traffic in Women », 1975, voir note 3), celle-ci semble a priori considérer le sexe uniquement par la sexualité dans une perspective marxiste, mais laisse également poindre que le sexe vaudrait pour la sexualité (entendu pour les identités sexuelles), voire les pratiques sexuelles. Rubin poursuivra ces pistes dans « Thinking Sex » (1984) en mettant à distance l'outil qu'elle a elle-même suggéré dans « The Traffic in Women ». Bourcier montre que cette mise à distance s'explique en partie en considérant combien la plupart des analyses se réclamant du sexe/genre de la période (et après) écartent la dimension sexualité, et reposent sur la manipulation excluante du sexe/genre (lequel est après tout un autre binarisme) par l'effacement de certaines identités et de certaines pratiques. Nous ferons nôtre le mot de Rubin dans « Thinking Sex » en conservant le terme et en gardant l'axe sexualité/genre: « [Q]uel que soit le terme que nous utilisons, ce qui est important, c'est de développer des concepts qui permettent de décrire de manière adéquate l'apparition sociale de la sexualité et la reproduction des conventions du sexe et du genre. » (Rubin citée par Bourcier, 2006, 154); voir le chapitre VII « Speculum des autres trous » dans *Queer Zones 1. Politiques des identités sexuelles et des savoirs* (2006).

continuer notre réflexion en considérant le point de vue postmoderne qui reprend à son compte les propositions constructivistes, notamment à travers le concept de sexe/genre.

Le sujet féministe postmoderne

La théorie féministe postmoderne se pose comme une théorie critique interrogeant les axiomes et points aveugles de celles l'ayant précédée, notamment celles offertes par le discours constructiviste, puisque l'apport de ce dernier a été et continue d'être d'un impact majeur pour les féminismes. Cela étant, il est aisé de faire l'hypothèse que la pensée postmoderne surgissant dans l'antre du féminisme ne se fait pas sans heurts : c'est qu'elle menace l'historicité même de la réflexion du mouvement, et plus encore, la conscience du sujet dont elle se préoccupe. En effet, les propositions féministes postmodernes s'ancrent tantôt dans une position de « décentrage » (Oprea, 2008), voire de déconstruction. C'est en ce sens qu'on peut faire la lecture des réflexions proposées par Judith Butler sur le sexe/genre. Elle offre d'« interpréter le sexe non plus comme un donné corporel sur lequel la construction du genre serait artificiellement imposée, mais comme une norme culturelle qui gouverne la matérialisation des corps » (Butler, 2009, 17). Dès lors, Butler exclut que le sexe soit à la nature ce que le genre soit à la culture :

[L]e genre, c'est aussi l'ensemble des moyens discursifs/culturels par quoi la «nature sexuée» ou un «sexe naturel» est produit et établi dans un domaine «prédiscursif», qui précède la culture, telle une surface politiquement neutre *sur laquelle* intervient la culture après coup. (2005, 69)

Ce « domaine prédiscursif », dans la pensée butlérienne, serait le fait du symbolique. C'est précisément ce qui permet à Butler de « troubler le genre » et de faire la démonstration de sa thèse, à savoir que le genre, autant que le sexe, est une fabrication et ne se maintient

qu'à travers la performance²⁹. Le genre serait donc un artifice fantasmatique, une mascarade, à la fois citation et exécution de la loi :

Il faut encore ajouter que cette «loi» ne peut rester une loi que dans la mesure où elle impose les citations et les approximations différenciées appelées «féminin» et «masculin». La présomption selon laquelle la loi symbolique du sexe jouit d'une ontologie indépendante, antérieure et autonome par rapport à son assomption, est contredite par l'idée que la citation de la loi est le mécanisme même de sa production et de sa formulation. La «contrainte» du symbolique porte donc sur la citation de sa loi, qui réitère et consolide la ruse de sa propre force. (Butler, 2009, 29)

S'il est vrai que *Trouble dans le genre* puise dans une rhétorique de la dénaturalisation la plus totale (en fait foi l'accent mis sur la figure de la drag-queen³⁰) mettant en péril le sujet du féminisme, la suite de la réflexion de Butler, *Ces corps qui comptent*, explicite plus clairement *quels sujets* peuvent se constituer dans une pensée déconstructionniste et surtout, à quelles conditions – c'est-à-dire, en déployant leur agentivité³¹ (*agency*) dans les contraintes posées par la loi et en investissant de façon subversive les lieux où la loi domine³², notamment dans les représentations médiatiques et culturelles.

²⁹ Butler reprend le terme de « performance » au sens austinien : faire son genre c'est en faire la performance, et à répétition. Elle précise : « Dire que le corps genré est performatif veut dire qu'il n'a pas de statut ontologique indépendant des différents actes qui constituent sa réalité » (2005, 259). L'aspect de performance du sexe/genre (ou plutôt, de théâtralité et de mise en scène dans la performance) est aussi présente chez Erving Goffman ([1977] 2002).

³⁰ Pour illustrer que le sexe/genre tient d'une construction, Butler mise sur la tension entre l'image de la drag-queen et celle de la femme allant dans le sens du vrai/faux pour troubler ce qui distingue « l'original » et « l'imitation », avec pour effet de singulièrement « moquer » la femme au profit de la drag-queen : « [C']est pourquoi on éclate de rire en réalisant que l'original était de tout temps une imitation. » (2005, 262).

³¹ L'agentivité prévaut surtout pour les modèles féminins si l'on en croit Barbara Havercroft (1993, 1999). L'agentivité (*agency*) peut se définir comme le pouvoir d'agir du sujet, ou encore sa capacité à se hisser à la position de sujet et pouvoir ainsi agir, transformer, et influencer le monde; voir également De Lauretis (2007) sur les sujets (féminins) subjectivés.

³² Déjà, Butler parlait dans *Trouble dans le genre* en ces termes : « Si la subversion est possible, elle se fera dans les termes de la loi, avec les possibilités qui souvent apparaissent lorsque la loi se retourne contre elle-même en d'inattendues permutations. Le corps construit par la culture sera alors libéré non pas par un retour vers son passé "naturel" ou ses plaisirs originels, mais vers un futur ouvert et plein de possibilités culturelles. » (2005 [1990], 198). Elle réaffirme pareillement, plus tard : « Et s'il existe une puissance d'agir, on la trouvera, paradoxalement, dans les possibilités ouvertes dans et par cette appropriation de la loi régulatrice, dans et par la matérialisation de cette loi, l'appropriation et l'identification obligatoires avec ces exigences normatives. » (2009 [1993], 29)

Dans sa théorie critique, Teresa de Lauretis s'arrête longuement sur la façon dont les arts et la culture des sociétés occidentales tiennent d'une « technologie du genre », puisqu'ils construisent, représentent et relaient le genre : l'exemple fourni par le cinéma lui sert pour montrer quels types d'« expérience³³ » mettent en branle les processus d'identification et conduisent à construire la subjectivité de chacun·e. Par-delà l'exemplification et les conclusions qu'elle en tire, De Lauretis fait avancer la pensée féministe en ce qu'elle suggère combien celle-ci peut et doit se renouveler en considérant autant de « sujets excentriques » (*eccentric subjects*), dont la subjectivité croise des axes de différence variables et variés, peut à la fois émerger de et dans la marge, et enfin, défier toute logique d'identification (1990, 116, traduction libre). Car c'est là l'enjeu derrière les lectures offertes par Butler et De Lauretis : la déconstruction ou le décentrage qu'elles proposent sert moins à annihiler la question du sujet qu'à permettre à de nouveaux sujets politiques de trouver leur place dans la réflexion féministe et les luttes menées par différentes minorités. Là où les propositions antérieures échouent (notamment, en intégrant des *a priori* hétéronormatifs et universalisants tout en rejetant les identités multiples), l'appareil critique issu des plus récentes réflexions sur le genre permet de reconsidérer l'ensemble des relations qu'il informe.

Interroger le sexe/genre d'après une perspective postmoderne revient donc (mais pas uniquement) à opérer une critique des représentations telles qu'elles ré-apparaissent et prolifèrent dans l'ici et maintenant, et à préférer le brouillage aux binarismes, aux oppositions et aux frontières traditionnelles qui peuvent les sous-tendre (Havercroft, 1993).

³³ De Lauretis entend parler d'expérience entre le soi et le monde au sens de la sémiotique de Peirce.

Lorsque Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin retiennent le modèle postmoderne à des fins de lecture du genre, elles en viennent à préciser ce qui fait l'intérêt de ce dernier :

[D]ans une perspective politique, le modèle dit postmoderne nous paraît particulièrement prometteur dans la mesure où, tout en intégrant les acquis du féminisme, il s'attaque aussi au système sexe/genre lui-même (donc au processus de construction de l'identité sexuelle aussi bien masculine que féminine); c'est le seul des trois modèles à envisager et à autoriser tous les glissements, les permutations, les explorations et les inventions identitaires. (2007, 6)

S'il est vrai que sonder le sexe/genre est un projet capable de renouveler les savoirs et de faire place à de nouveaux sujets, il n'en reste pas moins que l'entreprise se heurte rapidement à des butoirs de la pensée et touche à sa propre aporie. Sam Bourcier observe qu'en tentant de déconstruire, les disciplines – celles se réclamant des théories féministes – deviennent performatives « en ce qu'elle[s] construi[sent] l'objet qu'elle[s] prétend[ent] décrire » (2006, 147). Autrement dit, manipuler le sexe/genre peut consister, paradoxalement, à « re-marquer les différences » (Bourcier, 2006, 146). Sachant cela, et vu l'objet de notre thèse, il nous importera, autant que possible, de nous montrer critique des constats que nous poserons et d'en explorer les implications.

Énonciation

Énonciation et sexe/genre

Pour faire suite à ce qui précède et amorcer la jonction entre nos deux ensembles théoriques, il nous semble pertinent de faire appel à certaines des réflexions offertes par Monique Wittig, dont l'œuvre littéraire autant que les contributions théoriques font écho aux enjeux qui nous intéressent ici. Dans son article « La marque du genre », l'autrice fait l'affirmation suivante:

Il faut bien comprendre que les hommes ne sont pas nés avec une capacité pour l'universel qui ferait défaut aux femmes à la naissance, réduites qu'elles seraient par constitution au spécifique et au particulier. Que l'universel ait été approprié historiquement, soit. Mais un fait de telle importance en ce qui concerne l'humanité n'est pas fait une fois pour toutes. *Il se refait, se fait sans cesse, à chaque moment, il a besoin de la contribution active, hic et nunc, de l'ensemble des locuteurs.* (2001, 132, nous soulignons)

Au-delà du recours didactique, le propos de Wittig souligne de façon efficace combien le langage participe à mettre en œuvre le genre, en l'actualisant sans cesse par son seul rappel. Pour reprendre les mots de la théoricienne, il y a « plasticité du langage sur le réel » (2001, 129), et cette plasticité s'avère opérante parce qu'elle profite de la répétition qu'admet le langage. Il permet ainsi la prolifération du genre : c'est en cela qu'on peut lire autant de lectures ayant pour objet les représentations du genre dans les champs investis par le symbolique. Concernant de plus près le langage, pour Wittig, « aussitôt qu'il y a un locuteur qui actualise le discours, aussitôt qu'il y a un je, il y a manifestation du genre » (2001, 130). Car faut-il le rappeler, dire *je* n'a rien d'anodin :

À quoi donc je se réfère-t-il ? À quelque chose de très singulier, qui est exclusivement linguistique : je se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur. C'est un terme qui ne peut être identifié que dans ce que nous avons appelé ailleurs une instance de discours, et qui n'a de référence actuelle. La réalité à laquelle il renvoie est la réalité du discours. C'est dans l'instance de discours où je désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme "sujet". Il est donc vrai à la lettre que le fondement de la subjectivité est dans la langue. Si l'on veut bien y réfléchir, on verra qu'il n'y a pas d'autre témoignage objectif de l'identité du sujet que celui qu'il donne ainsi lui-même sur lui-même. (Benveniste, 1966, 261-262)

Reprenant les thèses de Benveniste sur la subjectivité dans le langage, Wittig plaide que la réappropriation du langage – et par ricochet, la réappropriation du soi du sujet – n'est possible que si *je* abolit le genre, « sans quoi il n'y a pas de parler possible » (2001, 133).

C'est là, en substance, le projet derrière *Les guérillères* (1969): mettre en échec la marque du genre dans le langage pour libérer le sujet et en faire un universel³⁴.

Pour Benveniste comme pour Wittig, les « formes linguistiques » signalant la subjectivité et l'intersubjectivité ne sont pas des figures, puisqu'elles indiquent bien « la personne »; ainsi parle-t-on de « personnes grammaticales » (Benveniste, 1966, 261). En ce sens, toute instance ou relais du discours crée dans le langage et hors de celui-ci la catégorie de la personne (Benveniste, 1966, 263). Or pour Wittig, le langage est le lieu par excellence où le genre oblige constamment à la déclaration d'identité et à la catégorisation. Dans sa tentative de récuser le genre, Wittig affirme que les personnes grammaticales « sont à la fois signifiés purs et signifiants purs » (2001, 134). Par-là, on peut comprendre que parce qu'ils réfèrent constamment aux catégories de sexe, au genre – ce à quoi se refuse l'autrice – ils sont évidés de substance (de personne) et deviennent par conséquent tout à fait dérisoires, tout en constituant, par et dans le langage, un symbole triomphant par excellence. Quoique les observations de Wittig soient sans conteste radicales par son désir de faire table rase du genre, elles permettent néanmoins de saisir quelle mesure peuvent prendre les aspects du genre à l'œuvre dans le langage et informant l'emploi de ce que nous avons considéré plus tôt comme des marqueurs d'énonciation. Pour l'autrice, l'enjeu est donc moins celui de l'identité du sujet que la poursuite même du statut de sujet. Délivrée du joug du genre, la question de l'identité devient prospective parce que non plus cloisonnée dans un système de référence du tout-masculin et du tout-hétérosexuel. Nous

³⁴ La réflexion linguistique de Wittig identifie que le langage fait du cas masculin le général, le générique : le féminin, projeté sur les femmes, les renvoie à une situation particulière (l'accord doit être fait selon le genre – en l'occurrence, quand il y a renvoi au féminin), ce qui implique, pour Wittig, que le « genre masculin » n'existe pas, et donc que le genre dans le langage sert à « mettre en vigueur » les catégories de sexe. L'abolition du genre à travers le langage consiste donc à neutraliser le général/particulier.

ne saurions toutefois nous contenter uniquement de la position offerte par Wittig dans son article, puisqu'elle évacue de façon abrupte les identités sexuelles et de genre, même si cela permet en partie de voir l'apparition de « sujets excentriques », pour reprendre les mots de De Lauretis. Plutôt, il semble à propos de grossir le plan pour considérer le grand ensemble dans lequel s'inscrivent les interventions de Wittig et qui font écho à l'écriture des femmes ainsi qu'à la critique féministe.

En effet, nombreux sont les écrits à partir des années 1970 qui font coïncider l'avènement des sujets féminins avec la prise de parole individuelle et collective des femmes, puis des minorités. Dans le monde francophone et au Québec, on a volontiers parlé d'écriture au féminin (Suzanne Lamy, Louise Dupré), d'écriture féminine (Hélène Cixous, Luce Irigaray) et abondamment traité de l'écriture des femmes (Patricia Smart, Lori Saint-Martin et autres). Ces trois « écritures », au-delà de l'appositif, sont autant de voies qui culminent à médiatiser une énonciation³⁵ sur des enjeux féministes de première heure. Par la mise en récit des réalités de tout temps des femmes et la verve revendicatrice qui les caractérisent, ces écritures se présentent comme un florilège d'énoncés orientés vers le réel mais jamais éloignés du champ symbolique. Quel que soit le genre littéraire investi par les femmes, leurs écrits – particulièrement ceux qui se présentent comme étant idéologiquement marqués, mais également ceux qui situent la femme comme sujet de

³⁵ Selon l'acception de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1989). « Conçue restrictivement, la linguistique de l'énonciation ne s'intéresse qu'à l'un des paramètres constitutifs du [cadre énonciatif] : le locuteur-scripteur. [...] Dans cette perspective restreinte, nous considérerons comme faits énonciatifs les traces linguistiques de la présence du locuteur au sein de son énoncé, les lieux d'inscription et les modalités d'existence de ce qu'avec Benveniste nous appellerons la "subjectivité dans le langage". [...] Il s'agit donc de faire la « recherche des procédés [...] par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message et se situe par rapport à lui » (1989, 31-32).

l'énonciation – interrogent l'enjeu de la distance énonciative³⁶. Ainsi remarque-t-on qu'à l'insistance sur le *je* de l'énonciation présent dans les écrits de fiction des femmes de la modernité littéraire québécoise correspond une critique au féminin qui ne s'embarrasse pas du critère d'objectivité, et qui par ailleurs assume pleinement que son discours soit lu à l'égard de l'expérience de lecture de qui parle (Lamy, 1984; Dupré, 1992).

De façon similaire, la critique féministe se donne à lire à la fois comme mise en valeur de l'énonciation et des points de vue dits féminins (supportés par des femmes ou des effets-femmes, pour reprendre la terminologie de Vincent Jouve) que comme interrogation de l'influence du discours féministe dans les œuvres³⁷. C'est en ce sens qu'on peut lire les contributions d'autant de chercheuses qui se sont intéressées à l'écriture des femmes, et plus récemment, aux écrits d'auteurs contemporains et à la manière dont ils dépeignent les relations hommes-femmes, et dans quelle mesure (s'il en est une) ils redistribuent les rôles sociaux de sexe et proposent de nouvelles définitions du féminin et du masculin³⁸. Ainsi, la critique féministe contemporaine avoue sa filiation avec les critiques antérieures – notamment celles dites « au féminin » – pour mieux « s'étendre et englober toute la question de la sexuation et du genre » (Boisclair, 2002, 9). Il faut donc

³⁶ Voir entre autres les études de Patricia Smart (*Écrire dans la maison du père*, 1988), de Louise Dupré (« La poésie en prose au féminin : jeu et enjeux énonciatifs », 1995), de Lori Saint-Martin (*Contre-voix. Essais de critique au féminin*, 1997) et de Lucie Joubert (*Le carquois de velours*, 1998).

³⁷ Pratiquement intriquées l'une dans l'autre, la critique au féminin et la critique féministe attestent néanmoins d'une posture différente quant à leur objet d'analyse, comme le distingue Louise Dupré : « La critique féministe prend appui sur la théorie, alors que la critique au féminin travaille en se basant davantage sur les œuvres. [...] » (1992, 398). Il est utile de rappeler qu'une certaine tradition de la critique au féminin se pose comme une « célébration critique » du féminin et du vécu des femmes, comme chez Suzanne Lamy, sans pour autant être campée dans une exaltation du féminin ancrée dans le différentialisme et le biologique (cf. Kristeva, Irigaray et Cixous et l'écriture féminine – nous renvoyons à *La venue à l'écriture* de Cixous, Gagnon et Leclerc (1977) qui exemplifie notre propos).

³⁸ Boisclair (dir.) et Tellier (collab.), *Nouvelles masculinités* (2008); Boisclair, *Lectures du genre* (2002); Saint-Martin et Boisclair, *Voix et Images*, « Féminin / Masculin : Jeux et transformations » (2007).

comprendre que parce que « le féminin » et « la femme » sont constamment renvoyés à des altérités radicales dans la culture dominante³⁹, les critiques qui les prennent pour point de départ dans leurs analyses nous renseignent sur les variations que connaît le sexe/genre dans les discours, tout en fournissant de nouveaux indicateurs de la prégnance des représentations hégémoniques qui s’y rapportent.

Énonciation lyrique

Nous avons brièvement situé l’enjeu de la subjectivité dans le lyrisme en évoquant le sujet lyrique, sans pour autant développer notre propos quant à la configuration du discours lyrique dans l’énonciation. Il est cependant nécessaire pour nous de nous y attarder, particulièrement au vu de notre objet d’analyse, la chanson. On peut convenir que celle-ci présente deux niveaux d’énonciation: celui du·de la locuteur·ice à l’allocutaire à dans la chanson, puis dans l’adresse de l’interprète à son auditeur·ice, son public. Le jeu ou la rencontre des deux situations énonciatives n’est toutefois pas sans rappeler la tension à l’œuvre dans l’énonciation lyrique et marque la modulation du discours, puisque s’intéresser à qui parle revient également à considérer à qui on parle, et comment on l’atteint.

Reprenant l’approche de Käte Hamburger pour insister sur la place du destinataire dans le poème lyrique, Joëlle de Sermet (1996) propose de voir en ce dernier comme dans le sujet lyrique un référent dépersonnalisé. Alors qu’Hamburger soutient que l’énonciation lyrique relève toujours d’une énonciation réelle où le sujet parlant est une personne authentique, Sermet écarte les velléités biographiques des lectures d’Hamburger en

³⁹ Voir à ce sujet l’exposé de Françoise Héritier sur « la valence différencielle des sexes » dans *Féminin/Masculin I. La pensée de la différence* (1996).

soulignant combien le discours lyrique concourt à une anamnèse généralisée, de telle sorte que « les souvenirs, [et l’histoire pourrait-on ajouter] sont à tou[·te·]s et de tous les temps » (1996, 83). Précisément, en considérant cet aspect communiant du dispositif lyrique, Sermet en arrive à offrir ce point de vue sommatif :

Le discours lyrique parvient ainsi à déjouer la contradiction entre singularité et *reproductibilité*, mot qui [...] paraît plus préférable à celui d’universalité. Tout en présentant un sentiment ou souvenir inaliénable dans son contenu, *il offre, sur le plan énonciatif, les règles paradoxales de sa propre réitérabilité*. Sa loi est double, faisant tenir ensemble "je" et l’autre, narcissisme et pulsion communautaire, appropriation, singularisation du code et partage de la parole. (1996, 95, nous soulignons)

Pour Sermet, le geste lyrique est essentiellement et nécessairement une adresse à un « tu », lequel invite également à ce que d’autres trouvent leur place au sein de l’énonciation, si bien que le discours lyrique se joue de ses actants en renonçant à une quelconque constance des références déictiques. Plus que tout, c’est dans cette façon d’accueillir l’autre que se trouve la possibilité pour le discours lyrique d’exister, mais encore de gagner les espaces-temps et de se reproduire. C’est ce qui permet à Sermet de suggérer l’idée d’un « tiers inclus » postulé par le discours lyrique. Ce tiers inclus n’a rien d’un simple témoin en retrait de la situation énonciative : il est indispensable à la fois à l’avènement de l’expérience lyrique (comme l’a été jadis le public des poèmes lyriques chantés), mais également à la configuration du discours, comme le dénote Sermet :

[Le tiers inclus est donc] appelé à l’intérieur de la configuration énonciative afin d’y prendre en charge la double position de destinataire. § L’énonciation lyrique joue ainsi de l’ubiquité et des courts-circuits temporels : elle rend possible la permutation simultanée de la totalité des rôles discursifs. Celui qui parle et celui à qui on parle, «je» et «tu», ne sont jamais exactement ceux que l’on serait tenté d’identifier d’emblée, parce qu’ils sont les figures – tremblées, tremblantes – du mouvement qui les pousse l’un vers l’autre. (1996, 96-97)

Pareilles considérations se retrouvent également chez Collot, qui nie la logique d’un tiers exclu, et conçoit le sujet lyrique comme « hors de soi », notamment en faisant appel au lyrisme rimbaldien :

C'est en se projetant sur la scène lyrique et en s'objectivant dans une œuvre que le[·la] poète parvient à se saisir du dehors et à s'inventer. Le fonctionnement autonome du langage devient un moyen de connaissance et de constitution de soi. Il s'agit d'intégrer au Je cet Autre, cette tierce personne qui s'affirme à travers la parole, ce que marque fortement une autre formule célèbre attribuée à Rimbaud: «J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens.» [...] Car si le Je reconnaît à son dire une polysémie qu'il ne peut maîtriser, il en revendique la pleine et entière responsabilité. [...] Dans la mesure où le[·la] poète fait venir à la parole non pas son moi, mais ce Je inconnu que chacun porte en soi, le poème peut nous parler, à nous autres. Or, pour exprimer et communiquer cette intime étrangeté, qui procède du dérèglement de tous les sens, le[·la] poète doit mobiliser toutes les ressources sémantiques et signifiantes de la langue: «inventer un verbe poétique accessible» «à tous les sens», à la fois polysémique et synesthésique. (1997, 42-43)

Le propos de Collot est pertinent à plus d'un titre : d'abord, en réitérant la construction particulière qui lie le sujet lyrique à l'altérité, au monde, puis en mettant en exergue ce qu'accomplit « l'outil du poète », le langage, et comment il procède. Pour reprendre à la fois la réflexion de Collot et celle offerte par Antonio Rodriguez (2003), la polysémie du discours lyrique rend compte de la polyphonie énonciative qu'il fait inévitablement surgir : les situations de communication sont aussi changeantes que les rôles prêtés ou assumés par les instances d'énonciation⁴⁰. Pour Collot, le terrain lyrique est un lieu d'apprentissage et de formation pour le soi par le biais de l'émotion, ce que souligne de façon analogue Rodriguez en précisant que « la formation subjective est une étape majeure de l'acte configurant », laquelle se rapporte « fortement à la formation affective générale » (2003, 137). Cela étant, cette formation renvoie, comme nous l'avons vu, à l'émergence du sujet lyrique : mais elle attire également dans son giron le·la lecteur·ice, qui se trouve au cœur de ce que Rodriguez nomme « l'identification empathique » et qu'il explique en ces termes :

Elle s'exerce sur l'intégralité de la forme affective générale, en tenant compte des traits sensibles, subjectifs et référentiels. Elle n'est donc pas l'affaire d'une approche purement pragmatique ou énonciative, mais renvoie aux possibilités de (se) reconnaître (dans) une mise en forme du pâtre. Ainsi, le[·la] lecteur[·ice] a les moyens de comprendre tous les rôles, peut-

⁴⁰ D'autres ont discuté de façon similaire de ce point en parlant plutôt de duplicité énonciative, notamment pour rendre compte de la difficulté de lecture que posent certains textes lyriques. Voir notamment Combe (1989) et Watteyne (2006).

être de s'identifier, sans pour autant assumer de manière immédiate l'énonciation. (2003, 188)

Sans pour autant discourir sur les propositions de Paul Ricoeur (1990) quant à la constitution du soi, à la mêmeté et l'ipséité coexistant au sein du sujet (car c'est en ce sens qu'il faut lire Collot), il est permis de considérer à la suite des réflexions de ces derniers la part d'identification et de subjectivation rendues possibles par le discours lyrique. Cette subjectivation est toutefois à entendre ici telle que la formulent Gérard Dessons et Henri Meschonnic :

Il faut [...] postuler un sujet spécifique, sujet du poème, sujet de l'art. Ce sujet, sujet de l'écriture, produit un effet spécifique sur le sujet de la lecture. Tout de ce que *fait* son discours constitue de part en part la subjectivation de son discours : à la limite, tout ce qui est dans ce discours porte la marque reconnaissable de ce sujet. (1998, 44)

Au final, telle configuration est d'autant plus probable que le discours lyrique sort du temps : seul, il ne présente aucun référent stable (personne, lieu, moment d'énonciation) et n'a de sens que lorsqu'un « tiers inclus » se joint à l'équation dans le temps historique, réel.

La question du sens est également soulevée à la fois par Collot et Rodriguez en des termes similaires, qui renvoient tous deux à une matérialité sensible : la « matière-émotion » fait advenir le soi parmi les autres et leur rencontre, alors que l'identification empathique repose sur une « mise en forme du pâtir ». C'est donc croire qu'au-delà des mots, le discours lyrique doit pouvoir mettre en éveil les sens comme la sensibilité émotive, ce que Collot souligne à grands traits en rappelant que le·la poète « doit mobiliser toutes les ressources sémantiques et signifiantes de la langue » (1997, 43). En l'occurrence, on ne saurait pas s'arrêter sur ce qui dépasse le seul texte. Les métaphores abondent pour rapporter le discours lyrique comme un chant (Maulpoix), voire un chœur (De Sermet) : en fait, celles-ci révèlent le rôle signifiant et opératoire que jouent la voix et la prosodie dans la configuration lyrique. Repérer la modulation de la parole ou le concert des voix revient

ultimement à être atteint par le mouvement qu'elles produisent, ce que Rodriguez décline en différentes stratégies présentes à divers niveaux (graphique, syntaxique, phonique, sémantique, lexical), et qui participent également à « la formation sensible » du discours lyrique. Toutefois, ces considérations tombent, pour nous, sous ce qu'il convient d'appeler le rythme.

En effet, si autant de réflexions sur le discours lyrique ne manquent pas d'en évoquer la « hauteur » ou la « dis-continuité », ces vocables attestent (dans une phraséologie parfois nébuleuse il est vrai) du rythme particulier du discours : mais encore faut-il en accueillir une acception large et unifiante, ce que proposent justement Dessons et Meschonnic. Pour ces derniers, le rythme consiste essentiellement en « l'organisation du mouvement d'une parole dans le langage » (1998, 28). Les implications d'une définition aussi globalisante du rythme sont nombreuses pour les auteurs, mais nous retiendrons celles qui nous semblent de première importance ici. Penser le rythme de la sorte permet le décloisonnement des lieux où celui-ci peut se manifester, et place le sujet au cœur de la production du sens. « Noter le rythme et lire le rythme », comme l'entendent Dessons et Meschonnic, engage donc à être à l'écoute du sujet en considérant l'ensemble des éléments qui concourent à une signifiance.

