

Université de Montréal

L'écho du féminisme dans les chansons de Jean-Pierre Ferland et de Jim Corcoran

par
Vicky Dubois

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en études françaises
option recherche

Avril 2006

© Vicky Dubois, 2006



Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
L'écho du féminisme dans les chansons de Jean-Pierre Ferland et de Jim Corcoran

présenté par
Vicky Dubois

Jean-Philippe Beaulieu
président-rapporteur

Andrea Oberhuber
directrice de recherche

Lucie Bourassa
membre du jury

RÉSUMÉ

Notre étude se penche sur les réactions de deux chanteurs québécois face au mouvement des femmes. Aussi, nous étudions les transformations discursives qu'a subies la chanson québécoise masculine en recherchant les traces du discours féministe dans les paroles des chansons des années soixante-dix à aujourd'hui. Deux figures marquantes de la chanson québécoise, faisant l'objet d'un chapitre chacun, sont analysées : Jean-Pierre Ferland et Jim Corcoran. À l'aide de l'analyse de discours telle que développée par Marc Angenot et des études comparatistes musico-littéraires proposées par Steven Paul Scher et qui rendent justice à la particularité de la chanson constituée d'un texte, d'une musique et d'une interprétation, nous cherchons à comprendre l'interaction entre la société et la chanson. L'écho du féminisme est audible dans les chansons des auteurs-compositeurs-interprètes et se manifeste, chez Ferland, par son incompréhension des désirs de cette femme métamorphosée par les revendications féministes et, chez Corcoran, par sa volonté de rejoindre la femme émancipée en relançant le dialogue. Ces différences quant à la perception de la femme et de la féminité s'expliquent en grande partie par un effet générationnel. Appartenant à des générations d'hommes qui ont vécu l'essor du féminisme pour l'un et l'apogée du féminisme pour l'autre, les deux chanteurs réagissent différemment au débat sur la différence des sexes et au mouvement des femmes.

Mots clés : image(s) et représentation(s) de la femme, chanson québécoise des années 1970 à aujourd'hui, relation(s) homme/femme

ABSTRACT

Our study is on the reactions of two Quebec male singers confronted with the women's movement. We also study the discursive transformations experienced in the songwriting of Quebec male singers, while seeking the traces of the feminist discourse in the lyrics of the songs from the nineteen-seventies to today. Two outstanding figures in Quebec songwriting, each having his own chapter, are analyzed: Jean-Pierre Ferland and Jim Corcoran. With the help of discourse analysis as developed by Marc Angenot and comparative musico-literary studies proposed by Steven Paul Scher that take into account the particularity of the song composed of a text, a music and an interpretation, we search to understand the interaction between society and song. The echo of feminism can be heard in the songs of the singer-songwriters and appears, with Ferland, as the incomprehension of the desires of the woman metamorphosed by feminist claims and, with Corcoran, as the will to rejoin the emancipated woman by bringing back the dialog. These differences in regards to the perception of woman and of femininity are explained mainly by a generational effect. Belonging to generations of men having undergone the rise of feminism for one and the apogee for the other, both singers react to the difference between the sexes and the women's movement.

Key words : image(s) and representation(s) of the woman, Quebec songs from the nineteen-seventies to today, man/woman relation(s)

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Remerciements.....	vii
I) Introduction.....	1
1. La chanson québécoise, 1968-2000 : état des lieux.....	1
2. Le mouvement des femmes au Québec.....	5
2.1 Les années 1970.....	6
2.2 L'essoufflement du féminisme dans les années 1980-1990.....	8
3. Chanson et féminisme : regards croisés.....	10
3.1 Côté cour : les chanteuses.....	11
3.2 Côté jardin : les chanteurs.....	13
4. Problématique d'un genre.....	14
4.1 La chanson entre poésie et musique : particularité d'un genre intermédial.....	15
4.2 Méthodologie.....	16
4.2.1 Les études musico-littéraires.....	17
4.2.2 L'approche sociocritique.....	17
4.2.3 À propos du corpus.....	18
II) Jean-Pierre Ferland, le chantre des femmes.....	21
1. La notion de l'entre-deux dans le répertoire de Jean-Pierre Ferland.....	28
1.1 « Si je savais parler aux femmes » : l'art de séduire selon Ferland.....	33
2. Les Anciens et les Modernes.....	37
2.1 L'opposition des féministes aux chansons de Ferland.....	41
2.2 « Women's Lib » : l'inquiétante femme émancipée.....	43
3. La glorification de la femme amante.....	48
3.1 La libération sexuelle.....	50
3.2 « T'es mon amour, t'es ma maîtresse » : une ouverture à l'autre.....	52
4. Les rôles sexués.....	55
4.1 « Androgyne » : le modèle féminin par excellence.....	60

III) Jim Corcoran, l'« homme rose » de la chanson.....	63
1. À propos de la difficulté de communiquer.....	64
1.1 Altérité et séduction.....	66
1.2 « Perdus dans le même décor : l'éclatement du couple.....	68
2. La confusion des hommes.....	71
2.1 La quête identitaire.....	72
2.2 « Ton amour est trop lourd » : l'envahissement féminin dans la sphère du masculin.....	74
3. Reconnaissance et concession de l'homme.....	77
3.1 « C'est pour ça que je t'aime » : l'amour aveugle.....	79
4. Les effets des revendications féministe sur l'autodéfinition des hommes.....	81
4.1 « Dis-moi qu'tu m'aimes » : le corps comme instrument de dialogue.....	83
IV) Conclusion.....	88
1. Ferland et Corcoran : différences et convergences.....	88
2. La réaction des chanteurs face au mouvement des femmes.....	91
2.1 L'enracinement de Ferland dans un imaginaire féminin traditionnelle.....	94
2.2 Corcoran en déroute : entre condition féminine, victimisation et pessimisme.....	97
Discographie.....	101
Bibliographie.....	103
Annexes.....	viii

REMERCIEMENTS

Je désire remercier ma directrice de recherche, Madame Andrea Oberhuber, qui a su m'encourager et me motiver à atteindre mes objectifs, tant par ses qualités personnelles que par ses précieux conseils. Je n'ai que des éloges pour son travail et sa capacité d'écoute et de compréhension.

Je souhaite également souligner la générosité et la patience de mes ami(e)s qui m'ont soutenu tout au long de ma recherche.

D) Introduction

1. La chanson québécoise, 1968-2000 : état des lieux

1968 est l'année de tous les possibles, une période de transgressions pendant laquelle ont lieu les grandes révolutions étudiantes et ouvrières à travers le monde. Les événements de mai 68 à Paris, la révolution avortée du Printemps de Prague, le *Women's Lib* sont des exemples confirmant l'importance de cette année qui remet en question les institutions politiques déjà existantes, l'idéologie bourgeoise de la famille, le discours religieux, etc. 1968 marque également une période symbolique de grands changements sociaux où se côtoient différents mouvements ayant pour objectif commun l'avènement d'une nouvelle société basée sur les valeurs républicaines de liberté, d'égalité et, pour ce qui concerne le mouvement des femmes, de « sororité ». Le Québec n'échappe pas à ce vent de renouveau. « Bien que de sérieuses agitations perturbent la vie politique (la crise majeure aura lieu en 1970), les Québécois poursuivent leur « révolution tranquille » à coup de livres, de pièces de théâtre, de films et, bien sûr, de chansons¹. » Cette période de prospérité économique ainsi que la prise de conscience identitaire favorisent les activités culturelles et sociales.

Au Québec, le printemps 1968 est synonyme de révolution musicale : Robert Charlebois présente avec Mouffe, Yvon Deschamps et Louise Forestier, l'Osstidcho. Le spectacle propulse immédiatement Charlebois au rang de vedette alors qu'il y

¹ Robert Giroux, *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1996, p. 93.

présente ses chansons collant des textes écrits en jocal à une musique rock. Il rejoint autant le public que l'*intelligentsia*, ce qui favorise l'émergence d'un foisonnement de nouvelles tendances en chanson. Le slogan de mai 68 – « Il est interdit d'interdire » – inspire grandement les chanteurs et les chanteuses québécois qui se permettent d'explorer des avenues inouïes en s'intéressant autant à la musique états-unienne, que latino-américaine et française. À partir de 1972, plusieurs albums folk-rock paraissent. À l'aide d'une instrumentation acoustique et de l'énergie du rock, plusieurs artistes chantent sur des thèmes à portée sociale ou poétique. Les Séguin proposent un retour aux sources en privilégiant une vie plus simple et naturelle, Beau Dommage présente une poésie urbaine dans un langage familier tandis que Harmonium chante des thèmes plutôt abstraits, « sorte de quête philosophique avec des références mystiques² ». Le rock en français devient aussi très populaire au Québec avec des voix rauques et puissantes, comme celles d'Offenbach et de Michel Pagliaro, des guitares électriques et des batteries lourdes. D'autres chanteurs, comme par exemple Paul Piché, allient le folk et le rock en réunissant les thèmes caractéristiques de la décennie de « l'âge d'or » de la chanson québécoise : l'engagement syndical, la question nationale et les revendications féministes. Il ne faut pas oublier les chansons politiques, rassemblant les valeurs de liberté et prônant l'émancipation de l'identité québécoise, chantées haut et fort par Félix Leclerc, Claude Gauthier, Jacques Michel et Raoul Duguay, entre autres.

² Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique, 2003, p. 79.

Pendant cette période fluctuante, où tout événement devient propice à la célébration de la chanson québécoise (la Fête nationale, Poèmes et chants de la résistance, la Superfrancofête, les Chant'Août, etc.), le Québec se dote de maisons de production et de gestion comme Kébec-Spec. Des distributions musicales indépendantes s'intéressent aussi au marché québécois telles que Sélect, Trans-Canada, Jupiter et Franco.

La crise économique du début des années 1980 accompagnée de l'échec du référendum frappe durement l'industrie musicale. Les consommateurs québécois s'intéressent de moins en moins aux productions locales en faveur de la musique internationale. Les grandes compagnies de disques (CBS, WEA, EMI, Polygram, RCA) abandonnent « partiellement le marché québécois et misent uniquement sur les valeurs sûres comme Michel Rivard, Daniel Lavoie, Paul Piché ou, plus près d'aujourd'hui, sur Céline Dion. En 1985, le disque québécois n'occupe plus que 10% du marché au Québec³. »

L'arrivée des nouveaux modes de diffusion, le disque compact et le vidéo-clip, donne un nouveau souffle à l'industrie musicale québécoise. La création de la chaîne MusiquePlus en 1986 propulse sur la scène québécoise une nouvelle vague

³ Andrea Oberhuber et Richard Poulin, « Popularité, identité et internationalisation : les phénomènes Plamondon et Dion », in Stéphane Hirschi (dir.), *Les frontières improbables de la chanson*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2001, p. 333.

d'auteur(e)s-compositeurs(trices)-interprètes⁴ tels que Daniel Bélanger, Luc de Larochellière, Jean Leloup et Lynda Lemay pour ne nommer que ceux-ci :

Avec les habitudes multimédia du public, jeune pour la majorité, va aussi un changement dans la perception de la chanson qui ne bénéficie plus du même prestige qu'auparavant, car la nouvelle génération d'auditeurs la reçoit déjà consacrée [...]⁵.