Implications

Notre cadre théorique s'est articulé jusqu'ici en trois temps : d'abord en faisant une esquisse des enjeux liés au lyrisme et au sujet lyrique; puis, en reprenant des considérations issues de la pensée féministe pour en questionner le sujet; enfin, en amorçant un rapprochement entre nos deux axes en les filant autour de l'énonciation dans les discours qu'ils suggèrent. Quoiqu'il soit évident que ces remarques et ces réflexions doivent se

rapporter à notre thèse, il importe de faire la synthèse des éléments dégagés pour préciser plus explicitement les implications qu'elles posent, ce que nous en retenons et comment nous les appliquerons à l'analyse des chansons qui forment notre corpus.

Du sujet lyrique et son discours jusqu'à la configuration lyrique qu'ils participent à mettre en place, le lyrisme tel que nous le concevons renvoie à la fois aux conditions d'émergence du discours lyrique, aux ressources déployées pour faire advenir sa parole et au cadre énonciatif qu'il parvient ainsi à représenter. Si le sujet lyrique fait office de syntagme se rapportant à un être virtuel, il nous importe tout de même de considérer les contenus de son discours, et l'expression (au sens fort du terme) qu'il offre. Depuis le lieu d'où sa parole surgit et malgré son rapport précaire au monde et au langage, le sujet lyrique cherche tout de même à s'inscrire dans son ici et maintenant : en ce sens, plus son discours est signifiant, plus son expression est maximale, et plus il semble engager une prise sur ce qui l'entoure. Ultimement, on a pu observer à la suite de Sermet (1996) que le sujet lyrique, tout comme son discours, n'a rien d'universel : plutôt, l'instabilité qui le caractérise en fait un être de papier « reproductible », dont la parole est faite de circonstances qui résonnent avec l'intime et le collectif sur le mode de la réitération, laquelle est rendue possible par le jeu des effets de la voix, des voix qu'il figure.

Par ailleurs, on a pu examiner que le système de sexe/genre repose sur une série de reproductions. Si le sexe comme le genre sont des constructions, l'un et l'autre dénotent tous deux un aspect performatif qui leur permettent de s'accomplir et par là même, de se consolider en normes. Ainsi, le sexe/genre porte sur des enjeux profondément identitaires, à la croisée de la volonté du soi et de la prescription du groupe. À la fois symbolique et politique, le sexe/genre surgit dans l'ensemble des représentations et donne à voir des sujets

et des rapports qui correspondent, le plus souvent, à la majorité. Certes, si cette majorité existe bel et bien, les lieux qui médiatisent le sexe/genre peuvent également le neutraliser, le brouiller ou le subvertir en vue de permettre la représentation de nouveaux sujets, tout en suggérant une nouvelle donne quant aux rapports sociaux de sexe. C'est en ce sens que l'approche postmoderne que nous avons choisi d'appliquer à notre analyse permet d'explorer une potentialité d'identités et de configurations qui reposent sur le sexe/genre, et de chercher des agencements nouveaux des signes et des corps, le cas échéant.

Ramenées à la chanson, l'ensemble de ces considérations se précisent davantage : sans toutefois parler de « chanson lyrique », la chanson peut effectivement supporter un discours et une interaction lyriques, en ce qu'elle se propose de s'adjoindre son public, et que l'ensemble de ses ressources (voix et corps de l'interprète, paroles, instrumentation, orchestration) participent à une sémiose se voulant signifiante. Ce faisant, la chanson échappe au temps, puisqu'elle devient performance, comme le suggèrent Paul Zumthor (1983) et Stéphane Hirschi (1995, 2008). Si la chanson a d'abord correspondu à une « poésie orale » performée en temps réel, *in praesentia*, les révolutions techniques et technologiques (le microsillon et plus récemment, le numérique) ont rendu possible l'archivage de la chanson. D'après Zumthor, la chanson « médiate » ou « médiatisée », quoiqu'ayant perdu son mouvement de vie premier parce qu'arrêtée à une forme fixe, « conserve [néan]moins son aptitude à susciter d'autres performances » (1983, 245) : autrement dit, sa médiatisation assure sa réitération. Or la réitération de la chanson n'engage pas que l'objet, l'œuvre: elle lui permet de remettre à l'ordre du jour une certaine esthétique, une certaine époque et plus encore, de signifier à nouveau, dans le *hic et nunc*.

Dès lors, on ne peut que se ranger à la suite de De Lauretis (2007) et de Boisclair (2008), pour qui la chanson tient effectivement d'une technologie du genre.

Dans son article analysant les textes interprétés par le chanteur québécois Éric Lapointe à l'aune de sa *persona*, Boisclair explique qu'« à lui seul, le texte de chanson, à l'instar du texte littéraire – ou du scénario cinématographique – est un lieu où le genre est à la fois relayé et (re)produit, dans un mouvement dialectique où il est sans cesse réactualisé » (2008, 43). Ainsi, la chanson ouvre le champ à l'investigation du sexe/genre, à sa prégnance dans les représentations et aux formes que ce système emprunte dans nos espaces discursifs, médiatiques et symboliques. Interroger le sexe/genre en chanson, c'est aussi cerner dans la pratique chansonnière le déploiement du langage, l'agentivité des sujets d'énonciation et leur aptitude à se déprendre des lieux communs du sexe/genre, ou encore à les reconduire, et selon quels paramètres. Cela vaut sans doute pour tout le spectre du genre, mais peut-être davantage pour les bornes (ou les points de fuite) que sont le « féminin » et le « masculin » : y sont à l'œuvre des enjeux de l'ordre de porosité, de reconfiguration, d'identification et de subjectivation dont la portée dépasse tout lieu de représentation, y compris celui de la chanson.

Le nœud de notre pensée se trouve en partie dans cette question: que deviennent les représentations des sujets (sexués et/ou genrés) dans une poétique du sujet? Et quels rapports à l'autre ces mêmes sujets figurent-ils dans leur parole? Car il nous apparaît que la chanson convoquant le mode lyrique constitue effectivement le carrefour où se rencontrent des singuliers et des pluriels, le particulier et le collectif, alors que ce sont précisément dans ces dynamiques que s'inscrit la construction du sexe/genre. En l'occurrence, notre lecture du genre devra se pencher sur les énoncés des chansons s'y

rapportant en tentant de distinguer sujet-locuteur·ice, et allocutaire qui constituent la situation énonciative, tout en considérant ce qui renseigne leur réception : en effet, les inflexions de voix, la gestuelle du corps, la mise en scène choisie et les éléments paraphonographiques (Rudent, Lebrun, Lacasse) sont autant d'éléments qui figurent et participent de l'expérience de la chanson. Quoiqu'il eût été laborieux de faire une analyse de notre corpus reposant sur la variété d'approches et de disciplines associées aux études de la chanson, leur nombre comme leur apport justifient au moins de ne pas examiner uniquement les textes et de prendre appui sur des analyses poétiques texte-musique-interprétation telles que celles de Chamberland (1995) et Doyon (2007) pour réaliser notre étude.

Enfin, pour mener à bien cette dernière, nous procéderons d'abord à une analyse des chansons d'après des considérations poétiques. Cette analyse préliminaire nous servira à marquer des points de repère dans les chansons au corpus de chaque ACI et nous sera utile par la suite pour l'analyse du discours sur les représentations du féminin et les enjeux du sexe/genre que nous souhaitons investiguer. Tout compte fait, il ne s'agira pas d'opposer la poétique au féminisme et aux études de genre, de les réconcilier ou d'en résoudre le potentiel contradictoire, mais plutôt de travailler dans cette zone et d'en tirer ce qui se révèle pertinent pour notre propos.

Chapitre 2 : Ariane Moffatt

Dans l'univers tissé par les trois premiers albums d'Ariane Moffatt, les sujets lyriques des chansons se présentent comme des êtres à la recherche d'un équilibre entre soi et les autres. Si l'album *Tous les sens*⁴¹ peut se lire ou s'écouter comme la résolution de la quête des cantrices⁴², *Aquanaute*⁴³ et *Le cœur dans la tête*⁴⁴ permettent toutefois d'en offrir une traversée et d'en explorer les avenues qui interrogent notre problématique. En effet, les compositions de Moffatt donnent à voir des points de vue féminins dans une écriture qui mêle l'intime et la fabulation créatrice. Ces points de vue supportent par ailleurs l'ensemble des propositions artistiques de Moffatt, dont la *persona* appréhende le monde de la sorte : c'est ce que suggèrent par exemple les couvertures des albums retenus, qui alignés l'un à côté de l'autre, renvoient à l'image de la chanteuse et dévoilent son visage, son regard et son corps chaque fois un peu plus, à la manière d'un sujet féminin qui gagne chaque fois en assurance et qui ne craint pas de se révéler à la face des autres. C'est dans la dynamique particulière créée par les trois premiers albums de l'artiste que s'observent les mouvements de repli sur soi et d'ouverture à l'autre mus par une envie de communion. S'ouvrir au monde extérieur est tantôt vécu sous le mode d'une entreprise laborieuse et difficile, tantôt comme une voie salvatrice, à la fois nécessaire et heureuse. Qu'il s'agisse de sujets amoureux ou de sujets qui accusent une certaine mélancolie, cette quête se traduit

⁴¹ Ariane Moffatt, *Tous les sens* (2008). Les références à l'album seront désormais placées dans le texte et indiquées par le sigle TS.

⁴² Stéphane Hirschi (1995) propose pour analyser « la chanson poétique » une cantologie ayant pour souhait l'étude de la chanson dans sa forme la plus aboutie, c'est-à-dire sonore. De ce dernier néologisme dérive celui de « canteur-ice » pour nommer le-la locuteur-ice de la chanson, ou le point de vue suggéré par cette dernière : la figure est analogue à celle du narrateur dans le roman.

⁴³ Ariane Moffatt, *Aquanaute* (2002). Les références à l'album seront désormais placées dans le texte et indiquées par le sigle AQ.

⁴⁴ Ariane Moffatt, *Le cœur dans la tête* (2006). Les références à l'album seront désormais placées dans le texte et indiquées par le sigle CT.

par des fuites à l'avant qui s'inscrivent dans l'espace et qui rendent également compte de la marginalité de ces personnages.

Repli, solitude

De par son titre même, *Aquanaute* donne à voir des sujets solitaires (ce que signale déjà l'emploi du singulier) et désireux de se fondre dans un ailleurs. Les repères du quotidien, les visages connus et la familiarité de l'espace urbain sont autant de réalités angoissantes qui dépassent les « aquanautes » et instiguent leur volonté de fuir la réalité et de s'absenter du présent. Reprenant le motif subaquatique suggéré par le titre de l'album, la douzième piste « Dans un océan » (AQ) s'amorce sur une courte introduction musicale, avec pour échantillonnage le son de l'eau qui coule couplé à une instrumentation au timbre feutré et à la guitare néanmoins brillante donnant un aspect féérique à l'ambiance suggérée par la chanson. Le premier couplet image l'entrée de la cantrice dans un bain et le bien-être qui la prend d'être désormais comme un poisson dans l'eau. À la voix égale de la chanteuse et à la pulsation discrète de la mélodie des couplets correspondent l'apaisement manifeste de la cantrice qui, dès lors qu'elle se trouve dans un monde à l'échelle réduite, dans un espace clos et d'étroitesse, se voit décharger du poids des jours qu'elle file. Malgré la petitesse de son corps replié « en p'tite boule », « en p'tit bonhomme », son recroquevillement est moins synonyme de prostration que de libération et de détente : le refrain fait ainsi place à la voix principale plus vive traduisant le regain d'énergie du sujet, de même qu'à un jeu plus coloré mêlant claviers et percussions. À la fois adresse à un tiers et réflexion sur soi, les couplets montrent une cantrice dans un moment de ressourcement qui permet la réappropriation de soi et du corps, notamment par les effets de programmation rappelant l'environnement aqueux : « Pourtant mon imagination

déborde/Mais/mon cœur est toujours en désordre/Je divague dans mes poissonneries/J'mets mes branchies et je m'enfouis » (1:59-2:20). Alors que la chanson se clôt par une dernière reprise du refrain suivi d'un instrumental à l'effet de boucle par la réitération du motif de l'introduction, le pont offre tant sur le plan des arrangements que sur celui de la narration un contrepoint signalé par des effets de réverbération et de dédoublement de la voix de l'interprète : « Mais ma vie ne sait pas nager/Ma vie ne sait pas nager/Je rame je pédale et je chavire/J'fais tout ce que j'peux/Pour ne pas couler » (2:45-3:08). Le sujet fournit de la sorte et à rebours le motif l'ayant forcée à préférer le retrait sous l'eau; à la surface, il ne sait pas se gouverner, se maintenir à flot.

Comme pour marquer la continuité du récit de la piste précédente, la pièce « Blanche » (AQ) rend de façon manifeste cet irrépressible besoin qu'ont les sujets aquanautes de s'isoler, voire de disparaître complètement de la surface. Avec pour seul accompagnement le piano, la voix de l'interprète entame dès la première seconde son chant avec l'annonce de son prochain départ: « Je vais jouer dans la neige/Je monte au nord oubliez-moi/Je vais jouer dans la neige/Je me fais blanche pour quelques mois » (0:00-0:29). Elle compte se dérober de la ville « où on se laisse brûler » et se rendre « là-bas », où « il y a tout ce qu'il faut pour penser », et où l'« on n'est jamais de trop ». Alors qu'elle s'aventure en pays de glace pour « se faire un igloo », à l'inverse, le timbre de la voix se fait doux, enveloppant, et suggère la chaleur trouvée. Elle évoque son abri comme un lieu où se « réchauffer », et le qualifie de « chapelle/ardente » (1:48-1:53) : notons qu'à ce moment précis entre la batterie alors que le piano délaisse sa mélodie initiale et en change pour des accords plus riches et plus hauts sur la portée. La cantrice apparaît ainsi en pleine possession de ses moyens malgré l'aspect indomptable de l'endroit qu'elle a choisi pour

s'exiler. Mais les couplets qui suivent présagent de l'incertitude des jours à venir : les arrangements installent une ambiance lourde et inquiétante en fin de pièce en enchaînant le rythme des croches⁴⁵, et la cantrice se laisse à penser rester dans son *no man's land* indéfiniment. Elle répète : « Peut-être que j'reviendrai pas/Peut-être que je déciderai de me laisser geler » (3:30-3:49). L'instrumental terminant la chanson donne lieu à une fin à la fois ouverte et fermée, entre bruits de distorsion et *fade out*, comme si toute trace de la cantrice avait été perdue.

Si *Aquanaute* montre des sujets contraints à l'isolement faute de pouvoir accueillir l'autre, les premières pistes du *Cœur dans la tête* (CT) explorent davantage la dérégulation de sujets échaudés par leurs relations et meurtris par l'amour. L'intégralité de l'album brosse ainsi le portrait d'une série de « tableaux noirs » (Doyon, 2012, 16) témoignant de l'impossibilité de se lier à l'autre. À la pièce d'ouverture succède la chanson « Se perdre » (CT) débutant sur une instrumentation à la guitare électrique rageuse conjuguée à des accords de piano lourdement appuyés : l'harmonie offerte par la couleur des instruments évoque le désordre et la tempête d'idées dans ce qui frôle la discordance et l'agressivité des mélodies. La chanson, à la structure ABAB, procède de couplets aux lignes anaphoriques. Ainsi répétés, les mots « se perdre » ne donnent pas matière à ambiguïté quant à la perte de repères de la cantrice, à la fois dans l'espace et dans le temps : « Se perdre dans un ciel tout bleu/Se perdre dans un verre pour deux/Se perdre dans son plus beau rêve/Se perdre le jour de son anniversaire » (0:26-0:48). L'absence de repères renvoie la cantrice à une impasse, aussi préfère-t-elle trouver refuge « dans un nid de paille tout

⁴⁵ En mesure de 4/4. Sauf mention contraire, toutes les indications de mesure vaudront pour quatre temps, avec la noire pour note de référence.

chaud » afin d'« être un oiseau au fond de l'eau ». Le motif de la réclusion tout comme les arrangements et la simplicité de la ligne mélodique dans les couplets n'est pas sans rappeler la chanson « Dans un océan » (AQ), bien qu'ici, la cantrice souligne son étrangeté par le recours à l'oxymore, comme pour mieux signaler son inadéquation parmi les autres. L'emploi de l'infinitif pour marquer son état, renforcé par l'usage de la forme réflexive du verbe, suggère également la perte de moyens et la dépossession du corps : *je* est absenté car incapable de toute action. L'absence de pronom ne parvient pas à masquer que c'est bien d'elle-même dont la cantrice parle dans une sorte de songerie animée par l'habillage sonore et le jeu de la voix. Dédoublée, la voix de la chanteuse marque la porosité entre l'intériorité et l'extérieur, entre l'ici et l'ailleurs. Le tout se traduit par l'introduction de nouveaux mouvements : alors que la pièce débute sur un son à la croisée du rock et de l'électro, elle s'achève sur des *beat* reggae dans une finale qui suspend la quête de sens. Au *spoken wolof* se collent bientôt des voix harmonisées enchaînant des « nananana » a priori asémantisés mais venant néanmoins surenchérir le thème de la perte, de la rêverie et de la flânerie.

À l'errance suggérée par « Se perdre » (CT) se file la piste « Farine Five Roses » (CT) montrant une cantrice au milieu de la ville en pleine nuit. Débutant par un chœur qui rappelle à la fois le souffle de la brise agrémenté de distorsions sonores auxquelles s'ajoutent des percussions au synthétiseur, la chanson commence en marquant l'entrée dans un univers onirique accentuée par les effets de réverbération de la voix qui entame le premier couplet. La cantrice campe son récit dans l'espace urbain en apostrophant l'enseigne « Farine Five Roses » qui surplombe le paysage métropolitain de Montréal. La cantrice fait allusion aux lettres rouges, à « leur fluide bouillant » et à ses « néons guide ».

L'interprétation de la voix est plus proche du parlé-chanté que du chant : elle est tantôt nette, très cadencée, tantôt effacée, éloignée et réduite à un murmure, ce qui évoque aussi le rêve et le sommeil, tel que montré par le champ lexical qui s'y rapporte. L'aspect de performance est ainsi particulièrement présent à l'écoute et figure le *spoken word* d'une poète sur des mixages aux sonorités urbaines. Le sujet cherche donc l'apaisement, le réconfort et le secours auprès d'un mobilier urbain devenu animé. Ainsi personnifiée et régulièrement apostrophée dans le refrain, l'enseigne incarne « la lumière qui miroite », celle à laquelle s'accrochent les poètes dont elle fait partie. Comme subjuguée par l'immensité de l'enseigne, la poète lui lance cette ultime apostrophe dans une voix chuchotée : « Papillon au cœur du Vieux-Montréal/Taille-moi une place dans ton slogan sidéral » (2:10-2:20). La cantrice s'en remet donc à elle; elle y voit une complice (elle se voit en elle, c'est son reflet – elle est le « logo de [s]on ego ébloui et blessé ») et une façon de réchapper à ses malheurs pour s'inscrire à nouveau dans la réalité. Notons enfin que la chanson s'achève sur des « S.O.S. » qui se font doucement entendre en écho, pour devenir finalement bien intelligibles.

Le rapport trouble à l'autre

La sixième piste de l'album *Aquanaute*, « Je te garde avec moi », met davantage en relief le motif de la quête de soi et de la réflexivité. Dès les premières notes, la pièce mise sur le mode majeur en faisant résonner les notes dans un intervalle descendant et en campant l'histoire dans un décor nocturne, à la fois épais et inquiétant: « Dans la lune/Sous la brume/Je te garde avec moi » sont les premiers mots de la chanson, mais également ceux qui en amorcent chacun des trois couplets. La récurrence des rondes et des pauses vocales dans ces lignes installe une latence dans le rythme du discours de la cantrice. Mais la

tension monte : au rythme composé et ample des premières minutes vient se substituer peu à peu des rythmes au synthétiseur et un volume sans cesse augmenté sur fond d'accélération de la tension du sujet, ce que rendent les « bip » d'électrocardiogramme arrangés dans l'instrumental clôturant la pièce. Parallèlement, ce dernier effet d'accumulation trouve également sa correspondance au récit, alors que la chanson mise sur des strophes variantes qui procèdent à souligner, comme dans une surenchère, l'absence de l'autre, tout en mettant en évidence, à l'opposé, sa sur-présence, laquelle devient de plus en plus embarrassante et démunit le sujet en la laissant sans moyens. L'autre semble être un corps étranger au sein de son propre corps: il se trouve « au bout de sa plume » alors qu'elle écrit dans la nuit. Elle ajoute: « T'es dans mes bras », « tu rôdes quelque part dans ma voix ». Le sujet se révèle troublé par cet autre : « J'sais plus trop où te mettre/Des fois j'te voudrais pas/Mais t'es là//Tu rôdes quelque part dans ma voix/Souvent sous mes draps/Le passé me poursuit le futur n'attend pas/Pourquoi?/Dis-moi/Dis-moi, dis-moi » (3:22-4:09). Le trouble de la cantrice lui vient précisément du fait que l'autre parvient à la déposséder d'elle-même, ou de ce qu'elle connaît d'elle-même, en faisant surgir son altérité en elle. Mais elle ne rejette pas cet autre en elle : déjà, elle manque de se montrer complètement affirmative, ce que suggère l'emploi du conditionnel au lieu du présent de l'indicatif pour atténuer son propos (Maingueneau, 1994). Plutôt, la finale suspensive de son interrogation ultime adressée à l'autre et coïncidant avec l'impératif indiquant l'imploration semble destinée à esquisser un désir de résolution, de compréhension. Les illusions du sujet sont donc brouillées en fin de piste : si le désir de rapprochement est bien ce qui le tenaille, en revanche la simultanéité déroutante entre passé, présent et futur ajoutée à la confusion entre cantrice et allocutaire paraissent indiquer que le sujet n'est pas certain

de la voie à suivre, aussi peut-on voir dans son interrogation son choix de suspendre ses envies et de continuer à cheminer seul encore un temps.

La pièce d'introduction de l'album *Le cœur dans la tête*, « Combustion lente », découvre une cantrice au cœur de la nuit, ce qu'évoquent l'habillage musical de la pièce où des bruits de criquets se font entendre, et les premières paroles que tient la cantrice : « Je suis un sablier/Devant mon feu de foyer/Les flammes coupent la nuit en deux et réchauffent décembre/Je suis de verre et de cendres/Accroupie, je suis une chaise/Et je souffle sur la braise/Impuissante/Impuissante » (0:15-0:26). Avec pour seul accompagnement un piano et une guitare acoustique en contrechant, la voix de la chanteuse s'appuie sur la mélodie des instruments, sans plus s'élever. La présence et la répétition de la paronomase suggèrent que la cantrice vit une sorte de longue descente intérieure, la forçant au repli et la laissant vide de toute énergie: elle parvient tout de même à formuler le souhait de « faire fondre décembre », « de faire fondre [s]es cendres ». Deux fois répétés grâce à la reprise du couplet, le déictique « demain » et l'emploi du *je* au futur simple réalisent le projet de la cantrice : « Demain au petit matin/Je ferai fondre décembre/Demain au petit matin/Je ferai fondre des cendres » (1:54-2:15; il y a répétition). Car prostrée, elle semble engourdie par le froid et consumée par le temps sur lequel elle n'a aucune prise : elle se voit comme « [u]n petit grain féminin/[s]ur une plage infinie ». Elle vit une « combustion lente », qui lui fait perdre sa vitalité et la fait se comparer à des objets inanimés, à de la matière inorganique. Elle en devient une « automate » (Doyon dans Lebrun, 2012), alors qu'elle absente toute instance énonciatrice de ses paroles en milieu de pièce : « Fermer la clé/Chiffonner du papier/Laisser respirer/Oublier/Brûler des souvenirs/Réchauffer des désirs/Avant de repartir au pays des rêves » (1:04-1:15). Le

refrain, consistant en la seule répétition du titre de la chanson, se colle au motif musical presque inchangé de la ligne mélodique qui traverse la pièce. L'entrée des percussions (2:40) vient toutefois annoncer une nouvelle donne et l'allègement du sort de la cantrice : elle enchaîne candidement des « lalalalalala » qui terminent la pièce, agrémentés de l'ajout de pépiements d'oiseaux qui évoquent le lever du jour, et présagent un lendemain paisible pour la cantrice – quoique le reste de l'album en retarde la venue. La chanson est ainsi révélatrice de l'envie de la cantrice de se projeter dans un temps ultérieur et heureux, malgré qu'elle se trouve engoncée dans un ici et maintenant de langueur.

Comme par double effet miroir rappelant le précédent album de Moffatt et « Combustion lente » (CT), la pièce d'ouverture de *Tous les sens*, « La fille de l'iceberg », montre un sujet féminin à l'état d'équilibre et confiante dans sa motion vers l'autre. La cantrice ne craint pas de se montrer affirmative dans ses déclarations d'identité, comme pour se convaincre et parallèlement, convaincre son allocutaire : « Je suis la fille de l'iceberg/Qui descend doucement/Entre les soupirs du vent/Vers ton feu qui m'attend » (0:48-0:58). Désormais, le froid d'avant n'est plus synonyme de torpeur ou de repli : le froid constitutif du sujet ne le laisse pas transi ou dans l'impossibilité de s'avancer vers l'autre. Au contraire, il semble que le sujet puisse s'y plaire et s'y épanouir. La cantrice poursuit et chante : « Je coule des heures sublimes/Sur mon glaçon géant/Je suis un conte pour enfant/Un conte pour enfant/Les pôles m'attirent/Magnétisent mon sextant/Le soleil me tire/Le soleil me prend » (1:00-1:20). Notons au passage que l'entrée du quatuor à cordes (1:07) tombe entre « Je suis un conte pour un enfant » et les mots répétés, ce qui image la cantrice s'avançant avec le pas de course ingénu de l'enfant vers cet ultime face-

à-face avec le soleil. Sa gaîté est manifeste alors que le jeu des violons gagne en intensité et en hauteur dans un mouvement qui s'achève sur le mot « prend ».

Désirs

Dans la double-face du trouble provoqué par l'autre se révèle également le désir des sujets pour les allocutaires dont elles font la rencontre. Ainsi, la piste « Point de mire » (AQ) se présente à la fois comme l'aveu d'une dangereuse attraction et d'un délire amoureux, et reprend un motif récurrent dans les chansons de Moffatt : l'amour-passion qui consume et menace l'intégrité du sujet. La relation qui unit *je* à l'être désiré (*tu*) est décrite de façon à en souligner l'aspect malsain par la locutrice, qui ne nourrit cependant pas d'illusions quant au rapport non-harmonieux qui singularise leur relation. Si le refrain se détache de la chanson avec le jeu de la guitare slide acoustique et le timbre plus feutré de la voix de la cantrice – donnant désormais l'impression d'un sujet se parlant davantage à elle-même qu'elle ne parle à l'être désiré – la structure répétitive des couplets et la brièveté de la phrase musicale filée en motif les supportant évoquent plutôt l'obsession du sujet pour cet être qui occupe ses pensées. De fait, la voix de la chanteuse est mise en valeur dans l'arrangement de la deuxième partie des couplets faisant office de transition annonçant la reprise du refrain, particulièrement sur les mots « mains » et « tellement bien », dont la finalité syllabique permet d'être plus appuyés : « Entre tes mains/J'suis tellement bien/Tellement que ça m'fait mal/Est-ce que c'est normal/Ou est-ce que c'est malsain? » (la première occurrence se situe entre 0:35-0:48). Le pont de la chanson, en anglais et mettant en évidence un jeu simple de la guitare basse, marque toutefois un nouveau mouvement à la fois au niveau des paroles et de la musique : « I'm high when you're on my side/High and totally satisfied/And I'm not scared for my pride/No I wouldn't

wanna be the bride/I just wanna ride/On your side/Ahh ohh » (3:32-3:58). L'écoute en stéréophonie permet d'entendre, du panneau gauche, la voix de la chanteuse qui murmure à l'oreille, alors qu'à droite sa voix se fait claire et éclate sur les mots « my pride ».

Pareil éloignement des aspirations romantiques du sujet au profit d'une posture plus libertine est également perceptible dans « Will you follow me » (CT), dont le texte met en scène un sujet féminin vraisemblablement à la recherche d'une relation sans lendemain. Comme pour rappeler l'atmosphère dansante du bar où elle dit se trouver, la pièce débute sur un rythme jazzé assuré dès l'entrée du jeu en *pizzicati* de la contrebasse et le jeu harmonique du piano, auxquels s'ajoutent bientôt la batterie, les percussions et un contrechant au synthétiseur. Le refrain s'offre ainsi comme une véritable section rythmique sur laquelle se plaque la voix de la cantrice, qui invite son allocutaire à la suivre : « Now would you follow me, follow me, follow me/Now will you follow me, follow me, follow me/Will you fall on me, fall on me, fall on me » (0:56-1:33). Dans sa quête d'une aventure d'un soir, la cantrice laisse transparaître sa qualité de bonne joueuse et se montre assez moqueuse : « Je sais que tu m'as vue/Que tu connais le jeu/J'espère que tu aimes courir par pur plaisir » (0:38-0:48). Le sujet affiche une telle assurance sans doute en raison de son choix de partir « le chrono » et de se mettre « à zéro » annoncé dès la première ligne de la chanson, laquelle fait d'ailleurs écho au troisième couplet : « Minuit, c'est le printemps/Et mon corps est en fleurs/Sur le jardin des noirceurs/Il pleut à peine/Rien pour étancher ma soif » (1:34-1:47). L'heure zéro coïncide ainsi avec la saison des bourgeonnements, ou des nouveaux départs, alors que la métaphore du corps en fleurs évoque la mise en éveil du désir de la cantrice. Son nouvel aspect lui vient de son éloignement d'elle-même, alors qu'elle affirme : « Je suis une étrangère/Tu ne verras jamais ma mère/Oublions nos vies/Et

suivons la ville/Jusque dans son lit ahhh ». La huitième piste de l'album du *Cœur dans la tête* offre donc un aperçu d'une fin de sortie de sujets enfoncés jusque-là dans la mélancolie, la défaite et le chagrin.

Parallèlement, « Tous les sens » (TS) consiste en l'expression sans équivoque du désir du sujet. La neuvième piste donnant son titre à l'album se présente en effet comme une adresse à l'être désiré. S'ouvrant sur des coups de métronome électronique battant une mesure régulière à la pulsation rapide, la voix entre promptement pour scander les envies de la cantrice. Son projet est clair : le sujet veut « embrasser », « toucher », « désirer », et « faire grimper aux rideaux » la personne aimée, la pousser à « sauter à l'eau ». Dans le refrain, la voix devient chantante et se mêle aux effets brillants du clavier, suggérant la plénitude et la confiance dans le projet amoureux. Le sujet désire, certes, mais son emballement n'est pas que charnel; il est également amoureux si l'on en croit ses multiples « Je vais t'aimer dans tous les sens/Je vais t'aimer ». Le motif du désir est sans conteste celui qui dicte le choix de l'interprétation vocale: l'unique couplet de la chanson est rendu par la voix principale auto-harmonisée chuchotée. Mises bout à bout, les huit lignes du couplet repris trois fois (la chanson repose sur une structure AABA) sont débitées à grande vitesse, et entrecoupées de fortes respirations. Cette mise en scène vocale en appelle donc « au potentiel évocateur » (Lacasse, 1998, 28) du traitement électronique de la voix et du timbre choisi, qui connotent ici l'intimité, la sensualité et la sexualité chez l'auditeur·ice, et qui participent également de la poétique phonographique de Moffatt. En effet, le même procédé est aussi présent dans « Will you follow me » (CT). Le pont de cette dernière

chanson, en anglais⁴⁶, est indubitablement bref et simple – quoique la voix soit altérée et descende de quelques tons –, et met de fait l’accent sur le désir de la cantrice.

L’apaisement et l’équilibre sous le modèle romantique

De par la structure narrative des chansons de Moffatt, mais également en raison de la linéarité et de la solidarité qui traversent de bout en bout les trois premiers albums de l’ACI, il devient intéressant, à rebours, de s’arrêter aux points de sortie d’*Aquanaute* et du *Cœur dans la tête* – qui forment en quelque sorte un diptyque du point de vue des motifs de la quête des sujets – et offrant un début de compréhension des modes de rémission des sujets moffattiens. À la différence de la majorité des chansons de l’album *Aquanaute*, l’ultime chanson, « Shanghai (Le long couloir) » (AQ), est signalée comme un récit assuré par l’instance énonciatrice dès la première ligne qui chante: « Je connais une légende sentimentorientée ». Dès lors, la parole du sujet se prête moins à une déclaration d’identité qu’à un personnage s’inscrivant dans une histoire n’étant pas la sienne; en l’occurrence, il s’autorise une transgression (cf. Stierle, 1977) en parlant d’autres et en mélangeant les registres, dont il semble vouloir tirer par ailleurs une leçon, une certitude. Le mot de son invention, « sentimentorientée » rappelle cependant déjà à l’auditeur·ice que c’est toujours le sujet qui détient la parole, et qu’en revêtant le rôle de conteur·euse, c’est encore elle qui est à l’origine de la performance (cf. Zumthor, 1983). L’histoire narrée est celle de deux amants de Shanghai « incendiés » qui tentent tant bien que mal de se (re)construire. L’entrée de la voix (0:46) se fait attendre, alors que le tempo de l’introduction musicale est déjà lent. Sur le plan musical, au premier couplet correspond

⁴⁶ « I want you/You want me/You want me now/You want meee ».

une mélodie filée en *ostinato*, avec à l'avant-plan des instruments à vents reprenant en boucle un motif de musique orientale. Au refrain, l'entrée du xylophone (1:59) marquant d'une note chacune des syllabes vient créer la parfaite correspondance entre la phrase syntaxique et la phrase musicale, et fait également écho à la réciprocité de la relation qui unit désormais les amants : « Elle nage dans ses veines/Ils s'aiment, ils s'aiment/Il berce ses peines/Ils s'aiment, ils s'aiment » (1:59-2:29). L'harmonie de l'instrumentation qui rencontre les paroles, l'égalité entre les pieds des première et troisième lignes chantés à la même hauteur couplée à la rime et l'effet d'assonance avec « s'aiment » concourent ainsi à renforcer l'image de la symétrie entre les amants, entre *il* et *elle*. Le pont de la chanson laisse également entrevoir un dénouement favorable aux amants, alors que la voix chuchotée et basse de la chanteuse se diffracte en trois espaces (dans le panneau gauche, celui de droite et au centre), figurant ainsi la cantrice au milieu des amants : « Ils la font leur histoire/Dans chaque seconde ils creusent/Le long couloir/Sur les traces du soleil... » (3:50-3:59). C'est également le refrain qui vient clore la chanson, renforçant ainsi la lecture du sujet quant à l'avenir amoureux de *il* et *elle*.

Dans la chanson « Laboratoire amoureux » (CT), après le tumulte et l'avancée laborieuse dans le dédale des différentes histoires de l'album, c'est un sujet confiant qui chante dans une pièce aux airs plus rythmés et dansants. La musique convie d'entrée de jeu le style reggae avec la « typique pulsation à deux étages » (Venne, 2006, 161) de la guitare basse, à laquelle s'ajoutent les percussions sur les temps forts et quelques riffs de guitare électrique jouées sur des cordes étouffées. Les arrangements chauds des claviers de même que la présence de voix harmonisées rappellent la douceur enveloppant les amoureux devenus mûrs pour « monte[r] dans leur laboratoire amoureux ». Alors que la cantrice de

« Le cœur dans la tête⁴⁷ » (CT) « multipli[ait] ses désirs » et « divis[ait] ses pulsions », celle du « Laboratoire amoureux » (CT) se trouve aux antipodes du sabotage amoureux et déborde de confiance : « Je lance mes clés dans une flaque/Je n'ai rien à cacher/Je suis prête pour l'expérience/La formule est dans la chambre » (1:11-1:29). L'amusement est donc au rendez-vous, et s'insère dans l'interprétation de la chanson. À la voix principale qui chante « On va jouer d'la batterie/D'la guitare électrique » (1:36), l'instrument répond par un court solo venant colorer la musique, suivi d'un jeu de mots de la cantrice affirmant « Pas besoin de sarrau/On est antiseptiques ». La chanson se termine par des « Ouhhh » harmonisés et doux, alors que les synthétiseurs changent de modulation pour emprunter le motif de la populaire chanson « Aimes-tu la vie comme moi » (Boule Noire), dont on entend finalement la voix demander « Aimes-tu la vie? » parmi le son des rires arrangés venant clore l'album.

À la finale de l'album *Le cœur dans la tête*, *Tous les sens* semble faire écho à la nouvelle capacité des sujets de l'univers de Moffatt à entreprendre des relations harmonieuses avec l'autre. Les cantrices des différentes chansons abordent désormais les autres avec la certitude de ce qu'elles désirent (« Je veux tout* »), et troquent à leur goût pour la fuite la volonté de rester et bâtir, en plus de ne plus craindre de s'ouvrir à *tu*. Ainsi la chanson « Éternel instant présent » (TS) appelle-t-elle au calme et à l'apaisement par son seul titre qui suggère un temps suspendu et arrêté à la faveur des amants. L'introduction musicale installe pareillement une ambiance suggérant la quiétude, alors que la pièce s'amorce avec l'échantillonnage d'une boîte à musique laissant échapper une berceuse pour

⁴⁷ Nous indiquerons désormais par l'astérisque (*) les renvois aux chansons apparaissant sur les albums du corpus mais non retenues pour l'analyse dans le corps du texte.

enfant. Le rythme lent et doux déjà proposé par le motif de la berceuse est repris par la voix à son entrée, dont l'accompagnement discret et compressé des claviers évoque le sommeil et l'onirisme. C'est que les amants aux « corps endormis » préfèrent la réclusion dans l'espace de leur lit, plutôt que l'agitation qui les guette dehors : « Petit matin/Calme plat/Je frôle tes doigts/Reste allongé là/Sous les draps rayés/on n'est plus pressés/La vie attendra, la vie attendra » (0:15-0:39). Au refrain, c'est l'apparition du cor français qui semble poursuivre le chant du sujet, dont la plénitude ne pourrait être plus grande alors qu'il s'adresse à l'être aimé : « Entre nous deux/Y'aura pas mieux/Que l'éternel instant présent/Ferme les yeux/qu'est-ce que tu veux?/Qu'est-ce que tu vois?/Moi c'est toi » (1:04-1:28). L'ajout des percussions au synthétiseur et de la basse au deuxième couplet semble correspondre au sortir de l'éveil du sujet, qui presse *tu* de lui raconter ses rêves, avec « les détails ». Son intérêt pour l'autre n'est pas étranger à son désir de rester indéfiniment auprès de lui·elle, et semble lui procurer un bonheur simple: la chanson se termine sur des « choubadoubadoubap-choubap » de voix masculines harmonisées, mêlée de la voix principale fredonnant le motif musical du pont.

Douzième et dernière pièce venant clore l'année de *Tous les sens*⁴⁸, « Hiver Mile End » donne à voir une cantrice réconciliée avec le froid et inspirée par sa relation amoureuse. En effet, la cantrice déclare bonnement: « On gèle dans le Mile-End/Mais on gèle en beauté ». Au jeu simple des accords du piano s'installe au refrain un jeu harmonique bientôt souligné par les claviers et la voix auto-harmonisée donnant l'impression d'un

⁴⁸ Les douze titres semblent faire écho, d'une certaine manière, aux douze mois de l'année : la pièce d'ouverture « La fille de l'iceberg » rappelle le froid de janvier, alors que les titres « Jeudi 17 mai » et « Perséides » occupant respectivement les dixième et onzième position de l'album précèdent la chanson de clôture.

chœur. À la différence des chansons précédentes, le sujet réfère directement à son faire poétique, en précisant dans le refrain qu'il n'est destiné qu'à *tu* en signe de son amour : « Je te bâtis une chanson/En guise de maison/J e te bâtis une chanson/C'est ma déclaration » (0:30-0:54). L'image de la chanson s'imposant comme la demeure ultime des amants semble esquisser, à rebours, un unique *tu* des chansons de l'album, alors que la cantrice précise combien le germe de son faire remonte à un certain temps : « Je me sens écrivaine/Depuis que j't'ai rencontré/Ton histoire est la mienne/Montréal pourra témoigner » (1:04-1:20). Dans cette chanson qui termine le cycle formé par les trois premiers albums de Moffatt, le sujet semble loin de la fuite et de la peur caractéristiques d'*Aquanaute*; plutôt, il semble en harmonie avec la ville et les éléments, et fait le choix de rester et de s'ouvrir complètement à l'autre en nommant son sentiment dans ses paroles.

Analyse du discours

À présent que nous avons offert des points de repère pour chacune des chansons sélectionnées d'Ariane Moffatt, il nous revient d'aller plus à l'avant dans l'examen des enjeux du discours présents dans cette partie du corpus. Un premier constat s'impose d'abord : dans la féminité revendiquée de Moffatt, il apparaît que les allocutaires et personnages des chansons soient majoritairement agenrés. La remarque vaut également pour les sujets prenant la parole : s'il est vrai que les sujets puissent être assimilés au féminin de la *persona* de Moffatt (comme par défaut, mais également pour servir la performance des chansons) et qu'il soit juste de parler de locutrice ou de cantrice, il est possible de faire une lecture et une écoute qui signifient autrement, où le *je* du sujet ne

renvoie en propre à aucun construit⁴⁹. Ainsi, à partir d'ici, nous aurons le soin de rendre compte de cette neutralisation des codes en employant les locutions de « sujet » lorsque la langue absente le genre, et de « sujet féminin » lorsque le genre se trouve signalé par des motifs comme par les paroles⁵⁰.

Le je/u féminin chez Moffatt

Dans les pistes « Dans un océan » (AQ) et « Se perdre » (CT), que l'on peut prendre à juste titre comme des figurations du soi du sujet où la cantrice souhaite puis réalise sa métamorphose, cette même métamorphose dessert la perte de référentialité du sexe/genre. En effet, sur le plan du discours, l'anthropomorphisme de la locutrice devenue tantôt poisson ou sorte d'oiseau « au fond de l'eau » participe à neutraliser le genre du sujet et met davantage à l'avant le discours de la poète, ce qui, du même coup, renforce l'éthos⁵¹ du sujet chantant. Ainsi que nous l'avions déjà relevé dans l'analyse musicale, « Se perdre » (CT) procède par anaphores où *je* est absent dans son discours : on le sait là, on le sait sujet de sa parole, malgré que son profil soit à deviner et son image, tremblante. Or, si cette image peut vraisemblablement être assimilée à la *persona* créée par Moffatt, il semble

⁴⁹ Par « servir la performance », nous entendons la reproduction de la chanson sur disque dans d'autres contextes de performance non différés et où le genre occupe une place ailleurs que seulement dans la langue, par exemple lors d'un spectacle, où d'autres signes viennent relayer le genre (voir notamment Lebrun, 2012 et Desroches et *al.*, 2014 à ce sujet). Par ailleurs et concernant ce point, il est intéressant de noter que la reprise par Ariane Moffatt de la chanson « Imparfait » de Daniel Bélanger (*Quatre saisons dans le désordre*, 1996) apparaissant sur *Le cœur dans la tête* apporte une unique modification au texte original en faisant l'accord de l'adjectif « transsibérien », dans le dessein évident qu'il y ait adéquation entre le genre de l'interprète et la performance de la chanson : « Je pense à toi/ Ça fait du bien/ Toi dans ta ville et moi transsibérienne/ Qui t'aime et qui t'adore/Et qui se hait d'aimer si fort ». Comme nous ne nous arrêtons qu'aux compositions originales de Moffatt, Lapointe et Cimon, les enjeux soulevés par les reprises de chansons, leur performance, la présence ou l'absence d'altérations du texte liés au genre ne seront pas plus investigués, quoique le fait soit certainement d'actualité et mérite de faire l'objet d'une étude plus détaillée.

⁵⁰ Cela vaudra également dans les chapitres consacrés à Pierre Lapointe et Philémon Cimon.

⁵¹ Sur la notion d'éthos, voir les pages consacrées à celle-ci par Maingueneau dans son ouvrage *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (2004).

juste de considérer que cette même image se fait moins nette, voire s’efface à chaque réitération du verbe marquant la dépossession du sujet – et qu’avec lui disparaît (ne serait-ce qu’un peu) la prise du genre, du moins au niveau du seul texte⁵². L’appel à des créatures non humaines semble également l’occasion pour le sujet de se mirer et d’explorer des pans de sa personne: dans « Seul dans sa catégorie* » (AQ), je narre l’histoire d’« un ange qui dérange », « bleu marin » et « urbain », à l’image des autres aquanautes. Dépeint comme un être différent et qui « a tout compris », le sujet s’en fait un complice et se montre aussi clairvoyant que ce dernier. Bien entendu, le recours à une créature divine repose ici sur la métaphore et désigne bien une personne humaine; mais justement, l’emploi du trope vient écarter le référent du genre qui régit les échanges et les discours.

S’ils préfèrent par moments le repli et la solitude, les sujets moffattiens de certaines des pièces choisies sont visiblement tentés par l’idée de disparaître, et de se tenir loin du monde. Pourtant leurs discours ne consistent pas en des adresses ou des reproches à ces autres qui ont instigué leur fuite : les chansons « du repli » et de « la solitude » (« Dans un océan » ([AQ]), « Blanche » [AQ], « Se perdre » [CT] et « Farine Five Roses » [CT]) sont autant de discours des sujets sur eux-mêmes, destinés à eux-mêmes – à l’exception de « Blanche ». Dans cette piste, le sujet féminin s’adresse vraisemblablement à un *vous* : elle

⁵² C’est bien sûr sans considérer que la voix signifie, s’impose à l’écoute et signale le genre. Cependant rien n’est moins sûr : les interprètes femmes comme les interprètes hommes peuvent posséder un registre vocal assez étendu pour que les traditionnelles classifications des voix (allant de la basse conférée aux hommes au soprano pour les femmes) s’en trouvent brouillées, et que la simple opposition aigu/grave manque de correspondre en tout temps au féminin/masculin. Par ailleurs, si on admet que la chanson repose sur des processus d’identification médiatisés par l’ensemble de la performance (cf. Hirschi, 1995; Boisclair, 2008), l’absence de genre dans les paroles permet du reste une identification et une adhésion à la performance *dans* l’absence d’identification, peu importe le genre et au-delà de celui-ci. Pour une étude détaillée des « identités vocales sexuées », voir Claire Gillie-Guilbert, « "La voix unisexe". Un fantasme social d’une "inquiétante étrangeté" ? Sur la conquête du grave chez la femme » dans *Le féminin, le masculin et la musique populaire aujourd’hui* (2005).

les enjoint à la laisser partir vers son nord en paix par ses « oubliez-moi », « effacez-moi ». Alors que les chansons de Moffatt ont rarement pour allocutaire le groupe, dans celles retenues pour l'analyse, de façon analogue, les cantrices comme leurs allocutaires ne se présentent pas comme des agents sociaux; il s'agit de sujets en quête, en réflexion, par ailleurs tiraillés dans leurs désirs. A priori, ces chansons ne donnent donc pas à voir une activité dans le monde ou dans l'espace public, hormis la prise de parole. Mises bout à bout toutefois, elles mettent plutôt en relief les activités de l'esprit et de la psyché.

Il est vrai que le retrait du monde semble motivé le plus souvent par des déboires amoureux, lesquels font l'objet entier de l'album *Le cœur dans la tête*. Pourtant, que le sujet d'énonciation soit signalé comme féminin ou lu comme tel dans les chansons aux sujets non genrés, les sujets n'en deviennent toutefois pas des figures d'emblée associées au féminin dans son aspect rebattu ou commun (cf. Préjean, 1994) – quoique leur discours et leurs histoires prennent un aspect communiant. Si « Farine Five Roses » (CT) souligne de façon évidente la désolation amoureuse d'un sujet féminin, la chanson adopte aussi, en contrepoint, le point de vue de la figure de la poète qui cherche à consolider son éthos dans un moment le menaçant. C'est bien plus à elle-même que le sujet ne parle qu'à quiconque, ne prenant appui sur l'objet personnifié que pour mieux se prendre à partie et se relever. La peine ressentie est double et s'explique en deux temps : le sujet se désole de ses amours et cherche à en réchapper, mais la figure de la poète déplore également, dans son égotisme, de se voir atteinte par l'amour. La poète montre ainsi son ambition de se préserver et de demeurer entière malgré l'épisode qu'elle traverse. C'est la face de la poète qui déclare voir en l'enseigne le « logo de son ego ébloui et blessé », et encore elle qui dégaine son verbe à coups d'allitérations en « t ». Les choix esthétiques de la musique reposant sur des

mixages tout comme l'interprétation de la chanson font plutôt pencher une lecture du genre où la figure de la poète domine dans l'énonciation, sans plus suggérer celle, par exemple, de la pleureuse⁵³.

Le rapport trouble à l'autre (*bis*)

Alors que les chansons de Moffatt mettent le plus souvent en scène une relation *je-tu*, celles-ci offrent un aperçu de la dynamique qui les unit, ou à l'inverse, qui les oppose et les maintient éloignées. Sur ce point, ce sont sans doute les chansons « Je te garde avec moi » (AQ), « Combustion lente » (CT), « La fille de l'iceberg » (TS) qui illustrent le plus le mouvement qui anime les sujets des albums à l'étude de Moffatt. Quoique le sujet de « Je te garde avec moi » (AQ) soit non genré, une lecture de cette dernière piste côte-à-côte avec les chansons tirées de *Le cœur dans la tête* et *Tous les sens* semble offrir un meilleur ancrage pour situer le rapport à l'autre des sujets féminins dans l'univers de Moffatt. En effet, elles représentent en quelque sorte des clichés pris au vif des états des sujets dans chaque opus, tout en renseignant l'auditeur·ice sur leurs dispositions à l'égard de l'autre. Dans « Je te garde avec moi » (AQ), le sujet s'accroche à l'autre faute de savoir naviguer seul: « Quand j'me perds/Quand j'me cherche et que je n'y suis pas/Toi t'es là ». Pourtant le sujet est au fait que cette attitude ne le dessert pas : chacun des couplets montre en alternance un sujet qui fuit l'autre, ou qui cherche à le retenir. Le sujet dit « accélérer le pas » à la vue de l'autre, mais affirme également croire aux « histoires qui ne s'arrêtent pas ». Nous l'avons vu lors de l'analyse poétique, dans l'ambivalence, le sujet remet à plus

⁵³ Laquelle est répertoriée tant dans les chansons interprétées et composées par des hommes que celles écrites par des hommes pour des interprètes femmes (Cooper dans Bindas, 1992; Boisclair et Tellier, 2009; Ouellette, 2006). Le fait n'est toutefois pas une fatalité : voir l'étude de Joubert (2002) sur les compositions de Stéphane Venne interprétées par des femmes.

tard sa marche vers l'autre, et déjà *Le cœur dans la tête* peut s'écouter comme ce moment où le sujet se retrouve véritablement confronté à ce qui le paralyse. Cette même paralysie est d'ailleurs celle qui laisse transie la cantrice de « Combustion lente » (CT), et dont s'est affranchie (ou à laquelle s'est accoutumée sans plus en être affectée) celle de « La fille de l'iceberg » (TS). Si les chansons illustrant le rapport à l'autre sont marquées de « trouble », c'est parce qu'elles découvrent l'instabilité du sujet et de son désir : en l'occurrence, il n'est guère étonnant que *Le cœur dans la tête* travaille sur une série de tensions, notamment celle entre nuit et jour, corps et esprit, froid et chaud, par ailleurs présentes à d'autres endroits dans le corpus. Cette multiplication de couples et de binarismes appelle ainsi à être investiguée dans ce qu'ils peuvent nous renseigner dans notre lecture du genre, et à la lumière des pistes qui dévoilent le désir du sujet, soit « Point de mire » (AQ), « Will you follow me » (CT) et « Tous les sens » (TS).

En vérité, si les sujets semblent toujours à la recherche d'un équilibre entre désir, fusion et amour, c'est parce qu'ils ont déjà compris que l'un n'est pas synonyme de l'autre, et que leur intégrité importe plus que le reste. Le motif du feu et du chaud est régulièrement présent dans l'énonciation, et dans ses diverses déclinaisons, le feu tient de la flamme qui avive le sujet, ou de celle qui le consume et le fait courir à sa perte, ce que le sujet féminin de « Point de mire » (AQ) constate : « Une flamme ça fait des cendres/C'est pas dur à comprendre ». Sur cette piste, la cantrice est toutefois prête à se risquer, arguant qu'elle « fonce à fond tout le temps ». Le changement de langue survenant au dernier couplet donne à voir une cantrice plus sûre d'elle et de ses désirs : « I'm high when you're on my side/High and totally satisfied/And I'm not scared for my pride/No I wouldn't wanna be the bride/I just wanna ride/On your side/Ahh ohh ». Le contraste offert avec les paroles

précédentes, qui laissent voir un sujet féminin qui ne craint pas le plaisir masochiste – ce qu’illustrent les lignes à la construction antiphrastique « Les mots qu’tas dans les yeux/Savent où mettre le feu/Et ça me brûle pour de vrai/Ça brûle et ça me plaît/Entre tes mains j’suis tellement bien/Tellement qu’ça m’fait mal » –, est patent et la révèlent sous un autre jour. La locutrice troque donc à un futur de mariée (*bride*) un amour libre et imparfait, ici assez éloigné de l’idéal romantique⁵⁴ (Chaumier, 2004). Les paroles que tient la cantrice nous la montrent successivement prise de doute, puis sous un jour victorieux. Similairement, celle de « Will you follow me » (*CT*) est tout aussi confiante et plus certaine de sa motion. Le discours que la cantrice supporte mise à la fois sur l’envie immédiate de séduire du sujet féminin, mais également sur son souhait de ne former qu’un avec l’autre moyennant ses propres prescriptions allant dans le sens du désir d’union sans engagement. C’est du moins ce que suggère le passage successif du *je*, puis du *tu* au *nous* implicite qui termine la chanson : « Je suis une étrangère/Tu ne verras jamais ma mère/Oublions nos vies/Et suivons la ville/Jusque dans son lit ahh ».

Alors que dans « Point de mire » (*AQ*), le sujet dit avoir « peur de fondre » aux mains de l’autre, dans « La fille de l’iceberg » (*TS*), son triomphe consiste justement en cette marche réussie vers l’autre. Sa rencontre vers ce qui, a priori, mettrait en péril ses beaux jours s’effectue ainsi sur le mode de l’aisance et de la rémission, et culmine sur les lignes « Tu es mon volcan/Je fonds lentement » qui signalent déjà la relation pacifiée entre *je* et *tu*, la parfaite fusion et le renouement qui traversent l’album. Sur *Tous les sens*, la pièce du même nom constitue également un point de non-retour pour le sujet. Car s’il paraît

⁵⁴ Pour une discussion détaillée des origines et des caractéristiques de l’idéal romantique en Occident, on lira notamment le chapitre V, « À l’origine du modèle fusionnel », dans *La déliaison amoureuse* (2004) de Serge Chaumier.

au fait de ses désirs et prompt à les exprimer explicitement, sa capacité à aimer est désormais entière : le refrain mise sur la répétition et le double-sens des lignes « Je vais t’aimer dans tous les sens/Je vais t’aimer/[...]/Je vais t’aimer dans tous/Je vais t’aimer dans tous les sens ». Par effet d’enjambement et à l’audition, la ligne « Je vais t’aimer dans tous » admet la déclaration « Je vais t’aimer dans *tout* » : malgré que l’auditeur·ice sache restituer la phrase agrammaticale dans le procédé, la prescription de la différence ne s’applique pas et est rendue caduque par le message au cœur même de l’énoncé du sujet, à savoir que « tous les sens » importent. Et au final, la chanson peut bien constituer le discours d’un sujet amoureux qui a cessé de peser la balance entre corps et esprit pour simplement préférer ce que lui dicte son sens, ses sens.

À rebours, la pièce « Shanghai (Le long couloir) » (AQ) montre bien la recherche d’un modèle amoureux qui convienne au sujet moffattien. Si toutefois c’est l’harmonie entre *il* et *elle* qui fait rêver l’instance narrative de la chanson, dans les albums subséquents, non seulement le sujet se risque à faire l’expérience de ce qui guide en partie ses pérégrinations, comme dans le titre « Laboratoire amoureux » (CT), mais encore le fait-il sans plus suggérer quel modèle amoureux il entrevoit ou promeut. Dans « Éternel instant présent » (TS), le sujet s’autorise même à brouiller le genre de son allocutaire : le sujet lui dit « Je frôle tes doigts/Reste allongé là », puis plus loin ajoute encore « Reste allongée là, c’est bon dans tes bras ». Si toutefois à la seule écoute, l’auditeur·ice ne peut percevoir le changement, en revanche une écoute livret en main signale l’astuce. Quelles que soient les motivations derrière ce choix (réelles ou supposées que nous puissions bien prêter à Moffatt), il introduit sans contredit une dynamique de jeu qui a pour seul·e destinataire le·la mélomane s’arrêtant aux paroles du texte, où le référent du genre et l’identité de

l'allocutaire sont à la fois gommés et instables. Par ailleurs, à l'instar de « Éternel instant présent » (TS) et d'autres chansons du corpus libellées autour du thème amoureux où le genre est absent, l'autre est rarement décrit physiquement, ou alors est désigné par parties qui précisent un corps, mais non pas un corps sexué. Alors que dans « Éternel instant présent » (TS), le sujet désigne l'autre par ses bras et ses doigts, l'autre est le plus souvent évoqué par ses mains (« Point de mire » [AQ], « Hiver Mile End » [TS]), et ailleurs, par sa peau, son dos [« Tous les sens »]). Mais les mentions de l'autre demeurent essentiellement tournées vers son lien d'esprit affectif ou érotique avec le sujet : autrement dit, l'autre en dit moins sur lui-même qu'il ne nous renseigne sur le sujet, sur ses appréciations, sa posture et son rapport à l'autre. En l'occurrence, l'autre demeure le plus souvent *sujet* (par opposition à *objet*) dans l'amour ou dans le potentiel érotique qu'y voit le sujet, puisque la valeur du sexe et du genre de l'autre sont évacuées du discours. Ainsi, en demeurant un corps non genré dans la parole tenue par le sujet, l'autre se voit en quelque sorte représenté comme un canevas, un projet ouvert et prospectif, et qui, en somme, s'appartient toujours.