Si les chanteurs du début des années 1980 privilégient davantage la thématique sociale plutôt que les sujets politiques en s'intéressant à la redéfinition du couple et en questionnant les nouvelles valeurs individualistes, ceux qui ouvrent les années 1990, Dan Bigras et Les Colocs par exemple, se préoccupent de l'écologie planétaire, des inégalités sociales et des minorités ethniques.

En effet, le Québec s'ouvre sur le monde. Que ce soit sous la forme du triomphe international de Céline Dion ou celle du succès remporté à l'étranger par les comédies musicales de Luc Plamondon, il est évident que l'industrie musicale de la Belle Province se porte bien à nouveau. L'ère est aux échanges culturels, la chanson s'enrichissant au contact des nouveaux arrivants. Les Colocs accueillent des Sénégalais pour chanter le refrain en wolof dans la chanson « Tassez-vous de d'là » ; Luck Mervil, d'origine haïtienne, s'associe au Québécois Rody Toussaint pour former le groupe Rudeluck ; le trio rap Dubmatique réunit des chanteurs originaires de Paris, de Montréal et de Dakkar ; l'ADISQ nomme Mélanie Reno, chanteuse d'origine haïtienne, « découverte de l'année en 2002 », etc. Ces quatre exemples

⁴ Tout au long de notre mémoire, nous utiliserons l'acronyme « aci » pour désigner le terme auteur(e)-compositeur(trice)-interprète.

⁵ Voir Andrea Oberhuber et Richard Poulin, *loc. cit.*, p. 334.

démontrent le dynamisme et la diversité de chanter à la québécoise, qui correspond à des pratiques chansonnères résolument modernes, axées sur la mise en scène de la voix, d'un côté, et sur la conquête de nouveaux marchés et de publics multi-ethniques, de l'autre.

2. Le mouvement des femmes au Québec

Le féminisme au Québec n'est pas uniquement un fait du XXe siècle :

Rassemblements, pétitions, grèves, marches, manifestations, ce n'est pas d'hier que les Québécoises se mobilisent, descendent dans les rues. Pour signifier leurs désaccords et revendiquer leurs droits. Pour scander leurs colères et leurs espoirs. Pour faire avancer leurs causes, imposer leur vision du monde et la défendre⁶.

Les femmes ont fait beaucoup de chemin depuis le XIXe siècles notamment, que ce soit en s'impliquant lors de la révolte des Patriotes, en luttant pour obtenir le droit de vote, en défendant la légalisation de l'avortement ou encore en acquérant, pour certaine, l'équité salariale. Elles ont persévéré pour dénoncer leurs conditions d'existence. L'organisation de la marche mondiale des femmes en 2000 confirme la validité de leurs efforts. Il convient de se pencher sur les années 1970, décennie qui marqua l'apogée du mouvement des femmes, afin de comprendre de quelle manière cette période fut déterminante dans la longue route menant vers l'émancipation des femmes.

⁶« La longue marche des femmes au Québec [de 1828 à l'an 2000] », *La Gazette des femmes*, vol. 21, no 6, mars-avril 2000, p. 2.

2.1 Les années 1970

Le féminisme des années 1970 est synonyme d'une période flamboyante quant aux revendications et aux acquisitions liées au mouvement des femmes. En effet, au cours de cette décennie, il y a prolifération de manifestations publiques, de collectifs, de revues et de journaux féministes ; les femmes prennent la parole en revendiquant l'équité salariale, le partage du travail domestique et le droit à l'avortement, entre autres. Le mouvement des femmes des années 1970 se caractérise aussi par son hétérogénéité du point de vue de son organisation, des enjeux de lutte et des référents théoriques. Diane Lamoureux tente un classement des divers courants féministes afin « d'unifier au niveau analytique une réalité qui se donne à voir de façon éclatée⁷ ». À partir du point de vue de chacun des projets poursuivis, elle détermine trois courants du mouvement féministe : le courant égalitaire s'occupant de la notion d'égalité des femmes avec les hommes concernant la famille, la sexualité, l'emploi et l'éducation ; celui de la différence réfléchissant « sur l'identité des femmes et plus précisément sur la possibilité de définir la 'condition' des femmes⁸ » pour revaloriser le « féminin » et enfin celui de la problématique politique qui se veut plus radical, d'une part, en développant une conscience socialiste chez les femmes et, d'autre part, en affirmant que la vie privée est politique. Selon ces féministes, l'abolition des rapports de domination des hommes et des femmes commence dans la

⁷ Diane Lamoureux, *Fragments et collages*, Montréal, Remue-ménage, 1986, p. 37.

⁸ *Ibid.*, p. 95.

sphère privée. Le troisième courant a profondément influencé le féminisme des années 1970 et se situe davantage en complémentarité qu'en opposition avec les deux autres tendances.

Le terme « radical »⁹ est associé à ce dernier mouvement de renouveau féministe, jugé plus extrémiste, au début des années 1970. Les féministes affirment que la domination des hommes sur les femmes est un problème central de leur lutte. Plusieurs groupes autonomes de femmes dont le Front de libération des femmes du Québec (1969-1971) d'abord, puis le Centre des femmes (1971-1975) avec la revue *Québécoises deboutte* se positionnent sur la scène politique qui se veut aussi progressiste que le nationalisme de gauche étroitement liée à une pensée socialiste. Les féministes radicales se forgeront une place dans ce Québec progressiste en établissant

l'autonomie de la pensée et de l'action féministes par rapport au nationalisme québécois ('ce n'est pas juste parce que nous sommes Québécoises francophones qu'on se retrouve opprimées'), de même que par rapport au socialisme ('ce n'est pas juste parce qu'on est exploitée par le capitalisme qu'on est opprimées')¹⁰.

D'abord nommées *Women's Lib*, dans la première moitié de la décennie, les féministes radicales laisseront tomber l'analyse « anti-patriarcale et anti-capitaliste »

⁹ Selon Marjolaine Péloquin, Nicole Lacelle et Louise Desmarais, « le mot « radical » n'a pas, au début des années 1970 au Québec, le même sens que celui qu'on lui donne maintenant. Fréquemment employé, il signifie alors la remise en question globale de la société, qui englobe l'abolition du patriarcat et du capitalisme. Il s'agissait là de changements radicaux, selon le sens donné au mot « radical » dans le dictionnaire, soit qui va « à la racine ». Les premières féministes de cette mouvance n'étaient pas non plus qualifiées de féministes « radicales », mais de *women's lib*. », V. O'Leary et L. Toupin, *Québécoises deboutte*, tome 1, Montréal, Remue-ménage, 1982, p. 461.

¹⁰ *Ibid.*, p. 460.

à la fin des années 1970 pour s'efforcer de concilier les dimensions du sexe¹¹, de l'appartenance culturelle et de l'orientation sexuelle. Toutes ces années de réflexion poussent aussi plusieurs femmes à entrer dans la fonction publique, les universités et le monde des affaires pour tenter de faire valoir leurs points de vue. Par ailleurs, l'essoufflement des militantes se fait sentir dès la fin des années 1970. Le manque de relève contribue aussi à ralentir les activités du mouvement qui commence à se faire moins éclatant.

2.2 L'essoufflement du féminisme dans les années 1980-1990

Les années 1980 ne sont toutefois pas celles de la dissolution du féminisme : « d'une façon générale, on peut dire que c'est le féminisme militant, avec des grandes manifestations et ses prises de position collectives, qui a presque disparu¹². » Les années 1980 s'ouvrent par l'échec du référendum et au même moment un vent néo-conservateur souffle sur le Québec. Les grands projets collectifs sont abandonnés. Certains groupes de femme des années 1970 spécialiseront leur champ d'action dans un domaine en particulier au cours des années 1980. « Ces groupes se préoccupent

¹¹ Par dimension du sexe, nous entendons tout le travail des femmes qui agissent dans des comités de toutes sortes concernant les droits des femmes.

¹² Collectif Clio, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour, 1992, p. 480.

de socialisation, de politique ou de services. [...] En 1985, on en dénombrait près de six cents¹³. »

Il devient difficile de recruter de nouvelles militantes pour organiser ces associations, car une plus grande proportion de femmes est sur le marché du travail¹⁴. Malgré cette réalité, les femmes engagées dans les revendications à poursuivre continuent leur lutte contre la violence conjugale, le viol, l'équité salariale et le partage du travail domestique. Quelques batailles importantes sont remportées, dont celle de l'avortement. À partir du 31 janvier 1991, l'interruption volontaire de grossesse devient un acte médical libre de sanction criminelle. Certes, le féminisme est peut-être moins spectaculaire que dans les années 1970, mais n'en est pas moins actif. La marche en 1995, « Pour en finir avec la pauvreté au féminin : du pain et des roses », confirme la vitalité du féminisme au Québec. Plus de 600 femmes y participent pour réclamer une amélioration de leur situation économique. Une liste de revendications est alors remise au premier ministre Jacques Parizeau. En 1997, les femmes récidivent en manifestant, cette fois-ci, devant la Bourse de Montréal. Au cours de ces nombreuses années de luttes pour améliorer leurs conditions d'existence, les femmes se sont imposées dans toutes les sphères professionnelles, même celles réservées autrefois aux hommes : la politique, l'éducation (secondaire, post-secondaire et universitaire), le droit, la médecine, etc. Leur parcours n'a pas été plus facile dans le domaine des arts. Que ce soit au théâtre, au cinéma ou encore en

¹³ *Ibid.*, p. 482.

¹⁴ « Ainsi, le taux d'activité des femmes de 35-44 ans passe de 34.4% en 1971 à 55.6% en 1987. », *Ibid.*, p. 483.

chanson, elles ont travaillé ardemment pour réussir à se faire respecter au sein de la communauté artistique, à côté de leurs homologues masculins.

3. Chansons et féminisme : regards croisés

« Par ses traits distinctifs – la concision, l’oralité et la popularité (au double sens du terme) –, la chanson est un art, un genre qui, tout au long de l’histoire, a réagi, voire influé sur les événements politiques et les interrogations sociales¹⁵. » Le Québec, en pleine ébullition dans les années 1960-1970, encourage l’émergence et la prolifération de la chanson québécoise. La chanson, plus que tout autre genre, est, à l’époque, l’endroit par excellence pour se faire entendre. Dans cette perspective, la chanson devient un lieu de revendications féministes, favorisant l’émancipation des femmes. Plusieurs chanteuses, appuyées par quelques homologues masculins, dénoncent les conditions de vie des femmes, de même que la difficulté de s’affirmer comme artistes en s’exprimant à travers les mots et les notes.

¹⁵ Andrea Oberhuber, « L’art de chanter...au féminin : de la prise de parole au jeu de référence postmoderne », dans Anne-Marie Green et Hyacinthe Ravet (dir.), *L’accès des femmes à l’expression musicale. Apprentissage, création, interprétation : les musicienne dans la société*, Paris, L’Harmattan, 2005, p. 139.

3.1 Côté cour : les chanteuses

Au cours des années 1960-1970, l'entrée des femmes dans le show-business québécois ne se fait pas sans peine. La chanson étant dominée par les hommes, les chanteuses doivent investir beaucoup d'efforts pour se forger une place respectable dans le milieu de la musique et pour se faire reconnaître par les producteurs de spectacle, les directeurs artistiques et les directeurs des maisons de disques. À cette époque, chanter au féminin signifie interpréter des textes écrits par des auteurs tels que Luc Plamondon, Stéphane Venne, Ernest Tremblay, etc. La carrière des chanteuses, pour la plupart, est basée sur l'interprétation : « L'homme crée, la femme exécute¹⁶ », constate Renée Claude. « Les femmes chantent, les hommes empochent¹⁷ », conclut Louise Forestier. Encore aujourd'hui, une femme interprète semble correspondre à la norme sociale et artistique tandis que l'aci rompt avec l'image féminine traditionnelle :

L'interprète féminine est rarement vue comme une créatrice. Elle ne retire pas de droits d'auteur des chansons qu'elle crée. [...] Pouvez-vous imaginer, également qu'on dit régulièrement aux interprètes féminines de ne pas écrire, commente Hélène Pedneault, qu'elles ne peuvent pas écrire et chanter en même temps, que c'est beaucoup trop difficile. On ne dit pourtant pas de choses semblables à Ferland, à Léveillé, ou à d'autres¹⁸.

Au début des années 1960, plusieurs femmes de talent ont tenté une carrière d'aci : Christine Charbonneau, Monique Brunet, Marie Savard, Germaine Dugas, Monique Miville-Deschênes sont des exemples de chanteuses plus ou moins oubliées

¹⁶ Bruno Roy, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB, 1991, p. 289.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 291.

aujourd'hui par le public, car leurs noms ne figurent que rarement dans l'histoire musicale québécoise. Seules la Bolduc et Clémence Desrochers sont davantage étudiées.

Lorsque, dans les années 1970-1980, les femmes écrivent leurs propres textes, leurs paroles deviennent des chants de contestation et de revendication de leurs conditions d'existence, un espace où elles redéfinissent leur rôle social, mais également artistique. La chanson est l'une des tribunes importantes où elles revendiquent l'amélioration de leurs conditions d'existence ; c'est à travers leurs chansons qu'elles parviennent à faire valoir leurs points de vue sur les sujets controversés de leur époque tels que l'engagement politique et les rapports amoureux renouvelés (Pauline Julien, Diane Juster), la réappropriation du corps féminin (Diane Dufresne, Suzanne Jacob dans les quelques chansons qu'elle a écrites), les revendications féministes (Clémence Desrochers, Marie Savard, Pauline Julien, Louise Forestier). De la prise de conscience à la prise de parole, les femmes trouvent les mots pour chanter leur besoin d'accéder à l'égalité et à l'autonomie. Même si, encore aujourd'hui, peu de femmes peuvent jouir du statut d'aci (Lynda Lemay, Mara Tremblay, Mari-Jo Thériault, Ariane Moffat), la parole féminine des années 1970 leur a ouvert la voie pour qu'elles occupent un rôle plus essentiel dans l'évolution des arts de la scène. Il ne faut pas négliger non plus l'appui des chanteurs « féministes » qui ont grandement contribué à sortir les hommes et les femmes de leurs rôles sexués stéréotypés. Ils ont ainsi soutenu les chanteuses dans leur quête émancipatrice.

3.2 Côté jardin : les chanteurs

Plusieurs chanteurs ont remis en question les rapports homme-femme traditionnels que ce soit en s'attaquant aux rôles dévolus aux deux sexes (Plume Latraverse), en tentant de repenser les rapports de force entre les hommes et des femmes (Les Séguin, Raoul Duguay) ou en redéfinissant le mode de séduction traditionnel (Paul Piché). Ces chanteurs réfléchissent à la fois sur leur condition d'existence et celle du sexe opposé pour tenter de se rapprocher du féminin, de devenir androgyne et de permettre une ouverture à l'autre. Sans aplanir les différences, ils s'efforcent de réconcilier les polarités afin que les hommes et les femmes puissent dialoguer à nouveau.

Interrogeant les liens amoureux, Jim Corcoran fait partie de cette génération d'hommes souhaitant réinventer les modèles masculin et féminin. Ses réflexions témoignent d'une volonté de renouveler les relations entre les sexes pour rétablir la communication sans rapport hiérarchique.

Contrairement à ces aci qui s'intéressent à la reconstruction des imaginaires féminins et masculins, Jean-Pierre Ferland, ainsi que d'autres chanteurs de son époque tels que Félix Leclerc, Georges Dor et Gilles Vigneault, valorise dans ses chansons les rapports amoureux traditionnels en mettant en scène des hommes occupant la position de dominant.

4. Problématique d'un genre

Au Québec, comme en France, tant dans le langage courant que dans le langage spécialisé (ouvrages, médias), il existe une multitude de termes pour désigner la « chanson ». Certains qualificatifs renvoient à un jugement esthétique (« littéraire », « poétique », « populaire », « à texte »), à un lieu dans Paris, (« Montmartre », « rive gauche »), à un courant des années 1960 (« yéyé »), à la tradition, au peuple (« folklorique »), etc. On constate que *la* chanson n'est pas décrite en faveur d'une chanson bien spécifique et que toutes ces appellations cohabitent les uns à côté des autres sans hiérarchie apparente. En même temps, il semble impossible de dégager un critère commun qui régirait cette terminologie peu précise. Même les ouvrages spécialisés en musique ou en littérature ne s'entendent pas pour définir, classer ou proposer une typologie de la chanson. En effet, la chanson soulève un certain nombre de questions en ce qui concerne les techniques de production et de diffusion, mais aussi des problèmes de classification du point de vue littéraire et musical. N'étant pas reconnue comme un genre légitime, la chanson constitue un enjeu littéraire, où les débats sont nombreux¹⁹.

¹⁹ Je suis ici les propos d'Andrea Oberhuber qu'elle a énoncés dans le cadre de son cours FRA 2509 – « La chanson », Université de Montréal, Département d'études françaises, trimestre hiver 2006.

4.1 La chanson entre poésie et musique : particularités d'un genre intermédial

La chanson est un concept problématique pour des raisons de statut et de légitimité en matière d'esthétique, car les intellectuels ne savent pas à quel « art » attribuer la chanson. Traditionnellement, selon la *Poétique* d'Aristote, les œuvres appartiennent à un art : la poésie, la musique, la danse, le théâtre, etc. Se pose alors la question ou classer la chanson ? Se rapporte-t-elle à la musique, ou plus précisément à la littérature ou à la poésie ? À la littérature ou à la paralittérature ? À la musique ou à la musique populaire ? À la haute culture ou à la culture de masse ?

Jusqu'en 1990, la plupart des études sur la chanson ne tiennent compte que du texte ce qui constitue une limitation de l'objet d'étude, puisque le sens d'une chanson se construit par la convergence des paroles, de la musique et de l'interprétation. Pour contrer la situation, la critique littéraire et la musicologie ont entrepris dans les années 1970 des recherches interdisciplinaires ayant pour objet d'étude la chanson, ce qui a permis de définir sa spécificité et de circonscrire certaines particularités. La chanson, comme genre à part entière, évolue au contact des autres genres – littéraires, musicaux, artistiques – et, par conséquent, prend des formes multiples. Étant influencée par le système culturel et social, eux-mêmes en mutation permanente, la chanson « représente » son époque, réagit aux grandes tendances et en même temps sur les débats socio-culturels. La perspective d'analyse se doit de rendre justice au caractère pluriel de ce genre mixte. Plusieurs traits communs peuvent être décelés dans la production chansonnière tels que la rencontre entre le texte et la musique,

l'alternance entre couplets et refrain, la durée limite, les éléments musicaux (instrument, arrangement, orchestration), la figure et la voix de l'interprète, le public, la salle, les moyens de diffusion (la radio, la télévision, Internet), etc. Tous ces éléments d'analyse permettent de mieux faire valoir les différentes composantes de la chanson, genre intermédial par excellence qui nécessite invariablement l'acte d'interprétation, afin que puissent se déployer les interférences entre les paroles et la musique²⁰.

4.2. Méthodologie

Notre mémoire se situe au carrefour de l'analyse de discours telle que développée par Marc Angenot²¹ et des études comparatistes musico-littéraires proposées par Steven Paul Scher²² et qui rendent justice à la particularité de la chanson constituée d'un texte, d'une musique et d'une interprétation. En nous appuyant sur ces deux approches, nous chercherons à comprendre l'interaction entre

²⁰ *Ibid.*

²¹ Marc Angenot, « Analyse du discours et sociocritique des textes », dans Duchet, Claude et Vachon, Stéphane (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal et Paris, XYZ éditeur et Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 95-109.

---, « Le discours social : problématique d'ensemble », *Cahiers de recherche sociologique*, vol. II, no1, avril 1984, p. 19-44.

---, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », *Littérature*, no 70, mai 1988, p.82-98.

²² Steven Paul Scher, « How Meaningful is Musical in Literary Criticism ? », dans *Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. XXI, 1972, p. 52-66.

---, « Theory in Literature, Analysis in Music : What Next ? », dans *Y.C.G.L.*, 32, 1983, p. 50-59.

---, « Literature and Music », dans Barricelli et Gibaldi (dir.), *Interrelations of Literature*, New-York, The Modern Language Association of America, 1982, p. 225-250.

la société des années 1970 à aujourd'hui et la chanson telle que représentée par deux auteurs-compositeurs-interprètes ayant marqué l'histoire de la chanson québécoise de cette époque tout comme ils ont été influencés par les débats politiques, sociaux et chansonnier.