Conclusion

Lorsque les sujets féminins de Moffatt prennent la parole, elles se représentent sensiblement sous trois avatars : en amantes, en amoureuses, puis en créatrices. Dans le premier cas, les amantes sont sans doute les figures féminines ayant le plus d'agentivité : elles sont au fait de leurs désirs et ne craignent pas d'aller plus à l'avant pour les satisfaire. Leur agentivité se déploie également dans leur capacité à entrevoir sous quelles modalités elles veulent s'unir à l'être désiré. Au-delà de leurs discours et par le biais de la *persona* de Moffatt qui se précise d'un album à l'autre, elles suggèrent à chaque nouvel opus une franchise et une capacité à dire plus explicitement ce qu'elles recherchent. En ce qui a trait

aux amoureuses, selon qu'elles semblent engagées et optimistes, ou à l'inverse, qu'elles se présentent comme défaites, elles poursuivent bel et bien le but de se lier à l'autre et se montrent avides de fusionner avec l'autre. Enfin, plusieurs des chansons du corpus montrent ou suggèrent des sujets créateurs aux côtés de créatrices. Qu'il s'agisse de poètes ou de sujets entretenant un rapport particulier à l'écriture et à la musique, les créatrices mêlent leur faire et leur plaisir de faire à leur activité amoureuse, laquelle les amènent ultimement à partager avec l'être aimé.

Chapitre 3 : Pierre Lapointe

Chez Pierre Lapointe, les deux albums à l'étude ne constituent pas une suite, bien que s'y profilent des motifs (musicaux comme stylistiques) rappelant la *persona* de Lapointe, sa signature et son univers particuliers. Le choix de donner à son premier album un titre éponyme (2004)⁵⁵ révèle déjà en partie le projet derrière cet opus : montrer au public de quel bois se chauffe l'artiste, ce qui se trame dans son esprit (« Je vous emmène dans ma tête » chante-t-il sur « Place des Abbesses ») et quelle identité il revêt dans ses performances. Taxé de dandysme par les uns et d'excentrisme par les autres, la *persona* de Pierre Lapointe se trouve quelque part dans cet horizon créé par l'ACI, auquel s'ajoute par ailleurs le lyrisme distinctif de ses compositions⁵⁶. En effet, les chanteurs de Lapointe affichent une certaine exubérance tant par l'intensité de leur expression, leur ambition pour l'idée de grandeur et inversement, leurs défaites, que par les transgressions qu'ils se permettent. Une incursion dans les chansons de Lapointe met également en lumière ce goût pour la rénovation et le désir de se prouver aux autres de sujets par moments atterrés et craintifs. En cela donc il s'agit bien de sujets lyriques au diapason avec la *persona* de Lapointe, lesquels se reconnaissent à leur marginalité réclamée, mais à laquelle ils tentent aussi de se dérober.

Je

La pièce inaugurale de l'album éponyme de Lapointe est assez représentative de l'univers de l'artiste, aussi offre-t-elle une véritable entrée en matière à la fois dans le long-

⁵⁵ Pierre Lapointe, album éponyme. Les références à l'album seront désormais placées dans le texte et indiquées par le sigle *PL*.

⁵⁶ «Dossier de presse 2001-2002». Disponible depuis le site internet de l'artiste.

jeu et pour notre analyse de la poétique des personnages de Lapointe. « Place des Abbesses » (*PL*) débute sur des airs glorieux et de grandiloquence aux temps forts marqués par l'instrumentation rappelant celui d'un orchestre forain alors que la voix adopte le maniérisme d'un maître de cérémonie (cf. Melançon, 1999). Les coups de caisse claire plongent immédiatement l'auditeur·ice dans un ailleurs évoquant la chanson française. À l'entrée de la voix principale, le premier couplet désarçonne : le chanteur évoque une « fête » à laquelle il convie son public, le « vous » auquel il s'adresse. Mais déjà, le chanteur tempère, car le lieu de la fête annoncée présente des ombres au tableau : « Sur le carrousel où se violent les fous/Au milieu des cris de la bête/Vous noyer dans l'océan des gueux » (0:11-0:21). Ces ombres sont toutefois moins redoutables qu'il n'y paraît : le lieu tient du carnavalesque, du faux-semblant, et quoique s'y trouvent des pigeons venus leur « déféquer dessus », la Place des Abbesses est à la fois décrite comme un lieu d'enchantement et de désenchantement. C'est un monde à l'envers avec une galerie de personnages inédits où se côtoient des « putains voulant changer d'haleine », des « langoureuses femmes à barbe » et des « vieillards incontinents ». Malgré l'étrangeté du lieu aux allures inquiétantes, la voix demeure sereine et joyeuse. Au trombone du refrain succède l'arrivée du piccolo (0:35) au jeu guilleret comme pour refléter la tension qui habite l'espace, ce que le chanteur accorde à son allocutaire : « Vous qui avez tant rêvé de jouir/Vous qui avez tant voulu souffrir » (0:44-0:54). Le message est d'autant plus martelé que les temps forts dominés par les cuivres tombent entre chacun des mots et que l'interprète tient la note plus longuement sur les dernières syllabes, marquant ainsi l'absolue opposition entre les deux propositions. Si le parallélisme des lignes est bel et bien présent dans le texte – il y a reprise lorsque l'interprète substitue à « vous » le déictique « moi » au dernier couplet –, en

revanche la ligne mélodique de la voix à la première ligne est légèrement plus monocorde et atteint son point le plus haut sur « jouir », quand la seconde ligne est chantée un peu plus haut et culmine dans une aigue sur « souffrir », ce qui suggère que c'est du côté funeste que se tient au final le chanteur. Au troisième couplet, le locuteur troque son discours de décadence pour un propos plus attendrissant et appelle à la solidarité de ses compères : « Toute chose a droit à sa dose de charme/Même un endroit comme ça/ Ici, tous les égos se mêlent/Ici, tous les ongles nous griffent/C'est la marque d'amour/De celui qu'on a détesté » (1:03-1:18). La distance entre *je* et *vous* semble ainsi s'amenuiser au profit de l'union dans l'agréable et le désagrément, et dont la félicité singulière s'exprime par l'emballlement et l'intensité des instruments à cordes en fin de couplet. Ce constant aller-retour entre grande joie et mélancolie offre ainsi un aperçu de la couleur de l'univers des sujets lyriques de Lapointe, et plus encore, de la relation qui les lie au groupe, ici dans une optique communautaire.

Toutefois, cette même relation peut également prendre un contour beaucoup plus conflictuel : c'est que tou·te·s ne forment pas ce « vous » auxquels se lient d'amitié les locuteurs des chansons de l'artiste. Plutôt, les chanteurs gardent une tache sur le cœur, une sorte de rancœur les contraignant au ressassement, et à l'opposé, à vouloir se prouver auprès des autres par leur parole. Simplement intitulée « Vous » (*PL*), le chanteur s'adresse à ceux qui lui ont volé ses « plus belles années », « ses amours d'adolescence ». La chanson convoque ainsi le temps passé, alors que la voix se fait sobre et adopte un parlé-chanté à peine plus fort que l'accompagnement. Les battements d'accords de la guitare électrique marquent le tempo lent et régulier de la chanson, dont le volume, jusque-là, se fait plutôt discret. « Pourtant/J'essaie de croire que la vie fait bien les choses » (0:13-0:16) chante

l'interprète : au même moment, le piano vient se joindre à la guitare pour former un jeu harmonique, et la voix de l'interprète devient chantante. Vraisemblablement, le chanteur éprouve du dégoût pour ceux qui l'ont fait se sentir « de trop ». C'est sur cette assertion que la musique change de tonalité (0:35) pour une ambiance plus lugubre, alors que la voix répète « De m'être senti de trop ». Si le texte multiplie les procédés de reprise, à l'inverse l'instrumentation et les arrangements se font de plus en plus présents et intenses à mesure que la pièce se déroule. À l'impression d'un chœur (?)⁵⁷ qui intervient en fin de piste (0:50), le chanteur révèle être dans une sorte d'impasse: « Je sais que toute laide chose se passe/Mais attendant, j'attends/J'attends ». Le sujet laisse tomber dans ses trois dernières lignes « Et j'attends » (1:14-1:35), chacune séparée par deux mesures, comme pour mieux souligner la longueur de l'attente. La pièce se clôt par un instrumental (1:45-2:39) où se détache le jeu de la harpe, dont les pincements répétés surenchérissent le discours du sujet.

La troisième piste de *Sentiments humains*⁵⁸, « Je reviendrai », se présente à mi-chemin entre les répertoires pop et classique agrémentés d'électro. La chanson situe le chanteur face au collectif doué d'autorité. Mais ici, le chanteur affiche une certaine considération pour ce « vous » : c'est ce qui motive son retour annoncé par le titre de la chanson. Dans les couplets, la voix est égale, et les syllabes courtes s'enchaînent, excepté des « e » muets s'allongeant sur les blanches pointées. Dans le refrain, les syllabes longues tombent sur les occlusales (les premiers « ai », les « oi »), aussi portées par des notes hautes. Au niveau de la musique, les violons augmentent en intensité et en hauteur. Comme le

⁵⁷ Les crédits à la fin de l'album ne font pas allusion à un chœur; il peut vraisemblablement s'agir d'un arrangement. Nous réutiliserons le point d'interrogation entre parenthèses pour indiquer le cas échéant ce que nous croyons entendre à l'écoute, bien que l'album n'en fasse pas directement mention.

⁵⁸ Pierre Lapointe, *Sentiments humains*. Les références à l'album seront désormais placées dans le texte et indiquées par le sigle *SH*.

remarque Jean-Louis Backès dans sa poétique comparée de musique et littérature (1994), en musique classique, les notes aiguës sont considérées comme positives; ainsi, malgré que le texte débute avec un propos plus sombre, le refrain renverse la vapeur en conjuguant une musique et des paroles plus hardies. Dans l'ensemble, la chanson évoque la relation ambivalente qui lie le chanteur et le collectif; d'un côté, la collectivité entraîne un mouvement du chanteur vers le bas, mais semble également pouvoir le tirer vers le haut. Il cherche à se tenir « debout », mais en vient à s'effondrer, et à constamment finir « par terre », « couché » par leur faute. Malgré tout, le chanteur se place comme résilient et déterminé face à la collectivité, et puise en elle une source de force en dépit de ce qui les oppose à priori. C'est par « eux » que le chanteur conserve et affûte son arme ultime, ce qui l'anime, c'est-à-dire sa voix. De ce point de vue, les points d'entrée et de sortie de la chanson constituant des apostrophes sont fort révélatrices : « J'ai souvent, de vous, été coupé » et « Grâce à vous, par ma voix toujours, je reviendrai » résument combien le rapport entre le chanteur et le collectif est passé d'une rupture à un apprivoisement, à une résistance qui rendent possible le retour. Les première et dernière lignes offrent donc, en quelque sorte, une clé d'interprétation à la pièce, et font aussi la somme d'où se tiennent les chanteurs de Lapointe vis-à-vis du groupe.

Je et tu

De la même façon que les sujets des chansons analysées jusqu'à présent sont préoccupés par les relations qui les lient à la majorité, ils se montrent tout autant soucieux de celles qu'ils lient au singulier avec *tu*. *Je* et *tu* sont le plus souvent des amants, dont les rapports fluctuent d'une chanson à l'autre et ne demeurent jamais loin du sillage du collectif. Dans « Pointant le nord » (*PL*), le chanteur est accompagné de son piano et déjà,

la pièce tranche des pistes précédentes de l'album non seulement par le dépouillement de l'instrumentation et des arrangements, mais également par la simplicité de la mélodie ne reposant que sur quelques accords et dont le motif demeure à peu de chose près le même tout au long de la chanson. Ce minimalisme dessert donc la mise en valeur du texte, tout en fournissant des éléments de signification au morceau sonore. Car en effet, le sens semble s'insérer çà et là dans les paroles qui, en soi, ne proposent pas assez d'indices pour en offrir une lecture univoque. Néanmoins, pour reprendre la formule de Chamberland, il est permis de retracer des éléments « qui participent à la mise en place d'une structure de sens » (1995, 42). Ainsi les trois premiers couplets correspondent à une accumulation d'énoncés incomplets débutant tous par « Quand » et assumés par *je*. La fin de ce mouvement s'achève sur la ligne « Malgré le sang et les dents qui cassent », avant que l'interprète ne chante sur un ton résolu et en maintenant sur la blanche pointée « Non » (1:27). Il enchaîne sur le refrain : « Je ne parlerai pas/Ooooh non/Je ne parlerai pas ». Les deux couplets suivants forment un tout et alimentent une diégèse: il met en scène *je* et *tu*, un « nous » auquel tout semble s'opposer, les forçant alors à rester séparés. Le chanteur n'en démord pas : il semble résigné à ne pas se faire marcher dessus dans la lutte, quitte à se « faire grafigner [les] genoux ». Surtout, il ne geindra pas, il ne parlera pas : il préfère encore garder la « bouche gelée jusqu'à ce que [leurs] deux corps soient enterrés ». Les deux derniers couplets évoquent pareillement l'adversité et culminent sur la réaffirmation du sujet dans son dessein. De par sa structure même, la chanson de Lapointe se présente véritablement comme une pièce dramatique. En effet, à la première partie correspond l'introduction, laquelle met en scène *je*. Puis survient ce « non » qui parachève toutes ces

déclarations à retardement (dont on peut dire qu'elles forment une protase⁵⁹) et qui annonce l'enjeu, puis la résolution de la chanson en lui insufflant un sens jusque-là incertain.

Pareil jeu sur le temps bref de la chanson est également mis en œuvre dans l'introduction de la piste « Le magnétisme des amants » (SH) qui succède à la courte pièce d'ouverture. C'est qu'elle est pour le moins étonnante : le tempo est régulier dans les premières secondes, mais s'accélère de plus en plus pendant que le volume des instruments augmente jusqu'à l'entrée de la voix principale (0:28). L'effet semble être double : le magnétisme qui unit les amants est tel que leur attraction défie le cours normal du temps, en plus de faire de l'amorce de la chanson une entrée sur le mode du glorieux, du spectaculaire. C'est certainement là que se trouve la particularité des amants d'après le chanteur : « Quand les soleils s'imprègnent/Du magnétisme des amants/Ce sont les inquisiteurs qui craignent/L'arrivée des nouveaux sentiments » (0:40-0:50). Les amants sont magnifiés par le sujet qui leur prête le pouvoir d'« éblouir les dissidents » de leur bonheur. Tant que brillent leurs « soleils métamorphiques » les amants sont assurés de voir leurs sentiments survenir : mais c'est là toute la difficulté qui s'impose à eux. Et s'il devait en être autrement, le chanteur en glisse un mot sur une musique se voulant aussi épique que les paroles : « Quand les soleils s'éteignent/Entre deux corps amants/C'est le bonheur qui saigne/Un lys entre les dents » (2:00-2:10). La félicité des amants des *Sentiments humains* a cependant ses limites, et leur capacité à rester inflexibles devant les autres et pour eux-

⁵⁹ Dans son étude sur Jacques Brel, *Chant contre silence* (1995), Stéphane Hirschi souligne la récurrence de la dynamique apodose-protase chez Brel, laquelle figure la temporalité particulière de la chanson comme performance éphémère dans l'existence. Il précise la portée de l'effet : la fin de la chanson devient alors « une réponse ultime, au-delà de laquelle les mots n'ont plus cours » (14). Il poursuit en expliquant l'importance de la « structure d'attente » dans la chanson : « Pour traduire formellement ce sens du temps compté dont j'ai posé qu'il était un élément constitutif à la fois de la chanson en tant que genre poétique, et de la thématique brélienne, bref pour adapter la dimension signifiante à l'immanence de la mort signifiée, la chanson réussie doit reposer sur une *structure d'attente* » (14).

mêmes connaît ses revers : dans « Nous restions là » (*SH*), *je* s'adresse à l'être aimé et lui narre un rêve, lequel dévoile combien le « lourd sentiment amoureux » qu'ils partagent en est un qui détruit. Le qualificatif « lourd » semble juste : quoique connoté négativement, il est aussi à la (dé)mesure de l'amour qui menace de les dévorer. Les énoncés antiphrastiques se cumulent pendant que le piano qui accompagne seul la voix devient à chaque fois plus intense : le jeu naturel et doux des premiers couplets s'efface pour un jeu de plus en plus appuyé, voire violent. Les notes résonnent vraisemblablement en *fortissimo* au dernier couplet qui s'ouvre sur un énième « J'ai fait cet étrange rêve » (2:37). L'effet dramatique est à son apogée quand la voix du chanteur se met à crier presque : on peut en faire une lecture où le sujet est en proie à la douleur, lui qui termine son discours par « Pris dans cette position fatale/À se crier comme il fait mal/De rester là/De rester là/De rester là » (2:49-3:13).

Je est un éternel enfant

À l'adversité que connaissent les chanteurs des pièces précédentes autant dans *Pierre Lapointe* que dans *Les sentiments humains*, d'autres revisitent l'enfance face aux épreuves qu'ils traversent, à la fois pour s'en dérober, mais également pour tenter d'arriver à une compréhension de qui ils sont. De par son titre allusif, « Au paradis des billes » (*PL*) convoque déjà l'univers du jeu d'enfant et connote d'emblée la légèreté de l'amusement par l'amorce de la chanson sur le mode majeur au piano. L'apaisement du retour à l'enfance est rendu par la mélodie du glockenspiel (?), dont le son brillant et délicat rappelle celui d'un mobile musical. L'instrumentation de la pièce mise sur l'accumulation ; à chaque nouveau couplet, un nouvel instrument s'ajoute à l'harmonie initiale, ce qui suggère l'emballement du sujet dont le discours parle en alternance de « ceux » et

« celles », des garçons et des filles. Le paradis des billes semble ainsi vouloir désigner l'espace où se tiennent les garçons, et dont les filles sont exclues : le chanteur constate au passage que « les garçons regrettent les filles ». Le sujet paraît en retrait, mais à égale distance des deux cercles : il observe et entrevoit. En dépit de la structure binaire choisie pour son discours, le sujet parvient à créer un effet-miroir entre les deux parties, notamment par la reprise de mots et de lignes, et en se plaçant directement dans le discours. Ainsi, au premier couplet, le sujet confie : « Un jour ils replieront leurs ailes/Deux par deux, ils s'enfonceront/De par-dessous les pieds tapant/Pour crever les yeux, les pupilles/Dans le grand paradis des billes » (0:29-0:39). Puis, à l'avant-dernier couplet et alors que la mélodie atteint son *crescendo*, les cordes et le glockenspiel s'évanouissent au profit d'un jeu ralenti du piano. La voix du chanteur poursuit en diminuant le rythme, et détache chacune des syllabes à partir des deux dernières lignes : « Et même malgré la tristesse/Des grands regards qui me blessent/Mains prises, je m'enfoncerai/Dans le grand paradis des billes » (1:43-1:53). Le choix du futur qui commande le discours suggère le souhait du sujet de « s'enfoncer » dans ce territoire de jeu, ce qu'il réalise dans le récitatif clôturant la chanson : « Au paradis des billes/Les hommes sont jupons/Les douleurs sont teintées/De dentelles et de rires/Malgré la main de l'autre/De trop près similaire/De couleur de jonquille/Moi, j'ai les yeux qui brillent » (1:54-2:20). C'est sur ces paroles que l'ensemble instrumental reprend pendant que la chanson se termine sur des notes appelant à une résolution positive.

Sur « L'enfant de ma mère » (SH), le timbre de voix de l'interprète est légèrement altéré par son traitement électronique. La voix principale est à la fois dédoublée et amplifiée, comme si chacune des paroles du sujet demandait à être inscrite dans la mémoire de l'auditeur·ice – ce qui est d'autant plus plausible que chaque couplet se termine par la

répétition de la principale de la ligne précédente. Aux anadiploses qui parcourent la pièce se file l'enchaînement rapide des croches qui la rythment, lesquelles sont particulièrement dominantes au refrain : « J'ai frappé contre le mur ma tête/J'ai frappé contre le mur ma tête/J'espère qu'elle éclatera » (0:39-0:46). L'entrée des cordes aux coups d'archet vifs et saccadés couplée à la précipitation dans l'interprétation vocale qui chante « J'ai frappé contre le mur ma tête » sur les temps crée un effet semblable à celui recherché par le sujet : le martèlement des coups de tête rencontre celui de la vitesse d'exécution de la musique dans cette partie. Par ailleurs, le traitement de la voix suggère également la juxtaposition des espaces et des temps vécus par le sujet (cf. Lacasse, 2002). En effet, au début de la chanson, il est plongé dans ses souvenirs : « J'ai des tas d'images, barbouillées de craie/Par cet enfant sage, qui jamais ne sait/Séparer le mal du bien qu'il a fait/Du bien qu'il a fait » (0:13-0:25). Plus loin, il reprend par « Le sang de ma mère tapisse mes bras/Elle a donné naissance à celui qui sera moi » et amorce sa conclusion en déclarant « Avec insistance, je l'éloignerai/De l'accoutumance au blanc déchiré/Déjà en enfance, son âme ils ont violée/Son âme ils ont violée » (1:00-1:10). Vraisemblablement, l'enfant dépeint par le sujet n'est autre que lui-même, qu'il se plaît tout de même à distancier de sa personne et dont l'avenir est à la fois déjà écrit (au présent) et encore à faire (au futur). Les paroles se terminent environ à la moitié de la piste (2:13); toutefois, à ce qui semble être une fin signalée par l'affadissement des instruments et la longue durée des accords au clavier, un instrumental pop-rock annonce le recommencement de la pièce. Presqu'indistinctement et à la manière d'une voix qui vient de loin, l'auditeur·ice attrape les paroles de la première partie reprises, avec des éclats sur « j'ai frappé » et « que nous serons rois, que nous serons

rois » (la première occurrence se situe à 1:28) : c'est donc sur une finale à la texture riche et agressive que le chanteur laisse son public.

Dernière piste annoncée de l'album éponyme de Lapointe⁶⁰, « Hyacinthe la jolie » fait la somme des musiques et des paroles tenues par les sujets qui le composent; au texte montrant une fois de plus un sujet solitaire, misérable et en décalage de ses pairs (il chante : « J'étais seul avec/Mes défauts et les rats ») se conjugue une mélodie joyeuse et entraînante. Si le chanteur tient des propos de jeune adulte « égaré », il fait aussi mine de parler comme un enfant boudeur et rancunier. À ses premiers mots « Ferme-la, je n'veux pas/Savoir pourquoi, encore/Tu as ri et chanté/Avec d'autres que moi » (0:07-0:15), il insiste auprès de *tu* en lui affirmant d'aller « manger à la table de Hyacinthe la jolie ». Malgré la brouille entre *je* et *tu* et le ton mauvais du sujet, l'auditeur·ice adhère tout de même à l'ambiance de fête suggérée par la musique, rappelant sans contredit celle de la pièce d'ouverture (« Place des Abbesses ») par les accords sautillants du piano au rythme ternaire et les notes hautes à la basse. L'écart entre la tonalité des paroles et celle indiquée par la musique au refrain est particulièrement remarqué, et pose le sujet en faux joyeux luron devant ceux à qui il s'adresse, comme pour masquer son tracassé : « Chers camarades, oh/Dites-moi/Que suis-je devenu?/Moi, votre enfant perdu car/Seul, je frissonne/Mais, pour personne/Je ne peux oublier/Ces cadeaux du passé » (1:12-1:39). La finale consiste pourtant en une longue suite de « lalalala » avec les cuivres qui s'intensifient et fanfaronnent sur fond de coups de caisse claire, de glockenspiel (?), de clarinette et de piccolo. La pièce comme sa fin ressemble étrangement au sujet : un homme-enfant qui sait

⁶⁰ L'endos de l'album indique douze chansons; sur disque, la piste « Hyacinthe la jolie » « dure » 29:09 minutes – en réalité, la pièce ne dure que 3:25 minutes et le morceau caché « Maman » (que nous analyserons plus loin) surgit environ à la 26^e minute.

sourire, s'amuser, mais qui garde la mine triste car « perdu », « esseulé » et trop souvent loin d'être l'amant qu'il voudrait être.

Je et le féminin

Jusqu'à présent, les pièces de Lapointe ayant retenu notre attention ont fait intervenir des sujets dont la parole témoigne d'une forte teneur lyrique, excepté, peut-être, de la chanson « Place des Abbesses » (*PL*). En effet, quoiqu'elle figure le sujet dans son monde d'étrangeté entre jouissance extrême et désolation certaine, la pièce inaugurale, de par son esthétisme circassien, fait apparaître le discours lyrique autrement que dans un lyrisme convenu. Ainsi, parce que le motif forain participe du lyrisme particulier du premier album de Lapointe, nous nous arrêterons également aux chansons qui le reprennent et qui transgressent la tonalité lyrique en admettant des mélanges de registres, et qui interrogent également notre problématique dans son ensemble. La remarque s'applique particulièrement aux chansons « Reine Émilie » et « Octogénaire », qui, du reste, ne s'éloignent pas des sujets lyriques que nous avons vu jusqu'à maintenant.

Reconnaissable entre toutes pour son style cabaret, la pièce « Reine Émilie » (*PL*) convoque l'univers du burlesque. Plutôt que d'y voir une adresse à l'intention du personnage de « la reine », le chanteur destine son discours au sujet de cette dernière à son auditoire, avec la diction particulière de l'animateur de foule. Pour bien souligner l'entrée dans un décor singulier, le chanteur a recours à une accroche tout aussi curieuse et inattendue: « Mais c'est l'hermaphrodite ». Chacun des pieds tombe sur une noire du piano, si bien que la phrase se fait attendre et provoque l'étonnement du public à qui la chanson est destinée. Puis s'enchaîne l'harmonie formée par les cordes et les cuivres; à cette mélodie correspond le jeu en contretemps des percussions. Les changements de hauteur

sont particulièrement importants d'un couplet à l'autre, de même que les pauses bien marquées qui les séparent: les intervalles viennent appuyer le but poursuivi par le discours du chanteur, qui s'amuse à susciter la curiosité de son public quant au personnage de la reine. L'effet est assez remarqué au refrain, dont la ligne mélodique plus aérée connote la langueur du propos dans les premières lignes : « On ne sait que faire/Pour voir l'entrejambe d'Émilie/Vous ne seriez pas déçu/Non, vous ne seriez pas déçu » (0:33-0:46). Car l'enjeu est bien celui pour lequel le chanteur prend à partie sa reine : « Oh Madame la Reine/Dites-moi : Qu'avez-vous/Sous vos jupons dorés/Vos sous-vêtements laqués? » Aux jours glorieux et fortunés sous lesquels le chanteur a d'abord dépeint la reine succède sa déchéance en fin de piste. Quant au public, il demeure sans réponse – le chanteur laisse tomber que « l'ambiguïté reste » au sujet de « Madame Émilie ».

Dans « Octogénaire » (PL), le sujet raconte l'enlèvement de sa mère. Il commence son récit *in media res*, et signale la nature quelque peu fantaisiste de son histoire, laquelle débute déjà sur une présomption. La voix s'élève et chante : « On vient d'enlever ma mère et ce serait, paraît-il/De belles octogénaires condamnant les missiles/S'adonnant au plaisir, au plaisir de la chair/Toutes nues au milieu, au grand milieu des foules » (0:05-0:18). Les énoncés de la chanson demandent donc à être pris avec un grain de sel, ne serait-ce qu'en raison de l'exagération dans le détail, qui laisse voir un sujet qui s'emballe, bifurque, et multiplie les interrogations en cours de route – un sujet qui suppose et imagine le pire. La musique épouse également le caractère du récit : l'aspect d'intrigue est rendu d'un côté par les silences (notamment, les soupirs) dans le jeu des cuivres et la présence de syncopes, et d'un autre par l'itération du motif discret mais régulier du xylophone (?) *legato* et de la batterie brièvement présente dans le refrain. Quoique l'évènement soit malheureux, le sujet

ne l'est pas forcément à la suite de la disparition de sa mère; c'est qu'il ne craint pas pour elle, mais plutôt pour lui-même. Il s'inquiète: « Qui viendra me border le soir à mon coucher?/Moi qui ai tant de peurs, moi qui ne fais que pleurer » (2:20-2:27). Au final, les « lalala » qui closent la pièce semble bien indiquer un sujet qui s'est plu à magnifier son histoire, et à en tirer un discours du pathos sur lui-même, comme pour attiser l'affection de son allocutaire à son endroit.