4.2.1 Les études musico-littéraires

À l'aide des études musico-littéraires, nous examinerons les rencontres possibles entre les mots et les notes. En tenant compte du modèle développé par le comparatiste Steven Paul Scher, qui met l'accent sur la notion de passage, sur le transfert d'un art à l'autre et la transposition d'un art dans l'autre, nous nous intéresserons à la spécificité générique de la chanson pour comprendre comment les paroles sont liées à la structure musicale et à l'interprétation vocale. Ces trois composantes indissociables interagissent pour former une entité à part entière tout en étant représentatives des activités politiques, sociales et culturelles d'une époque donnée.

4.2.2 L'approche sociocritique

Dans un premier temps, l'analyse de discours nous permettra de bien saisir l'inscription sociale du texte par sa description interne. Nous essaierons de comprendre les relations entre les paroles de chansons et les discours sociaux, plus

particulièrement celui du féminisme. Afin d'évaluer l'évolution de la représentation de la « femme » et du « féminin » dans la chanson, nous retracerons les principaux changements que le féminisme a apportés à la perception des femmes et du discours sur elles. Ensuite, nous serons en mesure d'évaluer la présence féminine par la prise en compte de différentes adresses aux femmes dans les chansons. S'agit-il d'un « tu » qui réfère à la femme du passé, celle du présent ou de l'avenir ? Ce « tu » définit-il une femme muette ou qui réfléchit et prend des décisions dans le couple ? Enfin, nous nous demanderons comment la chanson masculine a évolué par rapport au discours féministe des années soixante-dix. Dès lors, il conviendra de s'interroger sur l'influence du discours féministe sur la (re)définition du « je » masculin. Pourrait-on même aller jusqu'à prétendre qu'il en a été formé ?

4.2.3 À propos du corpus

Au-delà des changements politiques et sociaux, le féminisme a profondément modifié la perception des femmes d'elles mêmes mais surtout aussi par les hommes. En quelques années, les représentations de la femme se sont transformées. Le couple hétérosexuel s'est redéfini. La chanson porte la trace de ce questionnement provoqué par le féminisme. Les chansons écrites et interprétées par deux chanteurs nous permettront de mesurer ces changements.

Plusieurs universitaires ont abordé les manifestations du féminisme dans les chansons de femmes, mais aucune étude ne s'est penchée sur les réactions des

chanteurs québécois face au mouvement. Aussi, nous étudierons les transformations discursives qu'a subies la chanson québécoise masculine en recherchant les traces du discours féministe dans les paroles des chansons des années soixante-dix à aujourd'hui. Deux figures marquantes de la chanson québécoise seront analysées : Jean-Pierre Ferland et Jim Corcoran. Ces auteurs-compositeurs-interprètes font du rapports entre les sexes le sujet principal de leurs paroles pour les situer au cœur même de leurs préoccupations. Ils sont complémentaires dans leur façon de réagir aux grands débats sur la remise en question d'un ordre social établi depuis fort longtemps, sur les rôles sexués, les rapports de force entre les sexes, les inégalités sociales, les problèmes de couple, de famille, d'une union nouvelle. L'analyse de ce corpus soulève un certain nombre de questions : quelle est l'image de la femme « nouvelle », quelle est celle de l'homme « nouveau » ? Comment le « je » masculin s'adresse-t-il au femmes ? Quels tons utilisent-ils pour rejoindre le « tu » féminin ? Pour bien camper notre étude dans une évolution historique, nous tiendrons compte brièvement des « pères » de la chanson québécoise ce qui nous permettra de démontrer la transformation de l'imaginaire féminin traditionnel en un imaginaire renouvelé. Ce corpus témoin nous donnera l'occasion de vérifier nos hypothèses de départ en comparant les paroles de chansons écrites à des époques différentes.

En soutenant que Ferland et Corcoran ont débuté leur carrière, pour l'un, avec l'essor du féminisme et, pour l'autre, pendant son apogée, nous supposons qu'ils ont été marqués par des imaginaires masculins et féminins bien différents. Dans cette perspective, l'écho des revendications féministes se fait entendre dans leurs chansons

de façon opposée pour ne pas dire antagoniste se manifestant chez Ferland, par son incompréhension des désirs de cette femme métamorphosée par les revendications féministes et, chez Corcoran, par sa volonté de rejoindre la femme émancipée en relançant le dialogue. Leur façon de voir et de percevoir le monde s'étant transformée dans un Québec en pleine ébullition tant sur le plan social et politique que culturel, les deux chanteurs réagissent au débat sur la différence des sexes et au mouvement des femmes, mais leurs réactions se situent sur les deux extrémités de l'échelle à l'intérieur de laquelle il existe, évidemment, un certain nombre de nuances apportés par d'autres chanteurs de la même époque.

II) Jean-Pierre Ferland : le chantre des femmes

Dès le début de sa carrière, Jean-Pierre Ferland n'a de cesse de chanter la thématique amoureuse pour enchanter son public largement féminin. Les femmes et l'amour étant pour lui des sujets inépuisables, le chanteur les met au cœur de son répertoire. Ferland célèbre surtout la beauté des femmes et encore aujourd'hui, elles comptent parmi les sujets de prédilection de l'auteur-compositeur-interprète. Au début de sa carrière, son auditoire est déjà considérablement féminin. Il courtise la femme autant dans ses chansons que dans sa vie privée, ce qui lui vaut rapidement la réputation de séducteur, réputation qu'il affiche encore aujourd'hui avec fierté. Reconnu pour son charisme exceptionnel auprès de la gent féminine, charmée autant par ses interprétations sur disques que par sa présence sur scène, Ferland pourrait être surnommé « chantre des femmes ». Mais Ferland n'est évidemment pas le premier chanteur à chérir la thématique amoureuse et les relations homme-femme. Il existe dans la tradition de la chanson québécoise, appelée canadienne-française avant les années 1960, plusieurs générations de chanteurs ayant courtsié la femme. Puisque Ferland avoue lui-même avoir « entrepris ce métier-là pour plaire aux femmes²³ », il convient de faire un retour en arrière sur les artistes ayant jeté les bases du courant des « chanteurs de charme ».

Dès le début des années 1920, les radios propulsent au rang de vedettes des interprètes de la chanson populaire sentimentale comme le Français Tino Rossi et

²³ Hélène De Billy, «Le petit roi a 60 ans », Montréal, *L'Actualité*, 1^{er} octobre 1994, p. 68.

l'Américain Bing Crosby. À défaut de posséder de tels chanteurs de charme, les Canadiennes françaises vont encenser leur sosie qui reprennent les grands succès européens ou américains en version originale ou en traduction : Fernand Perron, connu sous le nom du Merle Rouge, Jacques Aubert, Ludovic Huot, puis, un peu plus tard, Jean Lalonde, Fernand Robidoux et Robert L'Herbier.

Pendant les années quarante, l'âge d'or des *crooners* québécois, les chanteurs de charme se succéderont sans pour autant modifier leur discours sur la femme. De Jean Lalonde, surnommé le Don Juan de la chanson, à Robert L'Herbier, troisième descendant de la lignée des chanteurs de charme populaire, en passant par le gentilhomme de la chanson Fernand Robidoux, les chanteurs tentent de se faire apprécier des femmes, principal public de l'époque, à travers le romantisme et la rêverie évoqués dans leurs chansons. Les femmes, majoritairement au foyer et souvent « délaissées » par leur mari parti à la guerre ou parti très tôt le matin au travail et ne revenant que tard le soir, se divertissent en écoutant la radio. Les chanteurs de charme deviennent alors les partenaires radiophoniques de ces femmes souffrant de solitude. Grâce à leur voix douce, ils tentent de rejoindre la femme qui s'identifie aux personnages féminins présentés dans leurs chansons. Ils séduisent les femmes avec des chansons d'amour qui font allusion à la lune, aux étoiles, à la mer, à l'amour bien sûr. Les *crooners* murmurent à l'oreille des femmes des paroles qu'elles aimeraient entendre de la bouche de leur mari. Jean-Pierre Ferland est certainement influencé par cette façon de chanter, de chuchoter des mots doux à l'oreille des femmes. En ce sens, Ferland poursuit la voie déjà ouverte par ces

crooners. Les interprétations chaleureuses des chansons « Ton visage »²⁴ et « Si je savais parler aux femmes »²⁵ témoignent de sa volonté de courtiser la femme tendrement. Ce qui est nouveau chez le chanteur, c'est la relation qu'il entretient avec son public féminin qui ne se fait plus seulement par l'entremise de la radio, de la scène et du cabaret, mais aussi de la télévision.

L'apparition de la télévision en 1952 avait révolutionné l'image des chanteurs en leur offrant une plus grande visibilité. Le public s'identifiait encore plus facilement à ses idoles en les voyant en direct sur le petit écran. La télévision devenait le tremplin pour la découverte autant des chanteurs de renom que des nouveaux talents. Michel Louvain est sans contredit la première véritable vedette de la chanson québécoise que la télévision crée. Dans la tradition des chanteurs de charme, Louvain vient littéralement bouleverser l'image traditionnelle des vedettes pop de l'époque. Les adolescentes, tout comme leurs mères, sont conquises par l'image soignée du chanteur qui les charme, entre autres, par ses titres portant différents prénoms féminins : « Lison », « Sylvie », « Louise », « Linda », etc. Jusqu'au début des années 1960, les chanteurs s'adressent à une femme en particulier. Les interprètes séduisent les femmes dont le prénom est choisi comme titre d'une chanson. Plusieurs femmes souhaitent, le temps d'une chanson, être l'amoureuse d'un chanteur de charme. Cette tendance à utiliser des prénoms féminins populaires ne se limitent pas seulement à Louvain : Pierre Lalonde et Donald Lautrec offriront

²⁴ Jean-Pierre Ferland, *Rendez-vous à la Coda*, Sélect 24085, 1961.

²⁵ Jean-Pierre Ferland, *Jean-Pierre Ferland*, Barclay 80364, 1968.

des succès semblables. Ferland non plus n'échappera pas à ce courant en écrivant la chanson « Lise »²⁶.