Morceau surprise pour l'auditeur·ice laissant dérouler le silence qui s'installe à la suite de la fin de l'album *Pierre Lapointe*, « Maman » se singularise des pistes précédentes. Le fait qu'elle soit isolée de l'ensemble, mais qu'elle en fasse tout de même partie⁶¹ donne à penser que la chanson tranche du reste, ce qui se confirme à l'écoute. Comme d'autres pièces, le titre appelle à l'adresse en convoquant le nom affectueux donné à la mère, et parallèlement, à la relation mère-enfant unissant le chanteur à cette figure. Seulement voilà, la figure *semble* ne pas en être une – ou du moins pas tout à fait; l'interprétation piano-voix et surtout, la présence d'oralité dans la pièce paraissent vouloir rendre un geste d'authenticité et de mise à nu seulement rendues possibles grâce au lien particulier que partagent l'enfant et sa mère. En effet, au phrasé à la chanson (pop) française distinctif de l'interprétation vocale du chanteur et dominant sur l'entièreté de l'album s'insèrent ça et là des régionalismes rappelant l'oralité du parlé québécois et canadien-français. Ainsi le chanteur demande : « Maman dis-moi pourquoi/Le bonheur entre mes mains/Comme la porcelaine se casse/C'est-tu parce j'suis trop maladroit/Ou si c'est la vie qui m'aime pus? » (1:17-1:36). L'inscription des régionalismes se fait de plus en plus marqué au fil de la

⁶¹ La même chanson a été reprise sur l'album *Seul au piano* (2011), dont le titre a donné lieu au spectacle du même nom; il suggère l'intimité entre l'auditeur·ice et le chanteur, entre celui-ci et son public.

chanson, alors qu'au dernier couplet, le changement du phonème « oi » au son « oué » (lequel est omniprésent dans la pièce ne serait-ce qu'à cause de l'anaphore « Maman dis-moi pourquoi ») et la construction grammaticale insistent sur l'oralité du dialogue esquissé : « J'le sais que j'le verrai jamais/Le jour où comme **toé** j'serai vieux/Pis qu'les rides sur mon visage/S'ront arrivées pour y rester/Mais faudrait pas trop t'en vouloir/Si t'arrives pus à m'consoler/C'est qu'les **oiseaux** au fond d'mon cœur/Sont trop pressés de s'envoler » (1:52-2:23). Compte tenu de la québécoise de l'interprète, la présence et la place accordée à la variante donnent ainsi l'impression d'une familiarité (et réciproquement, d'une intimité), mais également d'une proximité, à la fois spatiale et affective. Le frottement entre *persona* et personne réelle s'en trouve donc plus significatif; et malgré qu'il s'agisse bien d'une performance, les choix esthétiques de la chanson opèrent dans une zone de « *faire-vrai* » (Hirschi, 2008, 45).

Sur la pièce « Les sentiments humains » (*SH*), le chanteur s'adresse à Barcelone, personnifiée au féminin en dérobeuse de joie par le sujet. Dans l'introduction musicale, la phrase mélodique du piano est reprise six fois, alors que les arrangements au synthétiseur se font de plus en plus rapprochés à l'oreille. Puis le volume des instruments chute à en devenir faible, et surgit la voix traitée du chanteur qui lance « Ô Barcelone » (0:26), reléguant ainsi les instruments au second plan de la chanson dans le couplet. Au tempo lent et composé des percussions et au jeu de la guitare électrique qui laisse échapper des notes dans la durée, c'est la voix qui dicte la mélodie. Toutefois les paroles des premiers couplets suivent une mélodie plutôt plate mais souvent descendante; en revanche elles éclatent à la fin des lignes au refrain et accusent avec force la rime: « Les sentiments humains/Ne seront plus jamais les miens/Si tristesse est mon destin/Si tristesse reste mon destin » (1:23-1:52)

Au premier refrain, l'entrée des violons *legato* et le coup des cymbales concordent avec la solennité du discours du sujet qui semble au plus bas. En effet, au troisième couplet, il appelle et injurie celle qu'il a « nommée cent fois ». À l'imploration admirative des premiers couplets se substitue ainsi la colère du sujet pendant que l'ensemble instrumental gagne en intensité jusqu'à ce que s'achève la chanson, ce qui présage d'une fin tragique pour le sujet comme pour celle qu'il « tuer[a] de [s]es mains ».

Analyse du discours

À bien s'arrêter aux discours que tiennent les sujets masculins⁶² dans les chansons de Lapointe – et en particulier, celles que nous avons retenues pour faire le portrait de *je* – ceux-ci se perçoivent comme étant à la marge, ou alors font parvenir leur chant depuis un lieu où ils sont seuls. C'est ce qu'ils répètent inlassablement; mais leur solitude semble davantage les éprouver que les déterminer. Autrement dit, ils ne choisissent pas la solitude, ils la subissent. Dès lors, leur position de repli se présente comme un état de fait, et témoigne d'un rapport ambivalent aux autres. Car les autres sont tantôt source de grande joie et d'apaisement, ou suscitent la peur du jugement et du rejet, voire le dégoût, comme l'éclairent les chansons « Vous » (*PL*) et « Je reviendrai » (*SH*). Leur rhétorique est à la limite du pathos; car s'ils sont seuls et épuisés de l'être, leur désir de triomphe et de réussite les fait souvent donner l'impression qu'ils *trônent* seuls, ce que suggère les multiples renvois à la grandeur et à la majesté dans les univers textuels et musicaux des deux albums. Par ailleurs, les sujets de Lapointe sont obsédés par l'idée de former la paire avec l'autre ; mais l'union des amants se profile toujours sous le signe de la lutte, et fait écho à leur lutte

⁶² L'ensemble des points de vue suggérés par les chansons à l'étude comme celles figurant sur les albums indiquent celui de sujets masculins, notamment en plaçant le point de vue androcentré à l'avant du discours (ex. « Tel un seul homme » [*PL*], non retenue pour l'analyse).

ontologique pour exister. Dans le cas des amants, qu'ils engagent la lutte ou non envers ce qui s'oppose à eux (« Pointant le nord », *PL*), au final, il semblerait qu'elle est toujours à mener en eux-mêmes. En effet, du point de vue suggéré par les chanteurs, les amants doivent également trouver un moyen d'exister sur le mode du glorieux, autrement ils courent à leur perte (« Le magnétisme des amants », *SH*; « Nous restions là », *SH*) : c'est là en somme une des leçons qu'ils tirent dans *Sentiments humains*.

L'homme-enfant et l'appel à la mère

Sur plusieurs des pistes de l'album éponyme, les chanteurs se présentent comme des jeunes adultes lorgnant encore dans la direction de leur enfance révolue. Revenir à l'enfance, la réinventer comme la corriger les font apparaître, en quelque sorte, comme des hommes-enfants désireux d'atteindre la majorité. Dans « Maman » (*PL*), les difficultés qu'éprouve le chanteur et son défaitisme le poussent à désirer ne jamais vieillir : « Si c'est ça avoir vingt ans/J'aime mieux être un enfant/Si c'est ça avoir vingt ans/J'aime mieux mourir maintenant ». Régresser à l'enfance semble par défaut la voie à suivre, alors que la perte de repères du sujet appelle moins au fatalisme qu'à sa volonté de se tenir debout. Dans « Hyacinthe la jolie » (*PL*), le sujet se tourne vers ses camarades d'enfance et leur avoue son tracassé en déclarant qu'« il frissonne seul pour personne ». Par cet aveu, le chanteur paraît aussi bien faire écho à la parole tenue par les sujets de cet album que de ceux de *Sentiments humains*. Toutefois, s'ils se disent esseulés, les sujets des chansons de Lapointe peuvent néanmoins s'en remettre à des figures leur permettant de garder le cap, comme celle de la mère. En effet, l'appel à celle-ci paraît presque inévitable, de par la nature même des personnages. Dans « L'enfant de ma mère » (*SH*), le sujet (re)vit simultanément les temps passé, présent et futur, et diffracte son discours sur lui-même en révélant son origine.

Il chante : « Le sang de ma mère tapisse mes bras/Elle a donné naissance à celui qui sera moi/Devant l'existence, il a déjà froid/Il a déjà froid ». « Déjà » indique que le sort du sujet est *déjà* scellé d'avance; de plus, on peut s'interroger sur sa volonté de se démarquer en un être d'exception, de par le lien qu'il possède avec sa mère. Elle ne lui a pas seulement donné naissance; il est de sa lignée à *elle*, car il porte son sang. Le sujet poursuit et désigne ceux qui viendront fatalement troubler son enfance : « Déjà en enfance, son âme ils ont violée/Son âme ils ont violée ». Il fait ensuite intervenir un allocutaire, à qui il laisse tomber en discours direct : « Si l'amant d'hier est venu te chercher/C'est pour me rendre fier de t'avoir retrouvé/J'ai beau le crier, je ne sais que pleurer/Je ne sais que pleurer ». L'accumulation des énoncés travaille donc à renforcer le pathos du discours du sujet, à faire comprendre qu'il ne peut en être autrement puisqu'il est ainsi : il est né différent et sa différence lui vaudra d'être à la merci des autres. Cela justifie également sa faiblesse et son fait d'être « à la marge », comme « un petit regret ».

Dans un tout autre registre, le chanteur de la pièce « Octogénaire » (PL) fait mine de livrer un discours pathétique en affectant l'enfant chagriné par la disparition de sa mère. Il s'en amuse presque : les octogénaires sont réputées pour s'adonner « au plaisir de la chair ». Elles sont des scélérates nues « qui dévalise[nt] les banques » et « vole[nt] les mamelles ». Un court instant, le chanteur s'imagine s'en prendre à ces « grand-mères ». Mais son emballement se meut en une inquiétude pour le moins probable : il se questionne à savoir ce « que diront les voisins, les journaux et les hommes », qui par ailleurs « ont souvent touché le sexe de [s]a mère ». Alors que la mère a valeur d'objet de plaisir pour tous ces autres, l'évènement prend une tournure anecdotique pour le sujet, mais lui permet tout de même de s'exposer auprès de tous ces autres, d'avoir l'attention de ceux à qui il

s'adresse et de renforcer son éthos. Il demande encore : « Qui viendra me border le soir à mon coucher?/Moi qui ai tant de peurs, moi qui ne fais que pleurer ». L'origine de sa peine est révélée en fin de piste : quoiqu'il « brille », il est « esseulé comme une pièce au soleil ». Le chanteur regrette le tumulte des événements qui risquent de l'éclipser : « Que ferai-je de l'enfant conçu de l'intérieur/Qui restera de là, qui a le front malheur/À l'heure des Anglais qui ne savent même pas/Que je suis existant/L'autre côté des mers/L'autre côté des cieux/Acier parmi les dieux/Sans droit d'être debout ». Le véritable enjeu de la (fausse) complainte du sujet consiste ainsi dans le fait que personne n'a connaissance de sa qualité d'être d'exception.

Par les exemples fournis par les pièces « Maman » (*PL*), « L'enfant de ma mère » (*SH*) et « Octogénaire » (*PL*), il est possible de dégager les motivations du sujet à la nommer et à s'en réclamer. En effet, les sujets se tournent vers la figure maternelle par crainte, par manque et par déception. Les sujets y gagnent en ce que s'en remettre à la mère ou la convoquer nourrit à la fois leur parole et leur permet de poursuivre leur chemin, de persister à lutter pour exister. Dans « Maman » (*PL*), le sujet trouve en quelque sorte refuge chez sa mère, et quoique la chanson ne figure pas la réponse de cette dernière aux angoisses du chanteur, elle est manifestement un point d'appui et de ressourcement pour celui-ci. De plus, l'unique mention de son nom dans « L'enfant de ma mère » (*SH*) accuse de la seule particularité heureuse du chanteur au destin funeste. Le contrepoint offert par « Octogénaire » (*PL*) réaffirme le lien à la mère, mais révèle combien le sujet est demandant et exigeant; ses besoins affectifs sont tout autant dépendants des soins de sa mère que de son désir de reconnaissance. Sur ce point donc, ils se présentent comme des hommes-enfants.

D'une certaine manière, si les sujets qui nous ont intéressée jusqu'ici témoignaient d'une relation au beau fixe avec des modèles féminins, c'est précisément parce qu'à la figure de la mère est associée *l'obligation* pour cette dernière d'être présente, soutenance et aidante envers l'enfant – ou l'homme-enfant dans notre cas. En l'occurrence, pour autant que la figure féminine se montre conciliante, accueille ses besoins et accède à ses demandes, l'homme-enfant, pourrait-on dire, ne chigne pas. Or la chanson « Les sentiments humains » (SH) montre la volte-face du sujet et l'envers de l'archétype de la mère. Dans son désir de savoir ménager l'amour, le sujet revient à rebours sur la relation qu'il entretient avec Barcelone. La personnification de la ville catalane en objet féminin n'a rien d'inusité : la langue littéraire préfère féminiser la ville. Mais ainsi que le remarque Chaumier (2004, 145), l'exaltation comme la valorisation autorisent et appellent à la dépréciation. D'emblée, Barcelone est dépeinte comme destructrice: « Ô Barcelone/Toi qui m'as vu baisser les bras/Toi qui as tué sans vergogne/Le peu qu'il me restait de moi ». Il lui concède qu'elle l'a accueilli sous son toit, mais souligne dans un deuxième souffle qu'elle lui a pris « chacun de [s]es sourires ». Il précise la portée du geste : « Pour les brûler devant moi/Pour en faire un feu de joie/Pour me montrer qu'ici-bas/L'amour peut devenir combat ». Il la figure comme l'ayant trahi et l'ayant jeté dans son destin de « tristesse »; mais comme pour honorer le lien qui les unissait auparavant, le sujet se tourne une dernière fois vers elle afin qu'elle lui rende sa « joie ». La gradation du discours semble indiquer qu'elle n'en fait rien, aussi tombe-t-elle définitivement dans la disgrâce du chanteur, qui projette dès lors de causer sa chute pour de bon, de l'avilir et de lui vouer son mépris:

Ô Barcelone
Oh! Toi que j'ai nommée cent fois
La salope de tous mes automnes, ce soir
Je coucherai encore avec toi
Ô Barcelone

Un jour j'irai pisser sur toi
Pour souiller chacun des sourires
Qu'ils ont en se parlant de toi
Qu'ils ont en se frottant sur toi
Toi la voleuse de joie
Toi qui m'as volé ma joie

L'accumulation d'injures à l'endroit de Barcelone traduit l'emportement du sujet – et malgré que les premières apostrophes demeurent proches de la prière ou de la supplique, les interjections de ce passage et celle qui suit dans la chanson prennent l'aspect d'un vocatif qui appelle au défi, à la menace. Au final, le sujet compte lui rendre la pareille; et si Barcelone est réputée bonne pour ses sourires, le chanteur fait le projet de « tuer de ses mains ce qu'on dit [d'elle] de bien ». En ce sens, la brouille du locuteur de « Les sentiments humains » (*SH*) avec Barcelone fait basculer celle-ci du côté de la putain dont les charmes cachent une cruauté à l'endroit des autres, et dont fait les frais le sujet.

Les alter-egos excentriques et les amours (de) mutant·e·s

Outre qu'ils s'appuient sur des figures maternelles pour persister, les sujets des chansons de Lapointe accordent aussi une place d'égale importance à des êtres aussi singuliers qu'eux-mêmes dans leur parole. Plus qu'un simple aspect de leurs univers, ces êtres forment, d'une certaine manière, la communauté à laquelle appartiennent les chanteurs. En effet, si l'on s'arrête à la sympathie qu'il leur témoigne, on peut comprendre que les sujets se reconnaissent parmi ceux qu'ils tiennent pour complices et en haute estime. Ainsi la pièce « Place des Abbesses » (*PL*) fournit-elle un point de référence pour cela; la même chanson nous apparaît aussi offrir des prémisses pour cerner l'esthétique de l'étrange et de l'improbable qui précisent ces personnages. En effet, dans les chansons retenues, ceux-ci se présentent sous des avatars inattendus, et appellent une forme de transgression.

Considérons d’abord les octogénaires de la pièce du même nom (*PL*); si la parole du sujet nous a semblé affecter le pathos, c’est parce que la chanson (ou du moins, une partie de son récit) se prête également à une lecture comique qui désenfle de la sorte le discours pathétique du sujet. Le portrait brossé par le sujet de ces deux « grand-mères » n’a rien d’usité: il s’agit d’un couple de femmes âgées sexuellement actives et reconnues pour la chose, qui par ailleurs savent démontrer de la force et de l’intrépidité. Quoiqu’il ne semble pas les admirer, le sujet les dépeint comme redoutables, ce qui contraste avec la représentation des aïeules en êtres de douceur et de vulnérabilité. Dans « Pointant le nord » (*PL*), le sujet convoque la figure des aïeules dans son discours, et donne un bref instant l’image curieuse de celles-ci :

Pour toutes les grand-mères de la terre
Celles qui partiront dans le vent
Celles qui partiront pour la guerre
Armées d'enfants

Moi, j'ai rongé les sabots de l'âme
Pour oublier que l'on oublie
Toutes ces obscénités qu'on a préarrangées
Que même un pape outré ne pourrait condamner

Alors que le sujet préfère « oublier » et répète se refuser à parler, il semble prêter à cette ligue de « grand-mères » cette capacité à s’élever et à affronter l’adversité. De par leur rôle maternant, elles semblent prédisposées – du moins, métaphoriquement – d’à la fois prendre en charge et de « charger » mieux que le sujet, qui ne s’adresse pas à elles directement mais les invoquent, comme pour puiser chez elles leur force.

Dans « Reine Émilie » (*PL*), le sujet attise le désir de son public de défaire les coutures de celle qu’on surnomme la reine, et de révéler son sexe au grand jour. Qualifiée

d'« hermaphrodite⁶³ », elle cause l'émoi des un·e·s et des autres : « [H]omme ou femme/Personne n'y résiste/Tout le monde tombe sous le charme de Madame Émilie ». De son entrejambe émane des « odeurs de cannelle », « agrémentée de camphre ». Ainsi, son aspect *monstrueux* prend ici une valeur positive et la rend davantage attirante. En surgissant parmi ces hommes et ces femmes à qui elle plaît manifestement, le personnage d'Émilie vient troubler l'ordre en place quant à l'identité sexuelle prêtée aux deux groupes – c'est-à-dire celle prescrite par l'hétéronormativité. De plus, de par le mystère entourant son sexe, ce n'est pas ce dernier qui la caractérise, mais bien plutôt la performance qu'elle livre qui lui vaut d'être désignée au féminin. À bien considérer le discours tenu par le sujet, l'intérêt pour le sexe du personnage d'Émilie est double : certes, son sexe appâte pour ce qu'il peut offrir et recevoir, mais intéresse davantage et surtout parce qu'il est et restera non identifiable. Au plus haut de sa gloire, la reine est fortement sollicitée; ainsi donne-t-elle naissance « à des millions d'enfants/[q]ualifiés de mutants, cause d'un sexe atrophié ». La reine tombera finalement dans l'oubli, deviendra « moins que rien » et « s'en ira mourir en attendant le pire ». Il semble juste de souligner que même si la reine chute pour bientôt mourir, elle a engendré autant de « mutants » comme elle, et que dans sa lignée germe le pouvoir de changer la face du monde, ou du moins, de peupler durablement l'univers des sujets de Lapointe⁶⁴.

⁶³ Précisons que le mot porte en lui une histoire pathologisante de mépris envers les personnes intersexes et n'a plus cours aujourd'hui dans le discours scientifique. Par ailleurs, il est aussi pertinent de rappeler que pendant plusieurs siècles, le terme était amalgamé au mot « lesbienne » et en était un synonyme.

⁶⁴ Pierre Lapointe a conçu avec le secours de Claude Poissant un méga-spectacle inédit intitulé « Mutantès » à l'occasion de la vingtième édition des Francfolies de Montréal tenue en 2008. La création verse dans le futurisme, l'éclectisme des choix esthétiques et la multiplication des références aux artistes ayant influencé Lapointe (Barbara, Gainsbourg, Dufresne, Bowie, etc.). L'ACI y incarne un jeune mutant en quête du bonheur aux côtés de chanteur·euse·s et de comédien·ne·s. Le laboratoire qu'a été « Mutantès » a servi à l'élaboration et au fini de l'album *Les sentiments humains*, dont les chansons ont d'abord été jouées sur

C'est davantage dans *Sentiments humains* que surgissent les amants, alors que le précédent album de Lapointe figure des sujets au monde s'adressant davantage à *vous* qu'à *tu*, quoiqu'y apparaissent brièvement des amants (« Pointant le nord » et ailleurs sur le disque, dans « Étoile étiolée* » et « Plaisirs dénudés* »). Ainsi, c'est plutôt un discours *sur l'amour* qu'un discours amoureux qui ressort de l'ensemble, notamment pour souligner l'amour et le bonheur dérobés (« Vous » et « Debout sur ma tête* »). Les chansons retenues portant explicitement sur les amoureux, « Le magnétisme des amants » (*SH*) et « Nous restions là » (*SH*), traduisent les deux pendants du discours amoureux des sujets de Lapointe : alors que la première figure le souhait du sujet pour des relations grandioses, la seconde révèle combien ces relations deviennent ou sont condamnées à être agonistiques. Ainsi dans la dernière chanson des *Sentiments humains*, « Les Éphérîtes* », le chanteur s'interroge : « Pourquoi faut-il toujours être plus fort que soi?/Pourquoi faut-il toujours garder la foi?/Quand à chaque jour qui vient /À chaque jour qui va/ Nos peaux se fendent/Nos os se broient /Je rêve au jour de l'effondrement /Quand nos corps seront diamants ». L'image des amants devenus diamants est également présente dans « Le magnétisme des amants » (*SH*), laquelle constitue la deuxième amorce de l'album⁶⁵. Ainsi,

scène avant d'être fixées sur disque. « Dossier de presse 2009 – Sentiments humains et Mutantès ». Disponible depuis le site internet de l'artiste.

⁶⁵ La première piste des *Sentiments humains*, « Ces étranges lueurs », nous semble avoir la fonction d'une pièce d'ouverture instrumentale. Le morceau dure 1:19 et est dominé par l'instrumentation. La brièveté des paroles en fait-elle moins une chanson? Non. La musique supplantant les paroles en fait-elle moins une chanson? Non, aucunement; mais on peut accorder que la pièce sert davantage à installer l'ambiance du disque, et que les quatre lignes qui la composent viennent en éclairer la suite : « Plus jamais je n'aurai peur/De ces étranges lueurs/Qui apparaissent quelques fois/Quand je lui ouvre mon cœur ». Enfin, sachant que toutes les pistes de l'album ont d'abord été jouées sur scène dans « Mutantès » (voir note précédente), il est permis de considérer la part de mise en scène qui demeure dans *Sentiments humains* et à laquelle « Ces étranges lueurs » participe. À tout le moins, notre parti est de considérer « Le magnétisme des amants » comme une deuxième « première chanson » de l'album.

par effet de boucle et de réitération du motif, il semble juste d'y voir, au-delà de l'idéal rêvé par les chanteurs, la constante qui apparaît quant à la représentation du couple. S'il est vrai que d'un bout à l'autre de l'opus, les amours des sujets demeurent coincées entre lutte et jeu malgré qu'ils aspirent à l'allégresse, l'image que rendent les amants est d'abord celle de la rencontre de deux corps, le plus souvent mortifiés l'un par l'autre. Dans « Le magnétisme des amants » (*SH*), ce sont « deux corps amants » qui triomphent, alors que dans « Nous restions là » (*SH*), ce sont plutôt « deux corps presque nus » et écorchés apparus en rêve qui présagent du pire pour les amoureux. En somme, la représentation des amoureux défie celle des modèles existants, puisqu'elle anonymise les corps tout en leur reconnaissant la possibilité de s'unir. Ainsi, la base de l'union repose sur l'attraction des corps plutôt que sur ce qui voudrait les régir et les déterminer, à commencer par leur supposée complémentarité, leurs sexes ou leurs genres.

De fait, au point de vue masculin suggéré par les chansons et à la relative absence du modèle hétérosexuel dans le discours amoureux dans les deux albums de Lapointe au corpus, il est permis de faire une lecture homoérotique de la pièce « Au paradis des billes » (*PL*). Alors que le sujet se figure au milieu des garçons et des filles, il souligne le dispositif amoureux présent dans leurs rapports et fait l'effort de les distinguer : les premiers jouent aux billes et « regrettent les filles », alors que les secondes portent « la robe », cependant que la répétition de la ligne « Oublient de mouler les cheveux » est appliquée aux deux groupes et rappelle l'effort de plaire. Si le sujet reconnaît aux un·e·s comme aux autres que leurs traits découvrent tantôt une jalousie, le chanteur se résout à abandonner ces « trop belles et trop grandes filles/[qu'il] n'aurai[t] jamais volées » pour aller vers « le paradis des billes » dans le dernier couplet :

Au paradis des billes
Les hommes sont jupons
Les douleurs sont teintées
De dentelles et de rires
Malgré la main de l'autre
De trop près similaire
De couleur de jonquille
Moi, j'ai les yeux qui brillent

Ultimement, le choix comme la mention du même et l'agencement nouveau des signes dans le récitatif autorise la lecture homoérotique d'un sujet qui brouille l'ordre en place et s'en réjouit « malgré la tristesse » et « les regards qui blessent ».

Conclusion

Au final, c'est lorsqu'ils sont au plus bas que les sujets des chansons de Lapointe en appellent à des figures féminines. À celle de la mère qui est sollicitée pour son affection et qui domine dans les chansons du corpus, la brève apparition des aïeules rappelle pareillement le rôle maternel, cependant qu'elles prennent des traits singuliers et affichent une ténacité de caractère qui fait l'envie des sujets, notamment dans la chanson « Octogénaires » (*PL*). À l'inverse, c'est par le trope que la ville de Barcelone se voit méprisée par le chanteur de « Sentiments humains » (*SH*), dépréciée et dépeinte en putain : la violence de son propos n'est possible que parce que l'appel à la figure le permet, ou plutôt, parce qu'un tel discours à l'endroit de la putain a déjà été tenu et qu'il est admis de le reproduire. En ce sens, le discours reconduit la représentation de la putain mauvaise, qui porte la faute, qui prive et prend à un sujet en miettes. Si cette dernière chanson fait toutefois figure d'exception, la qualité des sujets de Lapointe est tout de même capable d'accueillir des autres qui se différencient de l'ordre en place et d'ouvrir le possible des modèles amoureux.

Chapitre 4 : Philémon Cimon

Peu connu du grand public, mais néanmoins apprécié par la critique et respecté dans l'industrie musicale québécoise, Philémon Cimon semble avoir une *persona* changeante selon ses projets et la notoriété grandissante qu'il en tire. Ainsi, la lecture comme l'écoute des deux albums à l'étude de Cimon offrent pour point d'entrée des intertextes signalés à l'attention de l'auditeur·ice, lesquels révèlent la couleur des chansons autour desquels elles gravitent et viennent préciser la *persona* du jeune homme enhardi par l'amour proposée par l'artiste dans chacun des opus⁶⁶. *L'été* découvre ainsi une citation tirée de *La divine comédie* et semble, à rebours, ajouter à la suite de l'œuvre de Dante un nouveau chant, alors que la fin de *La divine comédie* découvre pour le poète le paradis, les astres et l'amour⁶⁷. De cette manière, *L'été* de Cimon s'articule autour de cette quête du ciel, de la lumière et de l'être aimé, alors que *Les femmes comme des montagnes* figure le chanteur comme un chevalier errant, amoureux et ingénu, comme le mythique Don Quichotte, sans toutefois abandonner les motifs présents dans *L'été*⁶⁸.

⁶⁶ Serge Lacasse (2010) parle alors de « transphonographie » d'après la terminologie avancée par Genette dans *Palimpsestes*. La notion recouvre différentes pratiques, notamment la « paraphonographie », c'est-à-dire lorsqu'il y a présence d'éléments entourant et médiatisant le phonogramme, laquelle découvre ici une fonction symbolique.

⁶⁷ « L'imagination perdit ici ses forces;/mais déjà mon envie avec ma volonté/tournaient comme une roue aux ordres de l'amour/qui pousse le soleil et les autres étoiles. » Dante Alighieri, *La divine comédie – volume 3 – Le paradis*, présentée par Didier Hallépée, « Chant trente-troisième », Les écrivains de Fondcombe, livre électronique, 2011, p. 138. La citation correspond à la fin de l'œuvre.

Philémon Cimon, *L'été* (2014). Les références à l'album seront désormais placées dans le texte et indiquées par le sigle *ÉT*.

⁶⁸ « Ils arrivèrent, tout en causant ainsi, au pied d'une haute montagne qui s'élevait seule, comme une roche taillée à pic, au milieu de plusieurs autres dont elle était entourée. » Michel de Cervantès Saavedra, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche, tome 1*, traduction et notes de Louis Viardot, Bibliothèque électronique du Québec, p. 500, s.d.

Philémon Cimon, *Les femmes comme des montagnes* (2016). Les références à l'album seront désormais placées dans le texte et indiquées par le sigle *FM*.