Ferland n'apprécie pas beaucoup être comparé aux chanteurs de charme dont il dit se dissocier entièrement. Lors d'une entrevue où Yves Taschereau lui demande s'il est un chanteur de charme, Ferland est catégorique : « Mais non! Un chanteur de charme, c'est un gars qui chante les chansons des autres juste pour faire plaisir aux femmes. Moi je n'écris pas des chansons de charme, même si j'aime bien chanter pour les femmes.²⁷ » Bien que Ferland ne s'identifie aucunement à ce courant de la chanson et semble très irrité par la comparaison avec eux, il reste que les femmes et la séduction constituent une grande sinon la source principale d'inspiration pour le chanteur. Ce dernier n'explique pas clairement en quoi il est différent des chanteurs de charme sinon par le fait qu'il est un aci. Bien sûr, Ferland innove en ajoutant dans son répertoire une image de la femme qui avait jusqu'alors été peu exploitée : celle de l'amante. Ferland dit avoir mis un peu de sexe dans les chansons d'amour qu'il trouvait trop sérieuses²⁸. Sans l'enfermer dans la seule catégorie de chanteurs de charme, nous décelons certaines influences de cette vague fort féconde à tout moment de l'histoire. Ferland semble vouloir dénigrer l'importance du rôle des chanteurs de charme au Québec en s'offusquant d'être comparé à ces nombreux interprètes dont le succès est aussi imposant qu'éphémère. Par ailleurs, pendant les années trente et

²⁶ Jean-Pierre Ferland, *Jean-Pierre Ferland à Bobino*, Sélect 398.053, 1963.

²⁷ Yves Taschereau, « Jean-Pierre Ferland : j'ai 47 ans, je recommence! », Montréal, *L'Actualité*, octobre 1981, p.15

²⁸ Propos recueillis lors de la diffusion de la musicographie de Jean-Pierre Ferland à Musimax le 12 février 2003.

quarante, les chanteurs de charme contribueront « à freiner l'invasion sur les ondes radiophoniques des disques français et surtout américains. C'est aussi de ce courant « crooners » qu'émergeront ceux qui jetteront, après 1945, les bases d'une chanson québécoise originale et moderne²⁹.» L'après-guerre fera comprendre à plusieurs l'importance de faire une place à la chanson québécoise pour développer une culture bien à nous pour un public québécois avant tout. De cette prise de conscience découlera le mouvement chansonnier³⁰. Fernand Robidoux est l'un des premiers à produire des chansons entièrement québécoises; il sera suivi de Robert L'Herbier, de Raymond Lévesque, de Jacques Blanchet et de Félix Leclerc.

À la fin des années cinquante, une nouvelle vague d'auteurs-compositeurs-interprètes fait son apparition au Québec. Le public québécois réclame de plus en plus ce nouveau type de chanson qu'on appellera plus tard « chansons à texte ». Rapidement, on assiste à la création de « lieux propices à leur écoute, sans danseuses, ni magiciens, ni imitateurs, ni chiens savants...³¹ ». Cette nouvelle réalité sera propice à la fondation des premières boîtes à chansons où les artistes, que l'on désignera par le terme de chansonnier, offriront des spectacles, accompagnés seulement de leur guitare. En pleine floraison jusqu'en 1967, année où le mouvement chansonnier s'essoufflera, la boîte à chansons est l'endroit par excellence des jeunes Québécois désirant réfléchir à leur avenir tant sur le plan personnel que national.

²⁹ Robert Giroux, *op. cit.*, 1996, p. 17.

³⁰ « Au Québec, cette appellation est davantage synonyme d'auteur-compositeur-interprète que de chanteur qui traite de l'actualité dans ses oeuvres, comme c'est le cas en France. » Robert Giroux, *op. cit.*, p. 52.

³¹ Robert Léger, *op. cit.*, p. 53.

Rappelons que Jean-Pierre Ferland est l'un des fondateurs du mouvement chansonnier puisqu'il crée en avril 1959, avec Claude Léveillée et Hervé Brousseau le groupe *Les Bozos*, auquel viennent se joindre Clémence Desrochers, Raymond Lévesque et André Gagnon. Leur boîte à chansons *Chez Bozo*, ouverte le 14 mai 1959 sur la rue Crescent à Montréal, devient l'endroit emblématique du mouvement chansonnier, puisque les plus grandes figures de la chanson québécoise et française s'y côtoient. Dans la même lignée que Félix Leclerc, dont la chanson « Bozo » leur a inspiré le nom du groupe, *Les Bozos* marquent l'entrée en scène de nouveaux talents – sauf pour Blanchet et Lévesque dont la carrière se porte bien depuis déjà plusieurs années. Le groupe partage une même vision artistique en créant des textes et des mélodies de qualité, « on peut y voir un signe qu'au-delà des carrières individuelles la chanson devient un point de ralliement, un idéal commun plus fort que les intérêts particuliers³².» *Chez Bozo* attire un public de plus en plus nombreux, ce qui donne à Ferland une certaine notoriété dans le milieu artistique. Même si l'expérience des *Bozos* ne dure que quelques mois, Ferland réussit à se démarquer des autres chansonniers et ainsi amorcer véritablement sa carrière d'aci.

Dans un Québec en quête d'identité où les valeurs se modifient, les chansonniers deviennent des modèles et apportent des réponses aux jeunes québécois venant massivement assister à leurs spectacles. Ferland est l'un de ceux qui assume le rôle de mentor puisqu'il est déjà dans la trentaine au début de sa carrière. Même si on associe très souvent les chansonniers à l'exacerbation d'un sentiment national

³² *Ibid.*, p. 54.

naissant, il ne faut pas oublier toutes les chansons portant sur différents sujets cruciaux de la société en transformation comme l'identité québécoise, la liberté d'expression et l'ouverture sur le monde.

[Les chansonniers] proposent un système de valeurs séduisantes pour un adolescent qui a soif d'intransigeance et d'absolu. L'amour romantique : « Si deux jours nous séparaient / C'était long comme une éternité » [« Les colombes » de Pierre Létourneau] [...]; la solidarité : « Quand les hommes vivront d'amour » de Raymond Lévesque; l'espoir d'un monde meilleur : « Le soleil brillera demain » de Claude Gauthier. [...] un désir d'affirmation encore flou mais vibrant : « Je veux briser les rangs, les cadres, les fenêtres » (« Avant de m'assagir » de Jean-Pierre Ferland)³³.

De ces thèmes qu'abordent les chansonniers, il en est un qui nous intéresse davantage : l'image et la représentation de la femme dans les chansons. La figure féminine n'est pas un sujet nouveau en chanson. Des troubadours du Moyen Âge aux chansonniers romantiques québécois des années 1960, la thématique de l'amour et des femmes a inspiré plus d'un homme à la création. Très présent dans l'imaginaire des chanteurs québécois de la Révolution tranquille, la femme est parfois pays, mère, épouse ou amante. De tous les chansonniers qui se sont penchés sur ce sujet, nous retenons Jean-Pierre Ferland qui est sans doute celui qui s'y est le plus attardé.

Ce qui nous intéresse chez ce chanteur c'est de voir comment, en plus de quarante ans de carrière, il se distingue de ses prédécesseurs tout en s'inscrivant dans la lignée des chanteurs de charme et des chansonniers. Comment se positionne-t-il dans un Québec en mutation où le mot d'ordre, clamé haut et fort par le Parti libéral du Québec, est « C'est le temps que ça change » ? Comment les chansons de Ferland se retrouvant dans un « contexte mondial marqué par la mise au rancart des

³³ *Ibid.*, p. 53.

institutions traditionnelles et l'émergence de nouvelles valeurs véhiculées par la jeunesse³⁴ », véhiculent ou non les idées du Québec qui se transforme dans tous les domaines tant sur le plan familial et éducatif que religieux et politique ? Ferland évolue dans une société où différents groupes, par exemple les femmes, revendiquent leurs droits. Comment Ferland réagit-il à cette prise de parole féminine ? Est-il à l'écoute des besoins de la nouvelle « nouvelle femme »³⁵ ou se referme-t-il sur les valeurs traditionnelles associées à une certaine féminité ? Son image de la femme se transforme-t-elle dans son répertoire de chansons féminines ? Nous verrons que Ferland se situe au carrefour de deux générations, entre deux femmes et entre deux hommes. Il s'agira de découvrir comment cela est perceptible dans ses chansons.

1. La notion de l'entre-deux dans le répertoire de Ferland

Nous explorerons la notion de l'entre-deux à l'aide de chansons écrites avant 1974 et qui sont suffisamment homogènes pour être représentatives de l'œuvre de Ferland. En effet, à l'écoute des chansons de Ferland, nous nous apercevons qu'il existe un certain nombre de textes présentant différentes images de l'homme et de la femme caractérisant la période de la Révolution tranquille, plus précisément l'époque où les revendications féminines s'intensifient, et qui est inaugurée par la chanson « Si je savais parler aux femmes » écrite en 1968. La perception et la position de Ferland

³⁴ Robert Giroux, *op. cit.*, p. 51.

³⁵ Par nouvelle « nouvelle femme » ou femme émancipée, nous entendons la femme métamorphosée par les revendications féministes des années 1960-1970.

dans ses chansons sont constamment marquées par l'intermédiaire, le médian que nous nommons *l'entre-deux* et dont il sera largement question un peu plus loin. Par la notion d'entre-deux, nous entendons cette « pulsion identitaire qui [...] renouvelle l'épreuve du passage et du déplacement sans toujours en faire une errance. De ce point de vue, le problème de l'entre-deux est un problème ontologique [...] : chercher où être, où mettre sa part d'être, avec quoi l'articuler³⁶... » Cette pulsion mène d'un état identitaire manqué à un nouvel état pas encore atteint empêchant un individu de s'identifier à l'un ou l'autre des deux termes. La notion de l'entre-deux est notre concept de départ pour voir comment se manifeste chez Ferland ce désir d'appartenir à la fois à la société du passé et à celle de l'avenir.

Dans un premier temps, Ferland se distingue de ces prédécesseurs en présentant dans ses chansons une image féminine plus libérée, avant tout sexuellement. Pour Ferland, « [...] la femme est une amante avant d'être une image de pureté et d'absolu³⁷ ». La femme, d'abord séductrice, est une sorte d'Ève éternelle. Bien sûr, la femme amante n'est pas révolutionnaire. Il s'agit de la vieille dichotomie entre mère et pute, vierge et femme fatale, séductrice. Selon Félix Leclerc, Ferland aurait été le premier à glorifier la femme amante alors qu'auparavant dans l'imaginaire canadien français la femme ne pouvait s'épanouir qu'en tant que mère³⁸. Cela ne veut pas pour autant dire que les représentations classiques³⁹ de la

³⁶ Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, p. 341.

³⁷ Léger, *op. cit.*, p. 59.