L'été

L'entrée dans *L'été* s'amorce sur une introduction d'une minute de la chanson « Soleil blanc » : deux mélodies se superposent en harmonie, alors qu'une première guitare électrique joue un jeu arpégé et doux et que la seconde fait résonner des aigues jouées à l'unisson avec le piano. La fin du mouvement est un peu plus sonore, et coïncide avec l'entrée du violon à la trentième seconde : c'est sur son contre-chant que se plaque la voix déphasée du chanteur faisant des « Ahhhh ahhh » presque enterrés sous l'intensité croissante des cordes. L'introduction installe ainsi une atmosphère appelant d'abord à la circularité et à l'attente de par la répétition des motifs mélodiques, puis à une nouvelle avancée, et suggère également que le violon occupe une place particulière dans l'instrumentation, puisqu'elle figure la voix du sujet et en constitue le prolongement. Dans le récit proposé par le chanteur, celui-ci se remémore sa rencontre avec une amante sur le point de partir. Il évoque par deux fois une route, celle qu'elle s'apprête à prendre, puis celle qui leur « échappe ». Le sujet regrette qu'avec elle, sa lumière ne le quitte, aussi le lui répète-t-il tout au long de la chanson : « Mais t'es un soleil dans ma vie/La lumière dans ma pluie ». D'un couplet à l'autre, selon que le sujet reprenne sa rêverie ou ne soit à nouveau pris dans la réalité, la voix frôle les aigues puis reprend soudainement son timbre normal pour accuser du départ de l'amante prise de peur : « Dans la catastrophe/Tu as cru mourir/Dans la catastrophe/J'n'ai pas su te dire/T'es toujours la plus belle toujours à mes yeux/J'ai toujours fait le vœu de partir à deux » (2:39-3:00). Les écarts mélodiques dans ce dernier couplet et dans les précédents rappellent pareillement les variations du discours passant de l'exaltation à la réminiscence nostalgique. Sur ce dernier aveu du souhait du chanteur, un

coup de cymbale vient marquer l'annonce du sujet et l'arrivée du pont final de la chanson. La structure est identique aux couplets précédents, excepté que l'interprétation vocale reste dans les aigues et menace de fausser en tenant les notes des finales : « Tu t'appelles douce la nuit/Embrassés près d'un taxi/T'étais un soleil dans ma vie/La lumière dans ma pluie » (3:01-3:19). L'entrée des cuivres à ce moment semble aviver le sujet et vient remplacer la voix de l'interprète qui disparaît sous le volume de la guitare et du saxophone. La chanson se clôt de la même façon qu'elle a commencé, par des harmonies de la voix.

La bonne étoile et l'emballement du sujet le suivent jusqu'à la troisième piste de l'album, « Julie July ». Déjà le jeu d'homonymie entre les (pré)noms, de même que l'allusion au mois d'été dans le titre suggèrent les plaisirs qui l'accompagnent. De fait, le chanteur propulse plutôt son auditeur·ice « sous l'eau », au moment de sa rencontre avec le personnage de Julie July. La modulation de la voix se veut joyeuse, alors que le rythme des mots repiquant celui de la mélodie est accentué par les percussions venant battre la mesure. Le chanteur rapporte en discours indirect les paroles invitantes de Julie July : « Je serai ton amie/Prends ma main, je t'emmène/Au paradis marin ». Le sujet court à sa suite, et la célèbre au premier refrain : « Je t'ai suivie jusqu'au bout de la nuit/Aquatique et athlétique/Julie/July » (0:37-0:57). Les instruments, en particulier la trompette, viennent poursuivre l'exclamation du nom et donner à la fois l'effet d'une invocation et d'une adresse destinée à Julie July. La chanson procède par itération de l'évènement de la rencontre : les couplets suivants indiquent que le chanteur « l'a revue en juillet », avant de la « rerevoir » « en juillet dernier ». La constante demeure la nudité du personnage, que le sujet ne parvient pas à retenir à lui, malgré qu'il connaisse la nature purement idyllique de

leur relation; ainsi la désigne-t-il comme « éthylique mais magnifique » et se résout à la voir partir.

Versant davantage dans l'effusion d'un sujet véritablement lié à l'autre, la chanson « Des jours et puis des jours » met en scène un chanteur demeurant auprès de son amante, malgré que celle-ci soit meurtrie, comme l'indique l'omniprésence du rouge dans les paroles. Il chante au passé, et l'interpelle dès le début de la piste en la désignant par *tu*. Il se la rappelle « belle encore » dans ses « lambeaux »; mais dans son dépérissement, l'amante finit par le rendre tout aussi asthénique, ce qu'il explique au refrain:

Et j'ai dormi
Des jours et puis des jours
À tes côtés
Comme on peut dormir
La tête sur un boulet
Et puis des jours
La tête dans tes cheveux
À ne plus rien voir qu'une brume
Sur tes volets
Et j'ai dormi des jours (0:32-1:17)

La suite ininterrompue des jours qui passent figure le sujet dans un état de dormance remontant à loin; la répétition comme la présence de la préposition « et » jette un flou sur ce temps passé auprès de l'autre qu'il qualifie de « boulet » qui menace de le faire im/exploser. C'est à la dernière ligne du refrain qu'entrent le violon et la trompette, lesquels viennent répondre au chant du sujet en amorçant un mouvement qui va *crescendo*, avant que la musique ne retombe dans une finale suspensive et que reprenne le chant. Devant les blessures de l'autre, le sujet prend soin de celle-ci: mais les jours auront finalement eu raison du sujet et l'auront contraint à partir si l'on en croit le glissement au présent dans le pont de la chanson, où il évoque « [s]'oublier » et « embrasse[r] [s]a bouche sur une autre ».

Dans « Chose étrange », le chanteur est pris de doute et désillusionné devant son amante. Il souligne dans les deux premiers couplets ce qui, de prime abord, lui avait donné espoir d'un possible futur, mais conclut par « Mais j'ai eu tort », puis insiste en répétant « Mais j'ai eu tort, encore ». Le tempo lent et la discrète instrumentation des guitares acoustique (en dominance) et électrique semble correspondre à l'état du sujet : la voix comme le phrasé des mots manque d'énergie – ce qui suggère un sujet qui tâtonne dans son discours, qui tente de trouver l'expression juste. Le « Ahhh » de la voix à la fin du deuxième couplet oscille entre le pleur et la lassitude, et suit une ligne mélodique à finale conclusive débouchant sur le refrain : « Tu donnes ton corps/Comme on donne la mort/Tu donnes ton corps/Comme on donne la mort » (0:40-0:56). La brièveté du refrain, sa simplicité tout comme la voix blanche qui fait durer les mots « corps » et « mort » donnent ainsi l'impression d'un sujet parlant d'outre-tombe, mais faisant également le deuil de son amante. Par ailleurs, l'apparition de la guitare basse qui joue des blanches et interrompt son jeu de silences épouse le rythme de la voix, alors qu'une note étrangère vient se glisser dans la mélodie au milieu de la phrase syntaxique, comme si le sujet se trouvait affecté dans sa parole par cette « chose étrange ». À la reprise des couplets A et B, le sujet reprend pareillement la partition du corps de son amante en tête de couplet, en pointant cette « chose étrange » sur ses « épaules », puis au bas de son « dos ». Il la mire de la tête aux pieds de la même façon que sa parole se fait porteuse d'espoir à l'évocation du passé, puis tombe à plat devant la réalité présente des choses, ce que la musique traduit par des écarts mélodiques descendants dans les couplets. À la fin du deuxième refrain suit un interlude (1:55-2:27) reprenant une version harmonisée de la musique du refrain où les cordes ont comme contrepoint quelques accords de saxophone, dont le souffle faible ne parvient pas

à faire briller la partie : plutôt, la musique de l'ensemble des instruments accentue la couleur mélancolique du discours du sujet. La voix s'élève de nouveau et poursuit pendant que le violon surgit et se détache de l'instrumentation: « J'ai vu une chose étrange entre tes cuisses/Qui m'a fait comprendre/Que j'étais pas vraiment à ma place/Quelque chose de triste » (2:28-2:43). Le même jeu du violon continue au couplet suivant, liant ainsi ce dernier au précédent. Le chanteur parvient au point le plus bas de son discours, et dit cette fois sans détour et de façon crue l'étendue de son sentiment en recourant à la force de l'image : « J'ai vu une chose étrange au fond de ton cul/Comme un dégoût d'l'humanité/Une terre brûlée/Des idées noires/Du désespoir, du désespoir/Ahhh » (2:44-3:10). La chanson se termine par une reprise du refrain, lequel se fond dans un instrumental rock court, explosif et surtout, non abouti – il commence à s'atténuer dans l'oreille presque au moment où il atteint son point de lancée. Ce brusque changement de registre et le caractère inachevé du morceau rappellent pareillement la quête inassouvie du sujet, mais également son énergie retrouvée dans la poursuite de cette dernière.

C'est à mi-parcours que le chanteur de *L'été* se rapproche le plus de sa quête, dans la pièce intitulée « Moi j'ai confiance ». En effet, la chanson se présente comme le pivot de l'album d'un été jusque-là rythmé par un défilé de rencontres et de rendez-vous (« Au cinéma* »), de relations infructueuses et le chagrin des autres (« Chanson pour un ami* »). Le sujet se trouve à ce point au seuil de sa quête : il ne la vit pas, mais se la projette et la rêve intensément. L'amorce de la chanson, douce, fait rencontrer les paroles sur les phrases musicales du piano, dont le jeu d'accords correspond à une égale montée dans la tonalité à chaque ligne. La voix, et surtout, son souffle régulier, retient l'attention à l'audition : la chanson débute sur une inspiration du chanteur, comme si le sujet s'armait de courage

avant de débiter sa course. Car la chanson a tout d'une course, ou d'une ascension : plus le temps avance, plus la musique devient sonore et occupe de l'espace pendant que la voix du chanteur accélère le débit et lance des paroles toujours plus hardies. Le titre de la chanson tient donc lieu d'une stance pour le sujet qui cherche à se convaincre d'avoir (la) foi, mais également à convaincre son allocataire de le suivre dès les premières paroles : « Moi j'ai confiance qu'on peut sortir/qu'on peut marcher encore ». « On » semble valoir pour *je* comme pour les autres, mais suggère déjà valoir plus intimement pour le sujet vis-à-vis de l'être aimé. Dans les premiers couplets, le sujet évoque son goût pour la vie, ses amis, le paysage, et avoue également redouter l'arrivée de l'automne, qui menace de « mouiller les dents » et de « noyer les larmes ». C'est véritablement au refrain que le sujet prend son envol dans son discours, en interpellant directement l'être aimé :

Viens prends ma main j'te donne la mienne
Sans peine on part on va plus loin
Ça sert à rien d'fixer les traces
Derrière nos pas sur la fine glace
J'ai enfin retrouvé mes patins
Remets les tiens je te donne la main
La vie est belle une fois chez elle
Chaud dans ses bras, j'n'ai plus peur d'elle
Chaud dans ses bras, même si on gèle
Nu avec elle, je t'offre mes ailes
Je t'offre le ciel
Avec elle
Je t'offre le ciel
J'ai vu enfin
La croisée des chemins (0:34-1:19)

Au même jeu de piano s'ajoutent le violon en *glissando* et la harpe, jusqu'à ce que le discours culmine une première fois sur « ailes » (0:54). Des coups de toms se font dès lors entendre sur un rythme au tempo augmenté, alors que le jeu du violon se fait plus vigoureux. Le refrain reprend donc le motif de la route qui s'ouvre aux amoureux et d'un sujet arrivé au carrefour : parvenu à son point d'équilibre et réconcilié avec la vie, il est

capable de retourner à elle, et d'avoir la démarche assez sûre pour inviter l'autre à sa suite. Rien ne peut ainsi s'opposer à son projet, ou plutôt, à leur projet : ni les éléments (le froid, le vent, l'orage, la mer), ni les autres (« les cœurs malades », « les démons blanchis »). Dans sa joie d'être au cœur, le sujet voit finalement la lumière qui « jaillit », et se persuade que « tout ira bien ».

La finale surprenamment calme de « Moi j'ai confiance » suivie de quelques secondes de bande-son vide se prolongeant dans la piste suivante, « Je veux de la lumière », sert sans aucun doute à préparer l'auditeur·ice au contraste existant entre les deux pièces. À l'inverse de la chanson précédente, la huitième chanson de l'album manque de vigueur et trouve le chanteur s'adressant à son amante vraisemblablement absente; c'est que ses paroles annoncent la fin de leur relation battant de l'aile. Malgré sa durée un peu plus longue que la moyenne des chansons du registre pop (la chanson se déroule sur 4:28 minutes), les paroles de celles-ci sont marquées de répétitions, de variations et de parallélismes, ce qu'illustre déjà le premier couplet : « Tu dis qu't'es pas assez forte/Pour me laisser/Mais penses-tu qu'j't'assez fort pour te laisser/Tu dis qu't'es pas assez forte/Pour me laisser/Mais penses-tu qu'j't'assez fort pour te laisser » (0:00-0:30). La répétition comme l'*ostinato* font également ressortir la fonction conative de la performance, et commande une écoute plus intéressée de l'oreille au message de la chanson (Julien, 1987; Middleton, 1990). Comme pour signifier le ressassement de la pensée d'un sujet se parlant davantage à lui-même, le discours verse donc dans une circularité, de la même façon que la musique paraît se replier sur elle-même. Interpellée à l'attaque de la chanson et à voix nue par le chanteur, l'absente est ainsi convoquée par sa parole, en discours indirect. L'amante est bel et bien absente, et à plusieurs niveaux : elle est absente de la

chanson, absente lors de sa lecture et de son écoute – ne reste que la voix du chanteur, qui est mise à l'avant de la musique et est à peine perceptible dans les couplets. C'est pourtant la voix qui dicte la mélodie à la guitare acoustique, au violon, au piano et à la harpe. Dans le pont où la musique est ascendante, mais néanmoins lancinante, seule la trompette donne une mélodie en contre-chant. En fin de pièce, les mouvements de la musique sont nettement plus présents et intenses, à quoi s'ajoute la voix du chanteur qui entonne à nouveau, comme dans un cri, « Je veux de la lumière » sur des aigues. Mais un deuxième temps vient clore la chanson : le chanteur retrouve une voix ténue et invoque en alternance Dieu et Athéna, la sage déesse protectrice des artistes. Dans l'impossibilité d'être inondé de lumière par son amante, le sujet en appelle à leur « grâce » : la chanson devient psalmodie, jusqu'à ce que la voix du chanteur finisse en un souffle.

Les femmes comme des montagnes

Si l'univers de *L'été* était résolument tourné vers l'aspect évocateur et familier de la belle saison autour du thème amoureux, le but poursuivi par les chanteurs de l'album *Les femmes comme des montagnes* se fédère sous la bannière d'une quête donquichottesque. Dès lors, l'univers proposé par les chansons relève de *l'idéal* et de *l'idéal*, et s'éloigne du réalisme ordinaire pour pleinement épouser la métaphore, déjà annoncée par le titre de l'opus. L'auditeur·ice est donc invité·e à écouter et lire les chansons sous ce prisme, et à y voir, en quelque sorte, une magnification du discours.

La chanson d'ouverture, « Je t'ai jeté un sort », est joyeuse à l'excès et rappelle la pop des années 1960: les coups de batterie au tempo régulier découvrent une piste dansante grâce au jeu de la basse électrique et le jeu trépidant du piano à queue. L'heure est à la joie de la rencontre, ce dont l'interprétation vocale accuse en étirant plus longuement les

syllabes en fin de ligne, créant ainsi un rythme particulier dans les couplets aux lignes brèves. L'effet est emphatique et joue de « l'expressivité symbolique des voyelles » (Beaumont-James, 1999), ce qui amuse aussi l'oreille: « Tu prends ta douche/Je joue de la guita-a-aaare/T'as peur qu'j'te touche/Tu sais qu'on s'aime fo-o-ooort/Ma sainte ni touche/C'est dur de te revoi-oi-oiir/Je prends ta bouche/Je t'ai jeté un so-o-ooort » (0:05-0:37). D'une ligne à l'autre, le propos devient sérieux, mais donne toujours l'impression, par la légèreté ambiante de la musique, d'un sujet qui se plaît à narguer l'autre au milieu de batifolages amoureux. C'est dans une nouvelle modulation aux sons plus chauds du piano que verse le refrain répétant trois fois la même exigence : « Maintenant tu dois m'embrasser » (0:37). Son désir est impérieux, ce que le sujet justifie en déclarant à son amante « Ma belle fêtarde/J't'ai attendue longtem-em-eemps/J'n'ai plus vingt ans » au couplet suivant. L'instrumental suivant le deuxième refrain est particulièrement festif grâce à la couleur ajoutée par les cuivres, les percussions au *shaker* et les quelques ornements du piano. L'éclat des paroles survient au dernier couplet s'inscrivant de plain-pied dans le motif merveilleux : « J'ai pris le booord/J't'ai am'née sur une î-î-îlle/Où les châteaux forts/Ne nous laissent pas tranqui-i-iiilles/Tu as eu tort/De croire que j'étais vi-i-iiil/Je prends ton corps/Et je le déshabi-i-iiille » (2:36-3:10). C'est sous ce couvert de contentement que la pièce se clôt, en reprenant l'instrumental laissé plus tôt.

À « Je t'ai jeté un sort » succède la pièce « Démon crié », dans laquelle le chanteur laisse voir la double-face de sa joie : à y voir de plus près, son amante le rend craintif, lui fait perdre ses moyens tout en l'obligeant à lever la garde. En l'occurrence, la quasi-entière du premier couplet n'a que pour accompagnement la guitare acoustique émettant des rondes lorsque la voix s'interrompt. L'instrumentation surgit véritablement au

deuxième couplet grâce au rythme soutenu des percussions à la batterie couplé au jeu de la guitare électrique guidant la musique, et du piano légèrement en décalage de la mélodie mais tombant à point à la fin des paroles. Le morceau connote de près la sensualité à cet instant, ce dont témoignent les paroles : « J’suis allé te trouver dans ton pénitencier/J’ai gossé des menottes dans les planches du plancher/J’t’ai aimé bien saoulé sur un trottoir la nuit/Mais je n’ai jamais été dormir dans ton lit/Et j’ai crié » (0:34-1:02). La fin du jeu de la guitare rencontre la charnière d’opposition (« mais »), si bien que la chanson se décharge de son côté suggestif et appelle à une suspension dans le jeu du piano sur la dernière ligne. Les brèves tensions de la musique concordent également avec les mots du chanteur qui se montre ambivalent face à son amante : il a certes pu lui dévorer les « joues » alors qu’il n’avait « plus envie » de l’aimer, mais laisse entendre qu’il en est sorti « édenté ». Ainsi « prendre la bouche » (« Je t’ai jeté un sort ») et assouvir la faim ou le désir de l’autre ne manquent pas, déjà, de diminuer le sujet, lequel signale l’état de trouble qui est désormais le sien : « Comme toi j’n’ai plus peur de m’endormir/Mais je ne dors plus » (2:51-2:58).

Largement dominée par les guitares classique, acoustique et électrique, la cinquième chanson de l’album, « Sur la ville », mise sur l’influence des musiques cubaines dans l’univers sonore de Cimon⁶⁹. Le jeu tenu de la guitare classique arpégée s’apparente à une tonalité mineure, quoique légèrement teintée de mélancolie. C’est que le décor campé par les paroles du chanteur l’est pour le moins : « Sur la ville/Une pluie torrentielle/A fait plier/Les arbres de la rue/Les branches/Agitées en tous les sens/Ont écorché mon visage/J’ai pleuré sous l’orage » (0:00-0:20). La ville trouve donc le sujet au milieu d’une

⁶⁹ Comme son titre l’indique, le premier album de Cimon, *Les sessions cubaines* (2010), a été enregistré à Cuba. L’artiste compte également parmi ses collaborateur-ice-s des musicien-ne-s venus du Sud sur les albums *L’été* et *Les femmes comme des montagnes*.

crise, le laissant défait devant la nature à ses trousses. De par les paroles qu'il tient, le sujet se tient pour responsable de sa peine, car il admet « fout[re] le bordel dans son jeu » « à chaque fois qu'[il] aime un peu ». Évènement rare dans l'album, une voix féminine s'adjoint à la voix principale pour l'harmonie du refrain: « J'aimerais que tu m'aimes/Autant que je t'aime » (0:42-0:47). L'emploi du conditionnel est révélateur : à l'impératif de la chanson d'introduction (« Je t'ai jeté un sort ») se substitue l'absence de recours et de levier par le sujet dans un discours métaphorique mais loin du masque procuré par la fantaisie des jeteurs de sorts. La chaleur de la pièce s'installe dès la fin du refrain et demeure présente au deuxième couplet plus rythmé. Pourtant les antiphrases (ex. « Sur la ville/Un soleil de métal/A glacé mon front sur l'asphalte ») font état de la dissonance entre la tonalité musicale et la couleur bleue des paroles qui montrent un sujet physiquement atteint par son mal. Le pont de la chanson voit le chanteur s'adresser directement à l'être aimé, dont il a le regret d'avoir instigué la fuite dans une bienveillante terreur : « Sur ta peau transparente/Aaah/J'ai vu des chutes d'eau d'épouvante/Aaah/J'ai voulu y mettre un trésor à retardement/J'ai mis une bombe en m'en allant » (2:17-2:33). La reprise du refrain, en fin de chanson, semble confirmer que le sujet se résout à ne pas pouvoir provoquer ce qu'il cherche. La conclusion est assez curieuse : si c'est *je* qui tue l'amour et que son expression est triste, au moins trouve-t-il une échappatoire ailleurs dans les arrangements chauds et réconfortants des cuivres qui terminent la chanson.

C'est avec une empreinte nostalgique rappelant *L'été* que continue de se dérouler *Les femmes comme des montagnes* avec le titre « Comme une fontaine » suivant la chanson « Sur la ville ». Si cette dernière offrait un contraste entre l'apaisement du sujet et son regret, en revanche « Comme une fontaine » efface toute ambiguïté dans l'ambiance

musicale et les paroles. La pièce s'ouvre d'abord sur le jeu simple des guitares : la guitare électrique donne quelque peu de relief au morceau tandis que les cordes de nylon de la seconde guitare laissent échapper des notes distinctes, mais faibles tant le jeu est délicat. La voix agit sensiblement de la même manière : quoiqu'audible, elle suggère pareillement la faiblesse, et paraît défaillir par moments. À l'entrée de la voix, le chanteur se remémore « cet été » où le « nous » qu'il évoque a parcouru « le chemin des amoureux jeunes ». Il chante : « Et la route comme une longue journée/Qui jamais n'en finissait d'avancer ». À l'en croire, son bonheur était total, aussi la voix et les instruments gagnent-ils en hauteur au refrain :

J'étais heureux
Enfin heureux
Toujours heureux
Et on ne s'embrassait plus
On embrassait le ciel
Et dans tes bras j'étais bien
Comme si c'était la première fois
Et la rivière nous a lavés
Nous a lavés (0:42-1:10)

La gradation pour marquer l'état du sujet suggère combien ce sentiment était attendu et ardemment souhaité (« enfin »), mais également combien il concourrait à une plénitude ancrée dans la durée (« toujours »). Son sentiment n'avait donc rien de fugace; au contraire, son bonheur l'élevait tant que sa communion avec l'être aimé était pleine, pure et apaisée. Dans cette union qui transcende le temps, la mention du ciel et de cette rivière curatrice révèle une relation délivrée de l'ici-bas, où le charnel est par ailleurs évacué au profit de l'union totale. L'entièreté de la chanson masque habilement les articulations de la musique, alors que la démarcation entre refrain et couplets est quasi effacée tant l'enchaînement des paroles est ininterrompu : la chanson laisse donc couler le flot du discours du sujet sans que des obstacles viennent embarrasser sa parole. La réminiscence du sujet se termine par

le rappel du titre, et suggère par l'image combien l'amante contribuait d'une certaine manière à l'élever par sa grâce: « Tu étais belle comme une fontaine/Et j'étais beau comme un tonneau » (2:30-3:00).

Tandis que les chanteurs des dernières pièces semblent au plus bas par éloignement de leur quête et de leurs désirs, la sixième piste de l'album se présente comme la pièce titre de l'opus et remboite le pas dans l'univers du merveilleux et du chevaleresque. À « Ces montagnes » s'ajoute la précision « (Y déjà) » dans le titre, ce qui figure le chanteur au pied du sommet à atteindre, prêt à entamer sa montée. La chanson commence sur une introduction musicale au piano, bientôt suivie par le jeu d'orchestre composé de la basse, des percussions, de la guitare électrique, à quoi s'ajoutent les cordes et les cuivres. Le tempo se fait déjà rapide et la musique, forte, aussi la voix chante-t-elle avec assurance : « Une femme comme une montagne m'a percé dans la tête/Un ruisseau si pur et une prairie si molle et verte/Qu'elle me donne envie de poser mes mains sur ses fleurs/Et de grimper aux arbres pour y faire ma triste demeure » (0:18-0:36). Des coups de cymbale retentissent avant que le chanteur ne reprenne en s'adressant tour à tour au ciel (« Ô ciel »), puis au « lieu enchanté » d'où il espère rejoindre, au cœur des montagnes, celle qui dort d'un « doux repos ». Le timbre de la voix communique le contentement du chanteur qui s'époumone pendant que les cuivres annoncent en grande pompe la rencontre imminente entre le sujet et celle qu'il cherche. Il l'appelle : « Toi/Femme imaginaire idéale/Magie/Extralunaire/Mais comme il est long le chemin/De misère pour se rendre à ta chair » (0:59-1:16). Épousant la quête et la *persona* du chevalier du *Quichotte*, le sujet voit sur son chemin différentes embûches l'empêchant de se rendre auprès de son « aimée » tant et si bien que la vocation rêveuse et la folie du premier finissent par se manifester chez

le chanteur qui choisit de poursuivre dans cette voie. Le rythme agité, quasi déjanté de la musique s'accorde avec les dernières paroles de la chanson et le destin épique auquel aspire le sujet : « Nu je suis né, et fou je serai, j'irai où j'irai//Et fou je serai/J'irai où j'irai/J'irai où j'irai/J'irai te chercher/Et sain je mourrai/Oooh/Oooh » (2:24-2:58). La voix criant et montant dans les aigues jusqu'à exploser à la toute fin traduit la folie s'emparant du chanteur, mais peut également suggérer l'expression de la virilité du sujet si l'on en croit Catherine Rudent (2005)⁷⁰. Amoureux-fou « jusqu'à l'immortalité », le chanteur lie son sort à la rencontre de sa Dulcinée, quitte à en perdre le nord pour de bon.

Chanson sans pareille sur l'album, la pièce « Ève » s'ouvre sur des guitares électriques brossant vigoureusement les cordes, avant que ne s'amorce le jeu vif et taquin du piano. La voix est chantante, douce et mine de ne pas faire mouche par l'innocence du ton : « Tu es ma sœur/Je suis ton frère/Ma sœur/Je suis ton frère/Qui peut le savoir » (0:15-0:32). Le chanteur reprend pareillement dans le second couplet, mais figure cette fois-ci un lien incestueux partagé avec celle à qui il s'adresse : « Ma sœur/Je suis ton amant/Tu es ma sœur/Et je suis ton amant/Qui peut le savoir/Je t'aime/C'est déjà beaucoup à dire » (0:33-0:55). Abordé sous son jour ludique, le tabou semble ne pas coller à la peau du personnage choisi par le chanteur. En effet, si son espièglerie domine dans la chanson – il se dépeint

⁷⁰ S'intéressant à la voix de fausset dans « Speed King » de Deep Purple et retraçant l'histoire du phénomène (c'est-à-dire, les voix masculines ayant recours à des notes de registres vocaux dits féminins dans la musique populaire d'aujourd'hui), Rudent émet la conclusion que le changement de tessiture du chanteur vers les aigues en revient paradoxalement à une performance de virilité : « plus le chanteur monte dans les aigus, plus il paraît mâle » (2003, 100). Il s'agirait de « techniques vocales utilisées à travers lesquelles le chanteur traduit l'intensité de son émotion, voire de son excitation » (2003, 103), laquelle peut autant s'incarner à travers l'exaltation religieuse (soul, gospel) que dans l'excitation sexuelle (rock). On peut mentionner, de notre côté, que la voix de Cimon se situe plus près de la voix de tête et approche souvent la fausse note dans l'interprétation. Voir l'étude de Catherine Rudent, « La voix de fausset dans "Speed King" de Deep Purple : une virilité paradoxale » dans *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, 2005, p. 99-108.

comme le frère-amant, puis comme le fils-amant en prenant à partie sa « mère » –, cette dernière paraît offrir un contrepoids et un point d'appui au discours du sujet en brisant le caractère sérieux de ce qu'il cherche à dire. Si l'on en croit l'expression choisie par le chanteur (« c'est beaucoup à dire »), exprimer son sentiment amoureux lui coûte, aussi n'entend-il pas à la farce. Ainsi le sujet joue ses cartes et mélange les codes pour parvenir à s'exprimer. La transgression dans le chant se poursuit alors que la musique change subitement de modulation et inaugure un nouveau mouvement des paroles : le sujet s'autorise une digression alors qu'apparaissent dans la deuxième partie de la chanson « des demoiselles en turban blanc » dont il ne dira que quelques mots avant de brusquement s'adresser à lui-même mais de crier à la ronde: « Des gens/Qui se jettent dans le vide/Le vide/Qui se jette dans les gens /C'est comme ça » (4:09-4 :25). L'enchâssement de récits sitôt abandonnés et le curieux soliloque proposé par le sujet semble faire office de diversion à la déclaration qu'il s'efforce de faire. En effet, la constante alternance des rôles prêtés et joués par le chanteur suggère qu'il cherche à masquer son trouble pour parvenir à articuler clairement ce qu'il peine à dire simplement, dans un cadre dépouillé d'artifices.