³⁸ Giroux, *op. cit.*, p. 69.

femme ne se retrouvent pas dans le répertoire de Ferland. Le chanteur paraît tiraillé entre l'image de la femme traditionnelle et celle de la « nouvelle » femme émancipée ou en voie de le devenir. En réalité, il n'y a pas seulement entre deux types de femmes, mais aussi entre deux types d'hommes. Il est entre la génération des *crooners* séduisant la femme traditionnelle et la nouvelle génération de chanteurs, comme par exemple Paul Piché et Plume Latraverse, appuyant de diverses manières les revendications féministes.

En 1970, Ferland a trente-six ans; il fait partie de ce groupe d'hommes ayant grandi entourés de femmes au foyer qui ne revendiquent pas ou peu une amélioration de la condition féminine. Au cours des années 1960-1970, la prise de conscience collective de la part des femmes sur des sujets tels que l'avortement, le divorce ou l'équité salariale vient bouleverser les fondements de la société québécoise catholique. Alors que l'aci s'est toujours interrogé sur les façons de séduire une femme, voilà que la femme émancipée vient bousculer sa vision du couple, sa conception de l'amour. Ferland reconnaît le besoin des femmes de s'affirmer dans une nouvelle condition féminine tout en restant attaché à l'image traditionnelle d'une certaine féminité. Des chansons comme « Je le sais »⁴⁰, « Si je savais parler aux femmes » et « Qu'êtes-vous devenues mes femmes ? »⁴¹ témoignent de cette ambiguïté, de cette situation dans laquelle l'aci se fait prisonnier en essayant de se

³⁹ Par représentations classiques, mythiques ou traditionnelles, nous entendons les images typiques des femmes-mères-épouses souvent caractérisées par leur fragilité, leur douceur, leur côté maternel et leur soumission au mari.

⁴⁰ Jean-Pierre Ferland, *Jean-Pierre Ferland*, Barclay 80364, 1968.

⁴¹ Jean-Pierre Ferland, *Un peu plus loin*, Barclay 80050, 1969.

rapprocher de la femme nouvellement émancipée, tout en lui attribuant des caractéristiques de celle plus « traditionnelle ». Cet entre-deux se poursuit même dans les années 1980 avec la chanson « Androgyne »⁴². Ferland est conscient de sa position transitoire, ce qui rend possible la médiation, puisqu'elle ouvre les voies à la possibilité du rétablissement du dialogue dans un monde où la femme, figée dans les constructions sociales du passé, souhaite prendre la parole non seulement pour revendiquer ses droits mais aussi pour redéfinir les relations homme-femme et sa position dans le couple. Malgré cette situation qui lui permet une certaine ouverture, Ferland ne semble pas vouloir dialoguer avec les féministes et ne s'engage pas concrètement en faveur de la lutte des femmes. Pendant un spectacle soulignant le quarantième anniversaire de Ferland, celui-ci affirme que pour lui « l'année de la femme, ça n'a rien changé, ça l'a toujours été⁴³. » Son discours sur la condition féminine se réduit à des énoncés comme celui-ci qui ne précisent pas clairement sa pensée. En prononçant ces paroles, Ferland laisse entendre que les revendications féministes ne le concernent pas, puisqu'il connaît intuitivement les désirs profonds d'une femme sans qu'elle ne soit obligée de les lui mentionner. Puisque Ferland affirme célébrer la femme tous les jours de l'année, la lutte des femmes devient pour lui un événement dont la légitimité peut être remise en question. Ce qui semble davantage intéresser le chanteur, c'est de flatter les femmes, de les séduire tout en leur laissant supposer son appui. Le chanteur s'en tient à des formules de politesse

⁴² Jean-Pierre Ferland, *Androgyne*, Jaune PJ-1001, 1984.

⁴³ Propos recueillis lors de la diffusion de la musicographie de Jean-Pierre Ferland à Musimax le 2 février 2003.

qui ne révèlent pas explicitement sa position face au mouvement des femmes, peut-être par crainte de représailles féminines, ce qui a pour effet de laisser une grande place à l'interprétation. « Que ce soit volontaire ou non, on a l'impression que Ferland nous échappe, qu'il se cache derrière les clichés qu'il véhicule depuis une trentaine d'années, qu'il se camoufle gentiment derrière ces facéties⁴⁴. » En tenant des discours vagues et imprécis, il réitère sa position médiane ne réussissant pas à adopter une ligne de pensée claire.

Dans cette société québécoise qui encourage la liberté d'expression et favorise favorisant la nouveauté et le changement, deux solutions s'offrent à Ferland : soit il participe aux transformations, soit il en demeure spectateur. Ferland choisit l'entre-deux, incapable de s'ouvrir à un nouvel avenir ni de se détacher des chanteurs et de leurs thématiques féminines qui étaient sa source d'inspiration principale dès le début de sa carrière. Ferland, coincé entre deux types d'hommes, souhaite chanter « la femme » alors que celle-ci est multiple, se situant entre différentes images qu'elle découvre et réinvente toujours à nouveau.

⁴⁴ Laurent Saulnier, « Jean-Pierre Ferland : Tous contes faits. », *Voir*, vol. 9, no 43, Montréal, 21 au 27 septembre 1995, S-11.

1.1 « Si je savais parler aux femmes »⁴⁵ : l'art de séduire selon Ferland

La carrière de séducteur de Ferland commence lentement. « Une adolescence de boutonneux à s'user les genoux sur les prie-Dieu (« j'étais excessivement pieux »), un chagrin d'amour à 16 ans (« cocu, je l'ai été très jeune »), un mariage à 20 ans (encore puceau) : il avait une revanche à prendre sur la vie⁴⁶. » Selon Hélène De Billy, cette revanche, il la prend en devenant le premier et peut-être le seul ici de ce pays à véritablement savoir parler aux femmes. Ferland se fait connaître du grand public en 1962 alors que les chansons « Les immortelles »⁴⁷ et « Ton visage » ont beaucoup de succès, surtout auprès de l'auditoire féminin. C'est à ce moment que Ferland s'aperçoit que « Tout à coup, (il) pognait⁴⁸. » Si, en 1950, les chanteurs s'adressent essentiellement à la femme au foyer et à la mère, Ferland, lui, fait l'éloge de la beauté des femmes.

Il paraît donc normal que ce séducteur « professionnel » s'interroge sur la façon de parler aux femmes. C'est en 1968, année lors de laquelle le gouvernement fait des modifications législatives pour permettre au couple l'obtention du divorce plus facilement⁴⁹, qu'il écrit « Si je savais parler aux femmes ». La chanson nous présente un homme qui vient d'être abandonné par sa femme. L'homme est à la

⁴⁵ Voir p. viii pour le texte.

⁴⁶ Hélène De Billy, «Le petit roi a 60 ans », Montréal, *L'Actualité*, 1^{er} octobre 1994, p. 68.

⁴⁷ Jean-Pierre Ferland, *Rendez-vous à la Coda*, Sélect 24085, 1961.

⁴⁸ Hélène De Billy, *loc. cit.*, p. 68.

⁴⁹ «Au cours des années qui suivent l'adoption de cette loi, les divorces connaissent une croissance vertigineuse: en 1969, on comptait 8,7 divorces pour 100 mariages, et en 1987, 44,8 divorces pour 100 mariages.» Collectif Clio, *op. cit.*, p. 528.

recherche d'un langage pour rejoindre sa femme, d'une façon de s'exprimer qui lui aurait permis d'éviter la dissolution de son couple. La chanson, qui est aussi présentée comme un modèle à suivre pour tout homme désirant garder sa conjointe, propose l'image de la femme des années cinquante, traditionnelle et passive, qui est probablement loin de celle qui a décidé de le quitter à la fin de la chanson.

Malgré le titre de la chanson, la communication et le dialogue ne semblent pas de mise dans le couple. Au contraire, la femme est dans l'attente de mots doux chuchotés à son oreille, de paroles qui l'entretiennent dans une douce euphorie et qui la coupe de la réalité : « Je lui parlerais très doux », « Je lui parlerais si bas », « Je lui parlerais tout près », « Je ne dirais presque rien ». En effet, le « je » cantologique n'utilise que peu souvent les mots pour rejoindre sa bien-aimée. Dans la chanson, ce sont davantage les caresses et les regards qui sont considérés comme moyens de séduction : « Je ne dirais presque rien / Parlerais comme à l'église / Avec les yeux et les mains. » Tout au long de la chanson, la femme reste donc muette et passive, sauf lorsque le personnage masculin l'interroge sur la sincérité de son amour. À la question : « Enfin, dis-moi, m'aimes-tu ? », elle répond : « Oui, je t'aime et beaucoup ».

En fait, l'homme dirige le couple comme le chanteur dirige le rythme de la musique. En effet, Ferland fait de sa voix l'instrument qui guide les musiciens. Le tempo *rubato* accorde une grande importance à la voix, puisque les musiciens doivent suivre le phrasé du chanteur. Lorsque ce dernier débute ses couplets par « Si je savais parler aux femmes », il n'est accompagné d'aucun instrument, comme s'il prenait

quelques instants pour bien réfléchir à ce qu'il veut dire à la femme qu'il aime. Par la suite, un violon et/ou une guitare classique s'ajoutent à la voix langoureuse de Ferland. Nous avons alors l'impression d'assister à une déclaration d'amour, tant l'ambiance est intimiste.

Cette ambiance devient de plus en plus chaleureuse dans les deux couplets qui comportent neuf vers chacun, contrairement aux cinq autres couplets, qui contiennent quatre vers seulement et qui expliquent ce que le « je » masculin ferait s'il savait parler aux femmes. La montée de l'émotion s'amorce dans le troisième couplet. Le violon semble danser sur la voix de Ferland pour faire augmenter l'intensité des paroles jusqu'à leur apogée. La fusion coïncide avec les vers : « Et nos cheveux mêlés ». Dès lors, la voix du chanteur redevient plus douce comme pour demander calmement à sa partenaire si elle l'aime. Le même mouvement d'ascension est perceptible dans le sixième couplet. Dans cette partie, qui fait écho au troisième couplet, ce sont plusieurs violons qui soutiennent la voix de plus en plus essoufflée de Ferland décrivant l'excitation suprême. Ces violons, qui ouvrent et ferment la chanson, le violoncelle, la guitare classique et la trompette rappellent la musique latine et accentuent l'ambiance déjà émotive et sensuelle que Ferland crée par sa voix énamourée. Même si, à la fin du couplet, la femme affirme aimer le « je », nous comprenons à l'écoute du couplet suivant que toute la chanson est une mise en scène imaginée par un homme qui ne sait manifestement pas parler aux femmes, puisque la sienne l'a quitté : « Si je savais parler aux femmes / Je saurais les garder aussi ».