Analyse du discours

Ce que révèle la précédente analyse des chansons au corpus de Cimon, c'est que figurent sensiblement les mêmes chanteurs dans *L'été* comme dans *Les femmes comme des montagnes*. En effet, si les thèmes et motifs demeurent similaires d'un album à l'autre, en revanche ils se filent et sont exploités différemment selon le projet narratif qui les structurent. Toutefois, la solidarité ou la suite formée par les deux albums appellent à considérer le discours depuis un même lieu d'énonciation situé à mi-chemin de ces derniers. Ainsi nous semble-t-il pertinent de profiler un unique sujet masculin parmi les

différentes voix des chansons, lesquelles témoignent par ailleurs d'une univocité manifeste lorsqu'il est question en particulier du féminin. Quoiqu'il soit certain qu'à la source du lyrisme du sujet masculin se trouve une idéalisation pour l'autre-femme, dans son rapport à celle-ci, il nous semble déceler deux régimes qui informent le discours tenu à son égard et la façon dont elle est représentée: d'abord, celui de l'idéalisation amoureuse, où le chanteur, quoiqu'expressif, reste terre-à-terre, puis la sublimation amoureuse, où ce dernier idéalise dans et à l'excès. D'une chanson à l'autre, les deux modèles peuvent se rejoindre ou suggérer l'un davantage que l'autre.

« Enfanteuse de lumière »

D'emblée, peu importe le régime dans lequel il s'inscrit ou vers lequel son discours tend, le sujet idéalise la femme, l'élève et la place au centre de sa parole; ainsi toutes les chansons retenues figurent un allocutaire féminin. Dans son idéalisation de l'autre-femme, cette dernière apparaît alternativement comme un rempart auquel s'accroche le sujet masculin qui aspire à une relation avec cette autre. L'autre-femme accède dès lors à un statut sacré, alors que le sujet la représente comme source de lumière dans nombre de pièces : elle est « soleil » (« Soleil blanc », *ÉT*) et « enfanteuse de lumière » (« Ces montagnes », *FM*), et possède la capacité, dans son sillage, de faire émaner d'elle de la lumière. Dans l'impasse où se trouvent les amants de « Je veux de la lumière » (*ÉT*), le chanteur réitère son souhait auprès de l'autre en tentant de la retenir, pour ensuite se retourner vers Athéna. Rejoindre et atteindre la lumière, c'est donc se lier avec l'autre-femme. La quête est donc double : le sujet est à la recherche de l'autre-femme pour elle-même, mais tout autant pour ce qu'elle promet, son essence, laquelle est considérée comme bienfaitrice. Lorsqu'il s'agit de « mortelles imaginaires », les autres féminins gardent

toujours cette capacité à rayonner: ainsi face à une amante atterrée qui menace de l’entraîner vers le bas, le chanteur de « Des jours et puis des jours » (*ÉT*) croit tout de même voir, à la fin de la chanson, « de la lumière sur [l]es yeux demi-clos » de l’autre. De la même façon, l’idéalisation de l’autre-femme est à la fois une condition et un déjà-là sur lequel se superpose la sublimation du discours du sujet qui la prend pour *objet* : il la mire, la valorise, l’apprécie dans et pour son potentiel érotique. Ainsi, plusieurs chansons procèdent par la partition du corps et mettent l’accent sur ce dernier; l’affirmation est particulièrement vraie pour *Les femmes comme des montagnes*, tant dans les chansons retenues que les autres chansons qui composent l’album. Au-delà de la part magnifiée des paroles, le personnage de Julie July (*ÉT*) est donc « toujours nue », séduisante, sûre d’elle, mais ultimement, tête-en-l’air⁷¹, quand l’allocutaire de « Des jours et puis des jours » (*ÉT*) a une « taille de fleur » et que celle de « Démon crié » (*FM*) a « un corps de fée ».

L’idéalisation et la sublimation du féminin-femme

Lorsque le sujet inscrit sa parole dans un modèle amoureux versant davantage dans la seule idéalisation (laquelle s’inscrit assurément dans un idéal amoureux romantique – cf. Chaumier, 2004), l’union dépeinte sous un jour favorable n’esquisse pas nécessairement la réciprocité, mais indique néanmoins le désir d’accueillir l’autre d’après des modalités plus égalitaires, où le désir seul du sujet semble faire place à l’envie de faire don de soi. En cela les exemples fournis par « Comme une fontaine » (*FM*), et surtout, « Moi j’ai confiance » (*ÉT*), sont révélateurs. Si « Comme une fontaine » semble faire clin d’œil à *L’été* dans ce qu’elle fait allusion au bonheur à deux, la pièce tranche aussi dans ce qu’elle

⁷¹ La dernière ligne de la chanson la figure comme une femme étourdie : « You came to me with no head on ».

détonne et dépasse le motif de la sexualité qui traverse *Les femmes comme des montagnes*. Dans « Moi j'ai confiance » (*ÉT*), le sujet donne à voir sa traversée d'un désert blanc (l'hiver) motivé par le goût de vivre et le souhait de cheminer avec l'autre. C'est sa foi dans cette union et ce nouvel équilibre qui le poussent cette fois non pas à réclamer, mais à offrir à l'autre. Il chante : « Je t'offre le ciel/Avec elle/Je t'offre le ciel », « elle » désignant à cet instant la vie. La chanson figure les obstacles qui viendront tenter de miner leur amour, mais le chanteur n'en est pas plus inquiet : « La mer est folle mais à deux/Je n'ai pas peur je souris/La mer se brise et ravage/Et la lumière jaillit ». Pareil constat vaut également pour « Comme une fontaine » (*FM*), à ceci près que la chanson dépeint une relation passée, dont la réminiscence peut correspondre aux paroles de « Moi j'ai confiance » (*ÉT*). Le sujet s'adresse à l'autre en lui rappelant « cet été jauni », dénotant seulement à la toute fin qu'elle est « belle », en évoquant par ailleurs la transcendance qui caractérisait leur union : « Et on ne s'embrassait plus/On embrassait le ciel ».

Les exceptions que sont les chansons précédentes peuvent être comprises en ce qu'elles figurent chacune des moments de grâce, où la quête du sujet masculin est suspendue ou arrêtée parce qu'il croit avoir atteint son but ou en a encore le souvenir; justement, « Moi j'ai confiance » (*ÉT*) et « Comme une fontaine » (*FM*) surviennent chacune au milieu de leur tout respectif. Sous le signe de l'idéalisation, les autres pistes retenues expriment l'échec amoureux ou encore la mise à distance de l'autre, sans pour autant que le discours connote l'abjection et le rejet total de l'autre. En effet, *je* et *tu* partagent alors des similarités en ce qu'ils montrent l'un et l'autre la peur d'être atteint par l'autre et de voir l'autre en eux. Dans « Sur la ville » (*FM*), le chanteur réalise être à l'origine de la fin de la relation qu'il entretenait avec *tu*, et reconnaît l'avoir poussée à la fuite en

l'effrayant. À l'inverse, dans « Des jours et puis des jours » (*ÉT*), les vieilles blessures de son amante forcent le départ de *je* vers un ailleurs et « une autre », laquelle se confond avec la première : « Et quand je vole par-dessus les pays/Quand je m'oublie et pleure sur le tapis/Quand je t'embrasse ma bouche sur une autre/Tu as rougi tes joues de tes sanglots ». Le déchirement entre les altérités de *je* et *tu* peut parfois être plus profond : ailleurs sur *Les femmes comme des montagnes*, le chanteur s'adresse à celle qui l'emballe en lui disant « Tu me tues/Mais je n'aime que toi » (« La musique* »), ce qui exprime assez fortement combien le désir d'union du sujet est rattrapé par la réalité d'avoir à ménager avec une autre qui n'a rien de sacré.

Nous avons déjà souligné combien idéalisation et sublimation, quoique distincts, peuvent néanmoins coexister dans le discours. Dans une relation où la sublimation de l'autre-femme l'emporte, les chansons dénotent le fantasme et montrent les différentes facettes du désir du sujet masculin. Dès lors, l'autre-femme devient un objet de désir qui stimule le regard du sujet (Boisclair, 2002) et fait advenir son discours en ce qu'il puise son inspiration chez elle. Ainsi les motifs du lit et du toucher apparaissent à plusieurs endroits (« Au cinéma* », *ÉT*), notamment dans *Les femmes comme des montagnes*, et figurent le plus souvent le sujet en « maître » des lieux. C'est du moins ce que déclare le chanteur de « Ces montagnes » (*FM*), dont l'interminable errance lui fait dire à son aimée : « Mais comme il est long le chemin de misère pour se rendre à chair ». Il réitère : « Ah comme il est long le chemin/Mais j'espère toucher ta chair ». Au-delà de son corps, l'autre-femme reprend également le rôle réservé aux princesses : elle est dans l'attente, immobile et représente le Graal du chevalier à sa recherche.

« Ces montagnes » (*FM*) sort aussi du lot des chansons des deux albums, en ce qu'elle emprunte directement les mots de son intertexte et fait abondamment place à une figure qui a marqué les esprits⁷²: le seul texte de la pièce renvoie donc à un déjà-dit où la représentation de l'autre-femme est par ailleurs univoque et des plus archétypales. Quoique mythique, la représentation des amoureux du *Quichotte* est tout à fait en décalage avec les modèles amoureux modernes (cf. Chaumier, 2004). Concernant de plus près le rapport à l'autre-femme dans la sublimation, le sujet va toutefois lui échanger d'autres modèles découvrant le fantasme entre pulsion de vie et pulsion de mort, entre Éros et Thanatos. Les relations liant alors *je* à son allocutaire féminin sont de l'ordre de l'attraction-repoussoir, entre (dé)goût pour la monstruosité et interdit. Dès lors, l'autre-femme prend l'aspect d'un être qui gangrène mettant en péril le sujet. Simultanément, elle devient à la fois proie, objet de désir dans la quête, mais également prédatrice dans ce qu'elle menace d'avaler le sujet. Un unique couplet de « Je t'ai jeté un sort » (*FM*), pièce à la tonalité entraînante, suffit à illustrer la double-face prêtée au *tu* féminin:

Ma belle fêtarde
 J't'ai attendue longtemps
 J'n'ai plus vingt ans
 Et toi tu as le fardeau
 Des jours de sang
 Ta plaie elle est avare
 Je prends ton flanc
 Je t'ai jeté un sort

Ailleurs sur le même album, le chanteur cherche à attirer vers lui une jeune fille dont la morbidité ne fait pas de doute, pas plus que son étrangeté⁷³. Dans « Des jours et puis des

⁷² Ainsi la deuxième ligne de la chanson est-elle reprise du *Quichotte* (« Un ruisseau si pur et une prairie si molle et verte »). Plusieurs éléments de la diégèse jusqu'à la syntaxe des paroles indiquent la filiation entre les deux textes.

⁷³ Il s'agit de la pièce « Toi jeune fille » (*FM*), non retenue pour l'analyse mais illustrant notre propos. Elle a des « cheveux de sang », des « mains de reptiles », et aime « les morts », mais possède par ailleurs des « lèvres comme des fleurs » et est décrite comme « asexuée ».

jours » (*ÉT*), la nuance est toutefois plus subtile : le sujet reste attaché à son amante marquée de rouge, lequel symbolise alors ses meurtrissures.

Si le sujet apprécie les autres-femmes singulières, en revanche la pièce « Chose étrange » (*ÉT*) illustre l'exact inverse. Elle montre l'aversion grandissante du chanteur face à celle qu'il dit aimer encore et vers qui il se retourne une dernière fois. N'eut été des paroles du sujet rappelant la pensée freudienne, on aurait pu admettre à la limite que le corps de l'autre demeure indéterminé dans son sexe, dont la mention est seulement allusive. Cependant, le titre comme la description qui en est donnée semble bien indiquer un corps dit de sexe féminin. En effet, cette cumulation de « choses étranges, inconnues » (Freud cité par Kofman, 1980, 34) qui saillent de partout chez l'autre font suggérer, jusqu'entre les « cuisses » et jusqu'au fond du « cul » de *tu* l'image de ce qui achève de dégoûter le sujet : son sexe, au moins autant que le reste. Par ailleurs, les références à la pensée freudienne se manifestent ailleurs dans l'œuvre de Cimon et dans le corpus, notamment dans la pièce « Ève » (*FM*), où le sujet affiche sa nostalgie pour « un paradis perdu », bien que son désir le rende plus craintif que triomphant dans son adresse à l'autre-femme, laquelle représente un idéal inaccessible auquel le sujet tente de s'ouvrir⁷⁴. Alors que la « mère » de la chanson « Ève » (*FM*) constitue la compagne parfaite, à l'inverse, dans « Démon crié » (*FM*), l'autre-femme laisse deviner un côté séducteur et destructeur, contre lequel le sujet a par ailleurs déjà été mis en garde. Il chante : « Ma maman, mon papa m'ont dit que j'n'devrais pas/Ma maman, mon papa m'ont pris par le bras/Et j'ai crié ».

⁷⁴ Le projet *Les femmes comme des montagnes* a vu sa suite dans l'EP *Psychanalysez-vous avec Philémon Cimon* (2016), lequel a été ajouté à l'album pour en former la version de luxe sortie plus tard la même année.

Conclusion

En définitive, chez Cimon, que le sujet verse dans l'idéalisation amoureuse ou la sublimation, son ambivalence marque également la façon dont il dépeint sa relation à l'autre et comment il représente *tu*. D'une certaine manière, *je* et *tu* figurent l'un et l'autre les attributs masculins et féminins dans une conception dualiste, ce qui explique combien la quête du sujet demeure inassouvie. En effet, hormis dans de rares chansons du corpus où les amants sont au diapason ou se projettent l'un dans l'autre, les altérités de *je* et *tu* sont le plus souvent décrites comme difficilement réconciliables, voire foncièrement nocives. Au-delà des tentatives de liaison et de la recherche d'équilibre, c'est l'image d'amants anthropophages qui s'impose à la lecture et qui ressort dans le discours des sujets. Du point de vue du sujet masculin, la fracture est nette, aussi magnifier l'autre-femme, son complément, devient presque nécessaire et trace une issue – ce qui, du même coup, creuse davantage le fossé avec cette dernière. Ainsi, le modèle amoureux en tout point conforme à l'idéal romantique auquel aspire le sujet en est un qui semble toutefois lui échapper, alors qu'il place l'autre-femme sur un piédestal et que cette élévation artificielle le pose en demandeur obligé plutôt qu'en donneur. Tout semble rendre l'union impossible, sinon qu'elle peut exister paradoxalement qu'à travers le prisme du fantasme et la métaphore.

Conclusion

Nous avons fait le pari de travailler à la frontière de l'antinomique, d'une part en considérant les chansons à l'étude de Moffatt, Lapointe et Cimon comme des œuvres lyriques en faisant ressortir la poéticité de leurs univers respectifs et en nous arrêtant d'abord aux sujets à la source de l'énonciation. Ainsi nous nous sommes efforcée de dresser le portrait de ces sujets pour ensuite nous intéresser aux autres convoqué·e·s par leur parole et être en mesure d'effectuer notre analyse sur le féminin et le sexe/genre dans les chansons des ACI au corpus. Les deux gestes sont en quelque sorte opposés, mais opèrent tous deux en zone critique : dit simplement, s'attarder à la poéticité revient à (é)prouver la *valeur* qu'on peut prêter à une œuvre, à la défaire pour l'exécuter ou l'encenser. Une lecture féministe en demande au moins autant, si ce n'est qu'elle insiste pour montrer la continuité avec les discours, et cela en poursuivant sensiblement le même but : démonter l'œuvre pour sonder les invariants qui persistent, et dans une autre mesure, les ruptures et les propositions s'écartant des permanences. À notre avis cela doit être : ce serait oublier que « la violence symbolique » (Bourdieu, 1982) à laquelle participent les productions littéraires, artistiques et culturelles (pour ne nommer que celles qui nous concernent au premier chef ici) concourent à maintenir l'ordre en place plus qu'à le démonter et le transformer. Nous ne chercherons pas à « exécuter » notre corpus, mais plutôt à aller jusqu'au bout de l'exercice que nous souhaitons faire, c'est-à-dire aboutir à une analyse comparée des représentations du féminin et des implications du sexe/genre chez Moffatt, Lapointe et Cimon, et donner, en fin de piste, un point de vue plus appuyé sur la question.

À la question *qui parle ?* dans les chansons au corpus, nous avons observé que chez Ariane Moffatt, les sujets lyriques gravitent tantôt vers la réclusion et la fermeture à l'autre, avant de finalement trouver la capacité à marcher vers l'autre. Alors qu'*Aquanaute* image des sujets lyriques entre quête identitaire et quête amoureuse, les albums *Le cœur dans la tête* et *Tous les sens* qui en forment la suite découvrent des cantrics à l'identité résolue et à la recherche d'un équilibre amoureux (« Laboratoire amoureux », « La fille de l'iceberg », « Hiver Mile End »). À l'inverse, les compositions retenues de Pierre Lapointe misent plus souvent sur un discours de soi vis-à-vis des autres : les adresses de *je* à *vous* esquissent la relation qui le lie à une communauté de connivence, dont il peut réclamer être le meneur de par sa parole. Par ailleurs, les sujets de Lapointe prennent également à partie autant d'autres qui le laissent défait (« Vous », « Je reviendrai », « L'enfant de ma mère »). Ainsi la quête identitaire occupe une place importante chez Lapointe, alors que la quête de l'idéal amoureux suggérée par un *tu* distinct intervient de façon moins tacite dans les chansons, quoiqu'il soit certain que les sujets désirent être à deux : plutôt, leurs pérégrinations semblent les conduire à faire l'expérience du sentiment, à chercher à en saisir la nature tout en étant éprouvés (« Pointant le nord », « Le magnétisme des amants », « Nous restions là »). Chez Philémon Cimon, nulle trace de quête identitaire puisque les sujets épousent les traits du poète et du chevalier : ils sont toutefois tournés vers la rencontre de l'amoureuse idéale dans une parole souvent illuminée et enchaînent successivement les conquêtes, ce dont témoignent les chansons retenues figurant toutes une allocutaire différente et étant fonction de l'idéalisation que leur porte le sujet. Leur quête n'en est que plus irréalisable parce que maintenant la distance entre *je* et *tu*. Ainsi, à défaut de pouvoir être atteinte, la femme rêvée se matérialise uniquement dans le discours.

Représentations

En corrélation avec les représentations du féminin présentes dans leurs chansons et aux adresses destinées à un *tu* amoureux, il est possible de juger de la qualité du lyrisme des mots de chaque artiste : en effet, on peut accorder que plus les paroles accusent la redite et le lieu commun, plus il faut y voir un lyrisme « conventionnel⁷⁵ », lequel n'est pas complètement éloigné des enjeux du sexe/genre dans les discours, *a fortiori* dans le discours amoureux. Ainsi, le lyrisme des chansons de Cimon est sans doute celui qui procède le plus par la convocation d'images rebattues de la femme et du féminin à l'envi, alors que son lyrisme se réclame précisément de narratifs et de figures empruntées et que le jeu des métaphores est à lire à la lumière de l'entrelacement des références qu'il sollicite.

En réalité, la forte univocité des points de vue masculins des chansons tend à amalgamer divers archétypes de *tu* pour en marquer la féminité à chaque adresse: les chansons voient défiler des amantes prenant l'aspect de celle qu'on embrasse (« Soleil blanc », « Des jours et puis des jours »), d'une beauté juvénile (« Julie July », « Je t'ai jeté un sort ») et d'une séductrice au masque fatal (« Démon crié »), alors qu'elles se voient réduites à leur corps à répétition. Cela explique aussi la présence d'un manichéisme latent qui surgit ça et là dans l'univers de Cimon, dans ce qui relève d'une quête mystique et amoureuse, et dont atteste l'image de la femme-lumière. D'une certaine manière, et en écho aux régimes que nous avons observés (celui de l'idéalisation et celui de la sublimation), plus l'autre-femme est infaillible et dépeinte comme bonne, plus elle est hors de portée et

⁷⁵ Nous entendons par là qui s'inscrit dans la tradition lyrique d'avant la modernité. Mais à la limite, quoiqu'il remette en question l'esthétisme et la place des symboles, le lyrisme depuis la modernité (lequel connaît aussi ses propres caractéristiques conventionnelles) n'échappe pas à reprendre la femme et le féminin comme objets du discours, et à les représenter cette fois de manière plus ambivalente, autant dans une axiologie positive que négative. Le cas des *Fleurs du mal* en constitue un exemple assez probant.

synonyme de fantasme; au contraire, plus elle se rapproche du sujet masculin et s'éloigne de cet idéal, plus elle semble porter la faute et est dénigrée. Ainsi, *tu* demeure toujours une autre, et n'est que rarement égale ou pareille au sujet masculin, qui la range moins souvent au statut de sujet-guide que d'objet d'une quête difficile, inatteignable et sans fin. Ce sont donc bien là des copies revisitées au goût des temps modernes de la Béatrice de Dante et de la Dulcinée du *Quichotte*, à ceci près que les modèles platonique et courtois de ces amours sont rapportés sur des relations romantiques où l'accès au corps de l'autre est constamment recherché par le sujet masculin, à la portée de celui-ci et atteint par ce dernier⁷⁶. En effet, à la Dame stellaire de Dante les allocutaires des chansons « Soleil blanc » et « Je veux de la lumière » prennent ses traits d'autres-femmes éblouissantes par leur essence vertueuse qui alimentent la passion du sujet masculin. À l'image de la seconde, l'allocutaire de « Ces montagnes », la pièce-titre des *Femmes comme des montagnes*, rappelle combien la fabulation de l'amoureuse est d'abord celle d'une absente que nulle autre ne peut égaler et qui n'existe pas réellement; elle est donc vouée à rester la muse du sujet masculin qui fait d'elle un objet d'inspiration et de culte pour en solliciter le bienfait. Hormis dans quelques chansons retenues (« Moi j'ai confiance », « Comme une fontaine », « Sur la ville »), l'adoration et le fantasme prennent source à la vue de l'autre-femme érotisée, quand les canteurs allusionnent et insistent sur leur faire sexuel. Tout compte fait,

⁷⁶ Dans son essai, Chaumier (2004) souligne que l'amour courtois (lequel a sans doute revêtu plusieurs formes, et pas que platoniques, quoique l'expression consacrée tende à en faire un amour déssexualisé) est celui à l'origine de l'amour moderne. D'après Chaumier, l'amour courtois diffère de l'amour romantique par sa nature conjugale (elle n'est pas dans le premier, elle est de fait dans le second); or l'auteur indique que la poésie de Dante « se tient à égale distance » des deux modèles. Il explique ce qu'il advient de ceux s'inscrivant dans l'héritage du poète: « Quand l'amour courtois est un néo-platonisme éthéré, amour angélique pour une dame morte ou idéalisée, la femme n'est alors qu'un chemin, une abstraction, et la femme occupe une place de déesse soumise. Le romantisme héritera de ces deux traditions courtoises : celle de l'idéalisation et de la souffrance [...] » (154).

la place accordée à la magnification permet de faire une lecture où l'absente vaut toujours plus que l'autre-femme réelle, en présence du sujet masculin.

De plus, même si par endroits, la singularité de l'expression des sujets à l'endroit de *tu* relève davantage d'une esthétique moderne (« Chose étrange », « Je t'ai jeté un sort »), les allocutaires féminins fantasmés des sujets s'éloignant semble-t-il du déjà-dit (et potentiellement, des archétypes de la féminité) ne se distinguent en rien d'un discours sur « l'étrangeté féminine », entre célébration et abjection. L'aspect transgressif se dégage donc à priori sur deux plans au sein du discours lyrique chez Cimon, d'une part dans la reprise des codes de la modernité, notamment lorsque le sujet pervertit le beau et distingue son allocutaire entre toutes les autres. D'autre part, ces renversements esthétiques se traduisent sous la forme de feintes transgressives lorsqu'on les examine sous l'angle du sexe/genre : en l'occurrence, la chanson « Ève » tient d'un jeu sur le tabou de l'inceste – laquelle est une injonction implicite de l'hétérosexualité obligatoire (Rubin, 1975; Butler, 2005) – et donne lieu au désordre. Mais ce désordre en est un qui tombe dans son propre piège, puisqu'en bout de ligne, il ne change en rien l'ordre établi ni le rôle dévolu à chacun·e : plutôt, il remet exactement à sa place l'autre-femme en sa qualité de mère-objet de désir interdit, et le sujet masculin en tant qu'héros œdipien laissé en souffrance. L'exemple résonne ainsi avec la réflexion avancée par Butler (2005, 2009) en en offrant cette fois un contre-exemple : car travailler dans les limites de la loi et se jouer d'elle, c'est aussi parfois la reconduire, peut-être plus fortement d'ailleurs.

Chez Pierre Lapointe, nous avons déjà souligné l'éclectisme derrière et dans ses créations, lesquelles définissent le lyrisme de son univers. Lorsqu'il s'agit de dépeindre le féminin, les sujets lyriques de Lapointe tendent autant à en réinventer les traits qu'à en

reproduire les poncifs, lesquels placent tour à tour le féminin comme objet du discours ou sujet dans ce dernier. Si le renvoi à la mère s'explique en partie par le fait que plusieurs des sujets se confortent dans l'enfance et se projettent conséquemment comme des hommes-enfants, la mère intervient dans la parole des sujets parce qu'elle représente l'ultime rempart des canteurs par la bienveillance qu'elle peut avoir à leur endroit. Dès lors, la mère est à la fois source de réconfort et point de renfort pour les hommes-enfants qui peuvent (re)construire leur éthos. En se figurant comme des enfants, les sujets consolident pareillement leur image d'êtres marginaux, laquelle se signale déjà d'une part par leur fragilité, mais également de par la conviction en leur spécificité, qui leur permet de mieux rebondir. En effet, lorsqu'ils ne se présentent pas comme des sujets amoindris, craintifs, alors ils aspirent à des destins victorieux et affichent assez d'assurance pour se hisser au-dessus des autres dans leur discours, voire les écorcher et les écarter au passage. C'est bien ce que subit la Barcelone représentée en putain de la pièce « Les sentiments humains ». Si pourtant cette dernière est en tout point semblable à la figure, on notera que le renversement est à la fois ordinaire dans son aspect de reprise et particulier dans sa cause et son effet, puisque c'est par le trope qu'apparaît la putain, mais que l'objet se voit personnifié pour ensuite subir une nouvelle réification sous sa forme humaine. Invectiver la ville en l'état d'objet seul ne saurait donc constituer un défouloir satisfaisant pour le sujet qui cherche à s'en prendre à quelqu'un; de cette façon la putain lui fournit-il la coupable parfaite dans les circonstances. Alors que l'omniprésence de ces archétypes en illustre la ténacité, à l'inverse, il y a variation sur même thème de ces derniers dans les rôles dévolus aux figures liées à la maternité, entre autres par l'apparition des aïeules des chansons « Pointant le nord » et « Octogénaire », lesquelles font basculer sur différents plans le

féminin en illustrant des modèles où se côtoient le plaisir, la vigueur et le soin. La mère et les aïeules représentées dans la chanson « Octogénaire » sont assez dignes d'intérêt, puisque la mère ne correspond pas tout à fait à la figure qui, dans un schéma traditionnel judéo-chrétien, fait opposition à la putain et ne peut qu'avoir une sexualité procréatrice. Si les deux archétypes sont mutuellement exclusifs, en revanche la chanson indique que la mère n'a rien d'une femme qui ne connaît pas le plaisir, tout comme les octogénaires d'ailleurs.

Les amorces de déplacement qu'offre la revue des chansons précédentes de Lapointe quant aux représentations du féminin apparaissent toutefois côte-à-côte avec des modèles plus complexes. En effet, bien que les sujets des chansons de Lapointe illustrent majoritairement des personnages féminins typés, leurs discours accueillent également des autres réagençant les signes et allant dans le sens de la perméabilité des catégories, lesquelles permettent des configurations au pluriel des identités sexuelles et de genre. Les exemples fournis par les chansons « Reine Émilie » et « Au paradis des billes » donnent ainsi lieu à des distanciations plus nettes de l'horizon hétéronormatif en leur troquant le levier des possibles. Dans les discours liant le sujet à un·e autre à l'identité transgressive dont il se fait le complice, le féminin comme le masculin se décroissent et sont projetés sur divers visages, tant dans le caractère suggéré que dans la façon dont se matérialisent les corps et la façon dont ils interagissent. C'est aussi vrai pour les corps des amants lesquels se rencontrent, mais demeurent tus, rompant ainsi avec le goût pour la louange du corps sexué de l'autre du discours amoureux romantique. L'opération est plus subtile, mais il reste qu'elle masque effectivement le genre en le reléguant aux oubliettes. Par extension, cela concerne aussi les sujets de l'énonciation eux-mêmes. Dans l'absence de glissements

à un *je* explicitement féminin, les sujets suggèrent des points de vue masculins puisque ne remettant pas en question l'androcentrisme dans le discours. Néanmoins, leurs déclarations ne se prêtent pas à des performances de genre engluées dans le cliché, ou à une fabrique du masculin au singulier, sous sa forme dominante.

Auto/représentation(s)

À s'arrêter aux compositions de Cimon et Lapointe côte-à-côte de par le fait qu'elles suggèrent des points de vue masculins face à celles d'Ariane Moffatt, on peut parler de représentation du féminin pour les premiers, et d'auto/représentation pour la dernière : dès lors, faudrait-il en conclure que la teneur des discours lyriques de Moffatt diffère de ceux de Cimon et Lapointe? En ce qui a trait aux représentations du féminin, force est d'admettre que oui, c'est effectivement le cas. Il est vrai que ça et là surgissent des symboles et des expressions lexicalisées évoquant la féminité des cantrices (« Combustion lente », « Will you follow me »), en revanche celles-ci se font plutôt rares. Dans la majorité des chansons étudiées, les cantrices ne s'embarrassent pas d'un déjà-là de reproductions pour construire leurs discours et prendre parole: plutôt, elles misent sur des stratégies d'énonciation qui la valorisent sans pour autant en compromettre l'expression, quoiqu'elles ont certainement recours à des images et des motifs convenus pour décrire le sentiment amoureux dans des procédés analogues à ceux de Cimon et Lapointe, notamment dans la présence d'oppositions marquées et de dualismes (haut-bas, chaud-froid, vie-mort, etc.). Mais il y a certainement davantage à en dire : même si la langue signale le genre et particularise la situation féminine dans l'énonciation, que l'on relève ou non ce qui tient de son fonctionnement arbitraire, les discours assumés par les instances énonciatrices des chansons de Moffatt permettent le plus souvent une lecture queer, c'est-à-dire une lecture

où le sens dévie et admet plus d'une configuration identitaire, ce qui vaut autant pour le sujet d'énonciation que pour l'allocutaire postulé (« Dans un océan », « Se perdre », « Éternel instant présent »). Dans le discours amoureux, on peut également remarquer qu'à cette absence de différence (laquelle maintient à distance les stéréotypes de genre) coïncide des relations plus harmonieuses entre *je* et *tu*, lesquelles dominent dans les chansons des second et troisième albums de Moffatt. À l'inverse, en grossissant le plan sur l'ensemble de l'album *Aquanaute*, les chansons analysées correspondant au discours amoureux (« Point de mire », « Shanghai [Le long couloir] ») et les autres titres concernés par le thème profilent des amours hétéronormées, où les cantrices et les allocutaires à qui elles s'adressent revalident les attributs du féminin/masculin, lequel se traduit par l'antagonisme de leurs rapports.

Par ailleurs, bien qu'une forte majorité des chansons de Moffatt au corpus tiennent d'un discours amoureux, nous avons tout de même distingué trois avatars dominant parmi celles-ci, à savoir les amantes, les amoureuses et les créatrices. Alors qu'il n'est pas étonnant de constater la présence des deux premières, en revanche celles des créatrices est moins usitée, et rend plus ténue la distance entre l'autrice et les sujets lyriques de ses compositions, puisqu'elles réfèrent directement à des musiciennes (« Laboratoire amoureux »), ou encore à un faire poétique (« Hiver Mile End »). C'est spécialement vrai pour l'album *Le cœur est dans la tête*, dont le livret ayant pour sous-titre « Composantes » offre une sorte de prose poétique plutôt que d'en donner les paroles pour l'entièreté des chansons, avec des entrées correspondant à chaque titre et rappelant par moments un journal de création. Il est pertinent de souligner comment la superposition de ces voix énonciatives prend l'aspect d'une démarche qui rapproche les chansons retenues d'une

écriture de soi au féminin, lesquelles sont partie prenante de l'agentivité de l'autrice-compositrice Moffatt et lui permettent d'asseoir sa *persona* de créatrice. Face à la démarche de Cimon prenant appui sur des fils narratifs extérieurs à soi pour livrer ses chansons, Moffatt présente vraisemblablement une écriture puisant dans l'intime (du moins et assurément dans *Le cœur dans la tête*, pendant qu'*Aquanaute* et *Tous les sens* en forment des maillons en amont et en aval), faisant valoir sa parole et son vécu par fragments, et mettant en œuvre des stratégies d'écriture étant le propre des femmes « écrivantes », tant dans l'hybridité de leurs œuvres que dans le brouillage des frontières génériques qu'elles proposent⁷⁷. Cela se trouve en partie confirmé par la séquence des événements entourant son quatrième album, *MA* (2012), lequel s'est vu complété par un livre de photographies, « sorte de journal de bord » (Moffatt) de la tournée. Dans l'introduction de l'ouvrage, l'artiste souligne que le projet a vu le jour sous l'impulsion de parler et de se montrer uniquement en son nom, ce qui n'est pas nécessairement le cas dans ses chansons:

L'idée d'un livre de photographies est née très tôt dans le processus qui a mené au disque *MA*. [...] Un livre de photos, c'est beau, mais en cours de route m'est apparue la possibilité d'en faire un véritable album-souvenir, presque un bilan de carrière. Glisser entre les images des réflexions personnelles, coucher sur papier mes visions kaléidoscopiques du métier, raconter nos petites histoires, bref, lâcher mes mots en toute liberté hors du terrain connu de la chanson. *A posteriori*, je comprends que je cherchais inconsciemment un tel terrain de jeu depuis un bon moment. [...] (2013, sans page)

⁷⁷ Le commentaire vaut également pour l'écriture musicale de Moffatt. Dans son mémoire consacré à la chanson « Montréal » de Moffatt, Méliane Laurier-Crompt indique comment l'artiste « a renouvelé le style musical de la pop en y incorporant diverses influences musicales et en prenant une place difficile du côté des auteurs-compositeurs malgré son sexe. » (2008, 80)

Sur les stratégies d'écriture des femmes et l'écriture de soi au féminin, voir notamment les contributions à ce sujet dans Joubert (dir.), 2000 et Havercroft et Leblanc (dir.), 1996.

Concernant les mots de Moffatt et pour l'exemple, l'entrée de « Combustion lente » mélange les paroles de la chanson à la réflexion métatextuelle de Moffatt: « Sutton en hiver/3h/les yeux au niveau de l'amer/la nuit est interminable, elle s'étire;/mon silence jonche le sol du chalet/accroupie devant le feu, je décrypte/ma propre histoire/souffler, observer ces flammes qui/contiennent tous les états d'âme/[...]/demain, au petit matin, je ferai fondre décembre/[...]/combustion lente, combustion./lente combustion. » Les chansons « Montréal » et « Histoire d'ère » (non retenues pour l'analyse) constituent également des entrées, alors que les autres chansons peuvent se lire comme des suites filant les histoires suggérées par les albums, ou encore des adresses aux sources d'inspiration de Moffatt.

Si on a établi plus tôt que les sujets lyriques étaient médiatisés par la *persona* de la chanteuse tout en se distinguant de l'autrice, considérer la part de soi dans les œuvres de Moffatt ne revient ni à nier la configuration lyrique, ni à rompre totalement avec « la figure de l'auteur ». Il s'agit plutôt de mettre en évidence combien, au-delà du biographique, la subjectivité des instances questionnées résonne sous le mode de la pluralité et du commun : ainsi, à la manière des sujets lyriques qui se prolongent hors d'eux-mêmes, *i(ma)ges et réflexions* (2013) met de l'avant le profil de Moffatt entourée de visages familiers et inconnus, et ses mots aux côtés de la plume d'autres complices.

En relevant les enjeux du sexe/genre qui ont retenu notre attention et guidé notre analyse, il est permis d'effectuer des rapprochements sur différents plans dans les chansons des ACI de notre corpus: d'abord, c'est dans les compositions de Moffatt et Lapointe que les resignifications et les réaménagements s'avèrent possibles. Chez Moffatt, l'absence de marqueurs de genre et les jeux énonciatifs instituent des relations à l'autre pacifiées et une voie salubre pour les sujets, alors que chez Lapointe, cette même absence se solde moins à la faveur des sujets souhaitant pareillement s'unir à l'autre. Devant la rénovation des modèles identitaires et amoureux que suggèrent les chansons de Moffatt, celles de Lapointe emboîtent pareillement le pas, malgré des représentations où le féminin ne déroge pas de sa place dans la tradition. À l'opposé, les compositions de Cimon font dans la réitération en recyclant des modèles épuisés, en conformité avec le sexe/genre et où l'autre-femme ne peut que rarement aspirer à être sujet. Ces impasses donnent toutefois matière à penser : les récits mythiques ayant nourri l'imaginaire occidental et l'idéologie romantique ne sont-ils pas, en bout de ligne, si sclérosés dans les rapports qu'ils promeuvent et dans les qualités

qu'ils exigent de part et d'autre, que les relations qu'elles dessinent sont désormais vouées à échouer? À tout le moins, il semblerait que ce soit le cas dans les chansons de Cimon.

Par ailleurs, d'une certaine manière, la revue effectuée éclaire en quoi les sujets lyriques de Moffatt, Lapointe et Cimon se complètent du point de vue des relations à l'autre qu'ils et elles entretiennent. Chez Moffatt, se lier à l'autre est un processus laborieux au terme duquel *je* et *tu* se rencontrent en un même lieu; dans les compositions de Lapointe, *je* ne renonce pas à la grandeur des passions amoureuses de l'idéal romantique, mais se retrouve engoncé dans des unions difficiles et mortifères; enfin, chez Cimon, la relation est le plus souvent simplement impossible. Les moments d'accalmie que connaissent les sujets de Lapointe et Cimon dans leur trajectoire font aussi écho au désir trouble des chansons de Moffatt analysées figurant le début du parcours des sujets de son univers. L'intérêt de considérer ces liens d'un point de vue lyrique révèle ainsi à divers degrés l'ambivalence face à l'autre que les sujets éprouvent, laquelle est assurément le trait partagé par l'ensemble des sujets des chansons au corpus. Nos analyses poétiques font foi des similarités dans l'expression des sujets des trois ACI, pas seulement imputables au lyrisme comme mode de discours, mais que le lyrisme participe plutôt à souligner et à rendre évident, à savoir que parler « des réalités humaines » (Maulpoix, 2000, 377) de façon « impersonnelle et personnelle » prend une dimension de mêmeté partagée qui laisse néanmoins place à la singularité. Là où une perspective féministe et postmoderne permet de juger des représentations du sexe/genre en termes de réciprocité, d'égalité et d'agentivité en plus de dépasser les frontières du féminin/masculin, l'épreuve des discours sous l'angle offert par le lyrisme (qu'ils soient assumés par des points de vue féminins, masculins ou non genrés) dévoile pareillement la valse de l'attirance, du désir de fusion, de la fuite, de la

crainte de l'autre, et ce tant chez Moffatt et Lapointe que chez Cimon. Au final, nous n'avons pas cherché à aplanir les différences dans les œuvres des ACI au corpus, mais bien plutôt à les sonder dans la nuance et à voir au-delà d'elles. Voilà sans doute pourquoi le caractère mixte de notre corpus – lequel n'a rien de fortuit – nous a semblé pouvoir permettre de retracer à la fois le même et le différent.

On s'étonnera peut-être, en fin de piste, de ne pas avoir discuté plus longuement du masculin, et de ne pas avoir insisté davantage sur les poncifs de la masculinité présents dans les chansons de Lapointe et Cimon. La raison en est simple: d'une part nous avons fait le choix d'examiner le féminin et ensuite, parce que les divers points de vue masculins des chansons analysées au corpus nous paraissent parler d'eux-mêmes. Faute de pouvoir les étudier avec rigueur, l'ensemble atteste plus fortement des mouvements de (re)définition du masculin que ce que nous pourrions en dire ici, quoiqu'on puisse admettre qu'elles s'ouvrent sur *des* masculinités d'une chanson à l'autre, surtout et davantage chez Lapointe. La remarque vaut certainement pour les sujets féminins de Moffatt, lesquels affichent tantôt un goût pour des rapports déséquilibrés, puis graduellement et davantage pour des unions harmonieuses : il s'agit tout autant de féminins différents mais solidaires coexistant dans un même univers. En cela c'est reconnaître la limite d'une analyse sémantique sur le sexe/genre, laquelle peut aisément devenir une liste d'items à cocher avec pour référence des attributs dits féminins et masculins, quand les identités et les rapports qu'elles découvrent se présentent comme étant nettement plus complexes. L'effet peut en être doublement pervers : non seulement cela renforce-t-il la bicatégorisation tous azimuts, mais nourrit également l'inféodation et la dévalorisation du genre féminin face au genre masculin dans le discours tenu (voir à ce sujet Michard, 1996). S'il est vrai que le

sexe/genre a valeur de norme régulatrice et qu'il nous apparaît nécessaire de le critiquer en vue d'en tirer des points de résistance et de neutralisation, le nommer nous aura permise de juger du dépassement des catégories et de montrer comment le sexe/genre est (dé)construit dans le médium de la chanson.

Après avoir fidèlement exploré les jeux énonciatifs lyriques dans les chansons de Moffatt, de Lapointe et Cimon en vue d'en trouver des modèles hors du sexe/genre, que nous reste-t-il à en dire? Peut-être et surtout que ce scrupule n'est pas que le nôtre. Tant au Québec qu'ailleurs dans la francophonie, des artistes prennent plus que jamais la mesure de la portée de la médiatisation de la chanson, et de sa capacité à représenter, à redéfinir et à démystifier autant d'identités: on peut penser à la « Lesbian Break-up Song » de Safia Nolin (*Dans le noir*, 2018), à l'album à l'énonciation non genrée de l'artiste et militant·e queer Samuele (*Les filles sages vont au paradis, les autres vont où elles veulent*, 2017) ou encore aux masculinités non viriles promues par le rap d'Eddy de Pretto (*Cure*, 2018) et de Lomepal (*FLIP*, 2017 et *Jeannine*, 2018). Qu'elles soient volontairement engagées ou non, heureusement, de telles propositions circulent et prolifèrent: elles contribuent pareillement à normaliser et à rendre visibles autant de modes d'être et façons d'exister.

Références

I. Disques à l'étude

CIMON, Philémon, *Les femmes comme des montagnes*, ADCD 10366, Audiogram, 2016.

_____, *L'été*, ADCD 10337, Audiogram, 2014.

LAPOINTE, Pierre, *Les sentiments humains*, ADCD 10261, Audiogram, 2009.

_____, Album éponyme, ADCD 10173, Audiogram, 2004.

MOFFATT, Ariane, *Tous les sens*, ADCD 10223, Audiogram, 2008.

_____, *Le cœur dans la tête*, ADCD 10192, Audiogram, [2005] 2006.

_____, *Aquanaute*, ADCD 10155, Audiogram, 2002.

II. Sources internet

LAPOINTE, Pierre, *Site officiel de Pierre Lapointe*, « Dossier de presse Pierre Lapointe 2001-2002 », Document PDF. En ligne : <https://pierrelapointe.com/>

_____, *Site officiel de Pierre Lapointe*, « Dossier de presse Pierre Lapointe Mutantes et Sentiments humains », Document PDF. En ligne : <https://pierrelapointe.com/>

LÉVESQUE, Sarah, « Ariane Moffatt/Pierre Lapointe : Oser l'ailleurs », *Longueur d'ondes*, <http://www.longueurdondes.com/2009/07/16/ariane-moffatt-et-pierre-lapointe/>, 16 juillet 2009, (Consulté le 14 janvier 2019).

MOFFATT, Ariane, Page d'Ariane Moffatt chez Audiogram, « Dossier de presse mai à juin 2002 », Document PDF. En ligne : <https://www.audiogram.com/fr/artiste/ariane-moffatt>

Voir, « Francouvertes : notes de mi-parcours », <https://voir.ca/nouvelles/actualite-musicale/2010/03/12/francouvertes-notes-de-mi-parcours/>, 12 mars 2010 (Consulté le 14 janvier 2019).

III. Ouvrages et articles sur le lyrisme, la poétique, la linguistique et le discours

ARSENAULT, Mathieu, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Québec, Nota bene, 2007.

BACKÈS, Jean-Louis, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, 1994.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale tome 1*, Paris, Gallimard, 1966.

CALVET, Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.

- COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.
- COMBE, Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.
- DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.
- JENNY, Laurent, « Fictions du moi et figurations du moi », dans *Figures du sujet lyrique*, Dominique RABATÉ (dir.), Paris, PUF, 1996, p. 99-111.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1989.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- _____, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1994.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009.
- _____, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.
- _____, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998.
- _____, Jean-Michel, *La voix d'Orphée*, Paris, José Corti, 1989.
- MESCHONNIC, Henri, « Le sujet comme récitatif ou le continu du langage », dans *Le sujet lyrique en question. Modernités 8*, D. RABATÉ, J. DE SERMET et Y. VADÉ (éd.), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p.13-18.
- RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.
- _____, « Interruptions – du sujet lyrique », dans *Lyrisme et énonciation lyrique*, Nathalie WATTEYNE (dir.), Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 39-51.
- RABATÉ, Dominique, Joëlle DE SERMET et Yves VADÉ (éd.), *Le sujet lyrique en question. Modernités 8*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Gallimard, 1990.
- RODRIGUEZ, Antonio, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Belgique, Madraga, 2003.
- SERMET, Joëlle de, « L'adresse lyrique », dans *Figures du sujet lyrique*, Dominique RABATÉ (dir.), Paris, PUF, 1996.
- STIERLE, Karlheinz, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, (32), novembre, 1977, p. 422-441.

VADÉ, Yves, « Métamorphoses lyriques de Lautréamont à Michaux », dans *Lyrisme et énonciation lyrique*, Nathalie WATTEYNE (dir.), Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 311-330.

WATTEYNE, Nathalie (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2006.

_____, Nathalie, « Sujet lyrique et duplicité énonciative dans les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire » dans *Lyrisme et énonciation lyrique*, Nathalie WATTEYNE (dir.), Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 287-310.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Fiches*, Paris, Gallimard, 2008.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

IV. Ouvrages et études sur la chanson et la musique populaire

AUTHELAIN, Gérard, « L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap », *Musurgia : Analyse et pratique musicales*, 5 (2), 1998, p. 29-46.

AUSLANDER, Philip, « Musical Personae », *The Drama Review*, 50 (1), Spring, 2006, p. 100-119.

BEAUMONT-JAMES, Colette, *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*, Paris, L'Harmattan, 1999.

CHAMBERLAND, Roger, « "Tu m'aimes-tu" : le récit en creux d'une passion », *Études littéraires*, 27 (3), « Poétiques de la chanson », 1995, p. 41-50.

DESROCHES, Monique, Serge LACASSE et Sophie STÉPHANE, *Quand la musique prend corps*, Montréal, PUM, 2014.

DOYON, Noémi, « Femme-acrobate, femme-automate : *Le Fil* de Camille et *Le cœur dans la tête* d'Ariane Moffatt » dans *Chanson et performance : mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*, Barbara LEBRUN (dir.), Paris, L'Harmattan, 2012, p. 199-209.

_____, « De l'ombre à la lumière : fragments pour une analyse des trois premiers albums d'Ariane Moffatt », *Canadian Folk Music* 46 (3), Canadian Society for Folk Music/Société canadienne pour les traditions musicales, automne, 2012, p.15-20.

_____, « Attendre le printemps : Équilibres instables dans les chansons de Daniel Bélanger », *Mémoire de maîtrise*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2007.

FRITH, Simon, *Performing Rites: on the value of popular music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

GILLIE-COLBERT, Claire, « La voix "unisexe" : un fantasme social d'une "inquiétante étrangeté" ? » dans *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, C. PRÉVOST-THOMAS, H. RAVET et C. RUDENT (éd.), Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série « Jazz, chanson, musiques populaires actuelles », (1), 2005, p. 31-44.

GIROUX, Robert, « Poésie et chanson : liens arbitraires », dans *Écouter la chanson*, Lucie JOUBERT (dir.), Québec, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome XIV, 2009, p. 211-225.

_____, *En avant la chanson!*, Montréal, Triptyque, 1993.

_____, *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, 1987.

HIRSCHI, Stéphane, *Chanson : L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes, 2008.

_____, *Jacques Brel, Chant contre silence*, Paris, Nizet, 1995.

JOUBERT, Lucie (dir.), *Écouter la chanson*, Québec, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome XIV, 2009.

JULIEN, Jacques, « La fonction conative de la chanson », dans *La chanson dans tous ses états*, Robert GIROUX (dir.), Montréal, Triptyque, 1987, p.145-162.

LACASSE, Serge, « Introduction à la transphonographie », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 7 (2), « Dossier : La reprise BIS. Reprise et intertextualité », 2010, p. 31-57.

_____, « Vers une poétique de la phonographie : la fonction narrative de la mise en scène vocale dans "Front Row" (1998) d'Alanis Morissette », *Musurgia : Analyse et pratique musicale*, 9 (2), automne, 2002, p. 23-41.

_____, « Les rapports texte-musique en analyse de la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », *Musurgia : analyse et pratique musicales* 5 (2), automne, 1998, p. 77-85.

LAURIER-CROMP, Méliane, « L'identité culturelle dans "Montréal" d'Ariane Moffatt : une analyse musicale sémiologique », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2008.

LEBRUN, Barbara (dir.), *Chanson et performance : mise en scène du corps dans la chanson française et francophone*, Paris, L'Harmattan, 2012.

MELANÇON, Johanne, « Les mécanismes de l'interprétation dans la chanson populaire (d'expression francophone) : proposition d'une méthode d'analyse », Thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1999.

MIDDLETON, Richard, *Studying Popular Music*, Milton Keynes/Philadelphia, Open University Press, 1990.

PIRIE, Nathan, « "La terre qui nous a vus grandir". Le sujet et le monde chez Mara Tremblay, Ariane Moffatt et Salomé Leclerc », Thèse de maîtrise, Waterloo, Université de Waterloo, 2016.

PRÉVOST-THOMAS, Cécile, Hyacinthe RAVET et Catherine RUDENT (éd.), *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série « Jazz, chanson, musiques populaires actuelles », (1), 2005.

RUDENT, Catherine, « La voix de fausset dans Speed King de Deep Purple : une virilité paradoxale » dans *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, C. PRÉVOST-THOMAS, H. RAVET et C. RUDENT (éd.), Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série « Jazz, chanson, musiques populaires actuelles », (1), 2005, p. 99-108.

VENNE, Stéphane, *Le frisson des chansons*, Montréal, Stanké, 2006.

V. Théories féministes et queer, lectures féministes et études sur le sexe/genre

BADINTER, Elisabeth, *L'un et l'autre : des relations entre hommes et femmes*, Paris, Odile Jacob, 2004 [1986].

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe I*, Paris, Gallimard, 1949.

BOISCLAIR, Isabelle et Carolyne TELLIER, « Modèles identitaires sexués et rapports amoureux chez Daniel Bélanger » dans *Écouter la chanson*, Lucie JOUBERT (dir.), Québec, Fides, « Archives des lettres canadiennes », tome XIV, 2009, p. 191-207.

BOISCLAIR, Isabelle (dir.) et Carolyne TELLIER (collab.), *Nouvelles masculinités (?) L'identité masculine et ses remises en question dans la littérature québécoise*, Québec, Nota bene, 2008.

BOISCLAIR, Isabelle et Lori SAINT-MARTIN, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes* 19 (2), 2006, p. 5-20.

BOISCLAIR, Isabelle, « La chanson, une technologie du genre : Éric Lapointe et l'exaltation d'une virilité rebelle », *Québec Studies*, 45, Spring/Summer, 2008, p.43-60.

_____, « Masculinités variables en temps de crise : deux auteurs-compositeurs-interprètes / *Fixer le temps*, de Dumas. Tacca/La Tribu, 2006 / *Les vendredis*, de Stefie Shock. Atlantis, 2006 », *Spirale*, (215), 2007, p. 22-25.

_____ (dir.), *Lectures du genre*, Montréal, remue-ménage, 2002.

BOURCIER, Sam, *Queer zones 1. Politiques des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Amsterdam, 2006 [2001].

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du «sexe»*, trad. Cynthia Kraus, Paris, Amsterdam, 2009. (Édition originale parue en 1993 sous le titre : *Bodies That Matter*, New York, Routledge.)

_____, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, La Découverte, 2005. (Édition originale parue en 1990 sous le titre : *Gender Trouble*, New York, Routledge.)

CHAUMIER, Serge, *La déliaison amoureuse : de la fusion romantique au désir d'indépendance*, Paris, Payot, 2004.

CHETCUTI, Natacha, « De "On ne naît pas femme" à "On n'est pas femme" : De Simone de Beauvoir à Monique Wittig », *Genre, sexualité et société*, (1), printemps, 2009, p.1-13.

COOPER, Virginia W., « Lyrical Sexism in Popular Music: A Quantitative Examination », in *America's Pulse: Popular Music in Twentieth Century Society, Contributions to the Study of Popular Culture* (ed. Kenneth BINDAS), Wesport, Connecticut, Greenwood Press, 1992, p. 229-236.

DE LAURETIS, Teresa, *La technologie du genre. De Foucault à Cronenburg*, trad. Sam Bourcier, Paris, Snédit/La Dispute, 2007.

_____, « Eccentric subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness », *Feminist Studies*, 16 (1), Spring, 1990, p. 115-150.

DUPRÉ, Louise, « La poésie en prose au féminin : jeu et enjeux énonciatifs », *Recherches sémiotiques=Semiotic Inquiry*, Association canadienne de sémiotique/Canadian Semiotic Association, 15 (3), 1995, p. 9-24.

_____, « La critique-femme. Esquisse d'un parcours », dans *Critique et littérature québécoise: critique de la littérature, littérature de la critique*, A. HAYWARD et A. WHITFIELD (dir.), Montréal, Triptyque, 1992, p. 397-405.

GOFFMAN, Erving, *L'arrangement des sexes*, éd. Claude Zaidman, trad. Hervé Maury, Paris, La Dispute, 2002. (Édition originale parue en 1977 sous le titre : « The Arrangement between the Sexes », *Theory and Practice*, 4 (3), Autumn, p. 301-331.)

GUILLAUMIN, Colette, *L'idéologie raciste : genèse et langage actuel*, Paris, Gallimard, 2002 [1972].

_____, « "Je sais bien mais quand même" ou les avatars de la race », *Le genre humain* (1), 1981, p. 55-64.

_____, « Pratique du pouvoir et idée de Nature 2. Le discours de Nature », *Questions féministes* (3), « natur-elle-ment », mai, 1978, p. 5-28.

_____, « Pratique du pouvoir et idée de Nature 1. L'appropriation des femmes », *Questions féministes* (2), « les corps appropriés », février, 1978, p. 5-30.

HAVERCROFT, Barbara, « Quand écrire c'est agir : stratégies d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théorêt », *Dalhousie French Studies*, Summer, 1999, p. 93-113.

_____, « Féminisme, postmodernisme et texte-supplément », *Tangence* (39), mars, 1993, p. 51-61.

HAVERCROFT, Barbara et Julie LEBLANC (dir.), *Voix et Images*, « Effets autobiographiques au féminin », 22 (1), automne, 1996.

HÉRITIER, Françoise, *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

JOUBERT, Lucie, « L'homme qui fait chanter les femmes : Stéphane Venne » dans *Lectures du genre*, Isabelle BOISCLAIR (dir.), Montréal, remue-ménage, 2002. p. 161-175.

_____(dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota bene, 2000.

_____, *Le carquois de velours : l'ironie au féminin dans la littérature québécoise, 1960-1980*, Montréal, L'Hexagone, 1998.

KOFMAN, Sarah, *L'énigme de la femme. La femme dans les textes de Freud*, Paris, Galilée, 1980.

LAMY, Suzanne, *Quand je lis je m'invente*, Montréal, L'Hexagone, 1984.

MATHIEU, N.-C., *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Côté-femmes, 1991.

_____, « Identité sexuelle/sexuée/de sexe? Trois modes de conceptualisation du rapport entre sexe et genre », dans *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Côté-femmes, 1991[1989], p. 227-266.

_____, « Homme-culture et femme-nature? », dans *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Côté-femmes, 1991[1973], p. 43-61.

MICHARD, Claire, « Genre et sexe en linguistique : les analyses du masculin générique », *Mots* (49), « Textes et sexes », décembre, 1996, p. 29-47.

NADEAU, Sylvie, « Les représentations des hommes et des femmes dans la chanson populaire au Québec », *Les Cahiers du GREMF* (25), Groupe de recherche multidisciplinaire féministe, Québec, Université Laval, 1989.

OPREA, Denisa-Adriana, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », *Recherches féministes*, 21 (2), 2008, p. 5-28.

OUELLETTE, Myrthô, « Les représentations de la féminité et de la masculinité à travers le thème des rapports amoureux dans la chanson populaire francophone consommée au Québec, 1960-1990 », Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2006.

PRÉJEAN, Marc, *Sexes et pouvoir. La construction sociale des corps et des émotions*, Montréal, PUM, 1994.

RUBIN, Gayle, « The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex » in *Toward an Anthropology of Women* (ed. Rayna R. REITER), New York, Monthly Review Press, 1975, p. 157-210.

SAINT-MARTIN, Lori et Isabelle BOISCLAIR (dir.), *Voix et Images*, « Féminin / Masculin : Jeux et transformations », 32 (2), hiver, 2007.

SAINT-MARTIN, Lori, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Montréal, Nuit Blanche, 1993.

SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1990 [1988].

WITTIG, Monique, *La pensée straight*, Paris, Balland, 2001.

_____, « La marque du genre », dans *La pensée straight*, Paris, Balland, 2001 [1985], p. 127-138.

VI. Sélection des autres œuvres citées

DANTE, Alighieri, *La divine comédie – volume 3 – Le paradis*, présentée par Didier Hallépée, Les écrivains de Fondcombe, livre électronique, 2011.

CERVANTÈS, Michel de, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche, tome 1*, trad. et notes de Louis Viardot, Bibliothèque électronique du Québec, s.d.

MOFFATT, Ariane, *i(ma)ges et réflexions*, Montréal, Mo'Fat Productions et Somme toute, 2013.

WITTIG, Monique, *Les guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.