La chanson se termine sur ces vers où le « je » cantologique s'autocritique en admettant sa part de responsabilité dans la dissolution de son couple. Ce constat d'échec est double. D'une part, parce que sa conjointe l'a quitté et, d'autre part, parce que les différents moyens proposés dans la chanson pour courtiser les femmes sont désuets et inappropriés pour séduire la femme nouvellement émancipée. En effet, l'homme reconnaît l'échec de sa relation au fait qu'il ne savait pas parler aux femmes avant d'écrire sa chanson. Alors que celle-ci est un hymne à l'amour adressé essentiellement à la femme traditionnelle et non à la nouvelle « nouvelle femme », le « je » voit sa chanson comme la solution qui lui aurait permis d'éviter de perdre son amoureuse. « Si je savais parler aux femmes » ne présente pas de méthodes de séduction adaptées aux besoins de la femme émancipée qui ne souhaite plus seulement se faire chuchoter des mots doux et romantiques à l'oreille. L'homme ne semble pas comprendre qu'il ne peut pas charmer la femme émancipée de la même manière que la femme classique. Il est déchiré entre ces deux images féminines et se place lui-même dans une position délicate : celle de l'entre-deux. Mais, est-il véritablement intéressé par cette femme métamorphosée par les revendications féministes ? Si tel est le cas, pourquoi n'est-il pas à l'écoute de ses besoins ? Pourquoi hésite-t-il tant à soutenir les femmes dans leur quête d'une nouvelle condition féminine ?

2. Les Anciens et les Modernes

« Chanter l'humanité, [...] c'est chanter l'homme et la femme reconsidérés. Crier contre le traitement fait aux femmes, contre le scandale des inégalités entre hommes et femmes, c'est forcer la conscience à s'ouvrir les yeux⁵⁰. » Or, ce ne sont pas tous les chanteurs québécois des années 1960-1970 qui ont cette ouverture d'esprit et cette conscience des différences qui existent depuis toujours entre les sexes. Pendant cette période fluctuante en changements, certains chanteurs appuient les revendications des féministes; d'autres, sans prendre position, ne se préoccupent pas de leurs demandes en continuant d'écrire des chansons mettant en vedette des femmes-mères-épouses. Il existe une séparation bien réelle, une différence de point de vue à l'intérieur d'un même cercle d'artistes québécois. Une ligne de partage semble diviser les chanteurs en deux camps en ce qui concerne le positionnement face au renouvellement social. C'est ce que nous désignons comme l'opposition des Anciens et des Modernes.

L'opposition entre les « Anciens » et les « Modernes » en chanson soulève un certain nombre de questions qui divisent les générations. Qui sont ces « Anciens » et qui les « Modernes » ? Les « Anciens » sont des chanteurs qui ont une conception traditionnelle de la femme. Dans leurs chansons, la figure féminine est passive, dans l'attente d'une déclaration d'amour. Les « Modernes », de leur côté, préfèrent la nouvelle « nouvelle femme » et interrogent les stéréotypes masculins et féminins en

⁵⁰ Bruno Roy, *op. cit.*, p. 289.

appuyant les féministes dans leurs démarches. Jean-Pierre Ferland fait partie de la première catégorie. Son répertoire de chansons d'amour est aussi imposant que son incompréhension, voire son angoisse face à l'expérience féminine. L'aci préfère admirer la beauté des femmes comme dans la chanson « Les femmes de trente ans »⁵¹ plutôt que de se pencher sur leurs conditions d'existence. Il n'est pas le seul chanteur à valoriser les conceptions féminines classiques :

De Ferland à Claude Dubois, de Claude Léveillé à Jacques Michel, la notion de femme idéale persiste à travers des élans de tendresse, qui tout compte fait, définissent des rapports égoïstes et primaires : « J'ai besoin pour vivre/de chanter, d'aimer et d'être aimé/Femmes de rêves/Femmes d'espoirs heureux/Comment puis-je faire/Pour vivre plus près de vous/En restant libre? (« Femmes de rêves » de Claude Dubois)⁵².

Les représentations traditionnelles de la femme-mère-épouse se perpétueront encore jusqu'à la fin des années 1960 alors que la Révolution tranquille est bien entamée. Jean Lesage, élu en 1960, ne tient pas compte de l'émancipation et des revendications féminines. « Le progrès d'une société n'est pas toujours obligatoirement accompagné du progrès de la condition des femmes⁵³. » En effet, le début des années 1960 perpétue cette image de la femme fragile et reine du foyer. Jean-Pierre Ferland, tout comme Claude Léveillé, sont à la recherche, dans leurs chansons, de la femme idéale qu'ils protégeront de leurs élans de tendresse. Gilles Vigneault ne s'intéressera que très peu dans ses chansons à la femme sinon pour la comparer au pays. D'autres chansonniers se plairont à écrire des chansons pour leur épouse où il ne sera question que de leur rôle de conjointe et de mère. « Chanson pour ma femme » de George Dor

⁵¹ Jean-Pierre Ferland, *Un peu plus loin*, Barclay 80050, 1969.

⁵² Bruno Roy, *op. cit.*, p. 294.

⁵³ Collectif Clio, *op. cit.*, p. 464.

en est un bon exemple. La « mère » a encore préséance sur la « femme ». Cette femme fantasmée par les « Anciens » est loin de celle qui lutte pour l'émancipation féminine. Jean-Pierre Ferland ainsi que les hommes de sa génération ne réfléchissent pas aux conditions d'existence dans lesquelles vivent les femmes ; ils sont trop préoccupés par leurs propres désirs. La femme n'existe-t-elle pas seulement dans les bras amoureux d'un homme ? C'est ce que semble penser plusieurs chanteurs de l'époque au grand désespoir de ceux que nous appelons ici les « Modernes ».

Les chanteurs de cette autre catégorie repensent les rapports entre les sexes. Ils se distinguent de Ferland d'abord par leur ouverture d'esprit se manifestant de différentes façons chez les artistes. Ainsi Plume Latraverse dénonce-t-il les rôles dévolus aux hommes et aux femmes avec humour. Plusieurs de ses chansons datant de 1980-1981 (« Scènes de la vie conjugale », « Le chemin des hommes nouveaux ») démontrent une volonté de réfléchir non seulement aux relations de couple, mais aussi un désir de se réconcilier avec lui-même. Cette ouverture d'esprit permettant de ne pas aplanir les différences entre les sexes est présente chez Richard Séguin : « [...] j'avais envie de me rapprocher d'une autre pensée, de me défaire un peu de mes conditionnements de mâle. Il s'agissait au départ pour moi d'une tentative d'ouverture⁵⁴. » Quant à Ferland, il ne se sent pas concerné par ce type de réflexion : « Moi, je ne me connais pas, je ne m'intéresse pas. Je ne m'assois pas pour penser à moi⁵⁵. » Dès lors, il ne s'attarde pas non plus à la position privilégiée

⁵⁴ Richard Séguin, *Le Devoir*, 6 décembre 1980, p. 21.

⁵⁵ Laurent Saulnier, *loc. cit.*, p. S-11.

de l'homme dans le couple ni à la redéfinition des rapports amoureux. Même si Ferland présente la nouvelle image de l'amante dans ses chansons, l'homme demeure essentiellement maître du jeu de la séduction, statut privilégié dont peu de femmes peuvent se réclamer dans son répertoire amoureux. Au cours de la décennie 1970, les féministes ainsi que plusieurs chanteurs croient à la libération de l'homme et de la femme. Paul Piché interroge les stéréotypes associés aux sexes masculins et féminins. Plusieurs de ses chansons mettent en scène une nouvelle relation entre homme et femme. « Dans « Les gars de l'espérance », Piché dénonce le processus traditionnel de séduction basé sur les rôles sexistes⁵⁶ », processus qui évoluera dans ses chansons jusque dans « Le renard et le loup » où il détruit l'image de l'homme viril et possessif. Tous ces chanteurs « féministes » soutiennent le mouvement des femmes non seulement en dénonçant les mauvais traitements faits à celles-ci, mais aussi en réfléchissant sur eux-mêmes.

Les rapports hommes-femmes sont revisités par les « Modernes » tandis que ce débat de société si important dans les années 1970 est tout simplement ignoré des Anciens. Cette opposition est symbolique d'une époque qui se veut révolutionnaire, mais qui, tout compte fait, évolue lentement du point de vue de l'émancipation des femmes. Certains chanteurs rejettent la femme émancipée et ont de la difficulté à admettre les aspects positifs de leur lutte. Les féministes critiqueront sévèrement ces chanteurs tout en essayant de leur faire comprendre la nécessité de leurs revendications et de leurs interventions sur différents paliers de la société.

⁵⁶ Bruno Roy, *op. cit.*, p. 303.

2.1 L'opposition des féministes aux chansons de Ferland

Les féministes des années 1970 s'opposent massivement à Ferland⁵⁷ pour de nombreuses raisons. Dans un premier temps, elles rejettent l'image publique de «macho», qu'il semble cultiver. Elles n'apprécient pas non plus la représentation des rapports traditionnels entre les sexes ni du couple amoureux. Dans un deuxième temps, les féministes le blâment de ne s'intéresser qu'à la beauté des femmes sans se soucier de leurs conditions de vie. C'est d'ailleurs ce type de discours soutenu par les féministes qui déplaît hautement à Ferland. Celui-ci désapprouve leurs conversations devenues «masculines»⁵⁸ et leur entêtement à ne plus vouloir entendre parler d'amour. Le malentendu semble parfait, car Ferland ne comprend pas la femme émancipée et ne sait pas comment l'aborder ni comment la chanter. Pendant que les féministes cherchent à renouveler la séduction en repensant le couple, Ferland s'extasie devant la vénusté féminine. La femme ne veut plus être passive dans le couple, elle veut s'affirmer, être autonome à l'intérieur même de ses relations personnelles. Les féministes reprochent à Ferland de gagner sa vie à la sueur du front des femmes⁵⁹. Alors que le mouvement des femmes essaie de se faire entendre des Québécois, Ferland continue, comme au début de sa carrière, de glorifier un certain type de femme : celle qui se laisse envoûter par les belles paroles – et la voix – masculines.

⁵⁷ Ferland ne précise jamais quel courant féministe lui fait des reproches et ne dénonce jamais de femmes en particulier. Est-ce une femme ou un groupe de femmes qui l'attaquent ? Ferland reste vague sur ce sujet aussi.

⁵⁸ Propos recueillis lors de la diffusion de la musicographie de Jean-Pierre Ferland à Musimax le 2 février 2003.

⁵⁹ *Ibid.*

Durant les quarante ans de sa carrière de chanteur, Jean-Pierre Ferland n'a jamais soutenu la cause des femmes, ni dans ses chansons ni en entrevue. En 1981, Ferland considère « que la révolution des femmes est terminée [...] : Cela veut dire que je pense que les hommes ont compris. Et que les femmes ont pris leur place⁶⁰. » Le féminisme demeure un grand désarroi de Ferland: « On va être pris avec lui pour le restant de nos jours. Il y a des femmes qui vont se faire un devoir, une vocation de défendre la femme pour l'éternité⁶¹! » Et alors ? Les femmes ne doivent pas tenir pour acquis ce qu'elles ont obtenu depuis une trentaine d'années. De plus, elles doivent sensibiliser les générations féminines futures, car les jeunes femmes d'aujourd'hui doivent elles aussi être sensibles à la cause des femmes et ne pas voir le féminisme, comme le veut la tendance, de façon péjorative, alors que c'est un mouvement de libération. Le terme « féministe » a tellement été galvaudé dans les médias depuis une trentaine d'années que maintenant peu de jeunes femmes se réclament féministes de peur d'être associées à l'image stéréotypée d'une femme aigrie et en colère contre tous les hommes. Il est impossible d'effacer les siècles de domination masculine, mais il est important de se tourner vers l'avenir et de voir comment on peut améliorer l'existence des femmes ou du moins conserver ses acquis intacts. En débutant le mouvement féministe dans les années 1970, les femmes s'engagent dans une longue lutte, car une société évolue lentement. Ce n'est pas en quelques décennies que les mentalités se transforment et il faut plusieurs générations

⁶⁰ Yves Taschereau, *loc. cit.*, p.15.

⁶¹ *Ibidem.*

avant de s'apercevoir d'un réel changement. Pour ce qui est de Ferland, ses chansons sont des chroniques amoureuses adressées aux hommes qui ne s'intéressent pas aux revendications féminines et qui préfèrent les ignorer pour ne pas être dérangés dans leurs positions traditionnelles.

2.2 « Women's Lib »⁶² : l'inquiétante femme émancipée

Selon Ferland « une femme enragée est plus violente qu'un homme et encore plus méchante⁶³. » C'est probablement l'une des raisons qui ont poussé Ferland à écrire la chanson « Women's Lib » en 1973, car l'aci affirme l'avoir composée en réponse aux accusations méprisantes des féministes qui le traitaient de macho et de misogyne. Pourtant, la chanson ne s'adresse pas directement aux féministes, plutôt aux hommes puisque le « je » cantologique les interpelle au début de chaque couplet : « Monsieur ». En 2002, lors d'une entrevue accordée à Musimax, le chanteur adoucit ses propos en soutenant qu'il n'était pas sérieux lors de la rédaction du texte et qu'il voulait simplement s'amuser au détriment des féministes. Il est difficile d'analyser la chanson en question comme une plaisanterie, car quelques-uns des pires stéréotypes y sont utilisés. Tout au long de la chanson, le personnage masculin compare avec nostalgie la femme du passé à celle d'aujourd'hui, c'est-à-dire celle des années 1970. « Women's Lib » est une énumération méprisante, en trois couplets,

⁶² Jean-Pierre Ferland, *Les Vierges du Québec*, Jaune JF-7300, 1973. Voir p. ix pour le texte.

⁶³ Jean-Pierre Ferland, *Mes années d'école*, Montréal, Jaune, 1992, p. 231.

des pouvoirs que l'homme a perdus au profit des femmes à la suite de leur émancipation.

Le « je » cantologique commence la chanson en évoquant l'absence du droit de vote chez les femmes en 1919, ce qui est pour le moins étonnant, car, selon la loi, les femmes obtiennent le droit de vote au fédéral en 1918⁶⁴. Peut-être veut-il signifier ici le fait que même si les femmes pouvaient voter, elles n'avaient aucune représentante élue pour défendre leur condition⁶⁵ et, pour la majorité d'entre elles, aucune opinion politique sinon celle de leur mari. Cette dépendance féminine ne se limite pas seulement au pouvoir politique. Elle se poursuit aussi à la maison dans la satisfaction des devoirs conjugaux. Le « je » regrette ici la femme docile, apparemment sans opinion et peu exigeante, à qui les hommes pouvaient faire l'amour sans se préoccuper de ses désirs : « Dans notre lit / Dans c'temps-là c'était facile / On pensait pas au Womens's Lib ». Tout se passe comme si le « je » masculin voulait s'inscrire en ligne directe avec un texte publié en 1944 sur les cours de préparation au mariage qui démontre que les hommes ne portaient pas une attention particulière, à la jouissance de leur conjointe : « Pour ce qui est de la jouissance : elle pourra accepter les jouissances même complètes qui se produiraient durant tout le temps que l'action se fait bien. Mais elle ne pourrait se procurer (ou se

⁶⁴ Ferland parle certainement des femmes québécoises qui ont obtenu le droit de vote seulement en 1941. Toutefois, il ne faut pas négliger l'importance de l'acquisition de ce droit au fédéral qui est un pas en avant dans les revendications féminines.

⁶⁵ Il faut attendre 1961 pour qu'une femme soit élue au Québec et 1976 pour la création du ministère de la Condition féminine.

faire procurer) des jouissances au cas où elle ne les aurait pas eues alors⁶⁶.» Le personnage masculin comprend, certes, que l'époque est révolue, mais dans ses chansons apparaît assez clairement le sentiment de nostalgie face au bon vieux temps du règne masculin. Cela est perceptible dans les quatre derniers vers du couplet : « Aujourd'hui / C'est fini / Où c'est qu'il est l'imbécile / Qui les a laissés s'émanciper? » L'impatience et l'agressivité contenues dans les paroles se font entendre dans la voix de Ferland. La musique vient renforcer son exaspération concernant la condition féminine. Les accords syncopés du piano, « articulés sur un temps faible ou une partie faible du temps et prolongé sur un temps fort ou une partie forte du temps⁶⁷ », ont pour effet de déstabiliser le rythme et d'apporter un peu plus de swing à la chanson et une sonorité plus *crooner* et nostalgique aux derniers quatre vers des deux premiers couplets. À ce moment, le « je » ne chante plus seulement le regret, mais la frustration de ne plus pouvoir disposer de la femme comme avant.

Cette volonté de posséder la femme se retrouve aussi dans le deuxième couplet. Le « je » masculin chante « Mille neuf cent tranquille » pour parler de l'époque glorieuse de la femme traditionnelle qui, selon le Code civil du Québec, devait soumission et obéissance à son mari⁶⁸ : « Les femmes c'était à nous » En plus d'être soumises, elles restaient à la maison, ce qui arrangeait bien les hommes de toujours savoir à quel endroit se trouvait leur conjointe. L'homme se plaint de voir

⁶⁶ Collectif Clio, *op. cit.*, p.419.

⁶⁷ Richard Ferland, *Arrangement*, Montréal, Logiques, 2001, p. 314.

⁶⁸ Il faut attendre l'adoption de la loi 16 en 1964 pour voir le statut légal de la femme mariée se modifier. Collectif Clio, *op. cit.*, p. 442.

les rôles dévolus aux hommes et aux femmes se transformer pour donner plus d'autonomie et de liberté au sexe féminin. « Ça pense, ça fait c'que ça veut / Hier les hommes étaient chanceux ». L'utilisation du démonstratif neutre « ça » pour désigner les femmes amplifie cette volonté du personnage masculin de ridiculiser les revendications féministes et de dénoncer la « nouvelle femme » comme la cause des problèmes masculins. À la fin du couplet, la voix de Ferland se fait encore plus hargneuse et ironique que dans les quatre derniers vers du couplet précédent, car, cette fois-ci, ce n'est pas un imbécile qui a laissé plus de liberté aux femmes, mais un génie. Ce qui est surprenant dans la chanson, c'est que cet « imbécile » et ce « génie » sont tous les deux des hommes. Ce serait donc grâce aux hommes que les femmes auraient été à la fois soumises et libérées, comme si même le mouvement féministe avait été élaboré par des hommes. Les propos du « je » sont illogiques, mais démontrent la misogynie du chanteur.

Les stéréotypes atteignent leur apogée dans le troisième couplet. Le « je » cantologique y décrit ce que sera l'avenir malheureux des hommes en 2132, si les femmes continuent de revendiquer leur place dans la société. Il pose alors une question légitime pour tout homme appréciant les vertus de la femme traditionnelle: « Qui c'est qui montera par-dessus ». Il est clair que les rapports hommes-femmes ne sont pas égaux tant sur le plan social et familial que sexuel. Ferland préconise une domination des hommes sur les femmes et ne voit pas comment un couple pourrait bien fonctionner sans ce rapport de force. Pour le « je » masculin, l'autorité masculine n'aurait jamais dû être remise en question par les femmes, car reconstruire

l'image de la femme nécessite de revoir aussi celle de l'homme. Cette idée semble déplaire au « je » qui réclame la solidarité masculine en appelant deux fois au secours dans sa chanson.

Ensuite, l'homme sous-entend qu'une femme émancipée ne peut pas parler d'amour : « Qui c'est qui me parlera d'amour / Si la police s'appelle Alice ». Le choix de la profession n'est pas innocent. Le « je » aurait pu opter pour plusieurs autres métiers, mais il a certainement choisi le domaine policier pour démontrer aux hommes ce qui leur arrivera s'ils laissent les femmes envahir les professions traditionnellement réservées au sexe « fort »⁶⁹. Selon le personnage masculin, une femme qui travaille, pense et s'affirme devient inintéressante. Peut-être parce qu'elle n'est plus disponible pour répondre à tous ses besoins au moment où il le souhaite que ce soit pour faire les repas, tenir la maison propre ou encore combler ses désirs sexuels ? La femme émancipée ne veut plus se réaliser à travers les réussites de son mari ou de ses enfants, elle désire satisfaire ses propres ambitions. Un tel changement déstabilise les hommes d'où l'importance du deuxième « Au secours » dans lequel sont contenues toutes les peurs non verbalisées dans la chanson, mais dont nous pouvons ressentir l'intensité dans la voix effarée de Ferland. Détresse ultime qui amène le personnage masculin à se demander à qui il pourra bien faire l'amour. Est-il incapable d'avoir des relations sexuelles avec une femme émancipée?

⁶⁹ « La Sûreté du Québec accueille sa première policière, Nicole Juteau, en 1975, années internationale de la femme. Vers la fin de la décennie, la Sûreté compte une vingtaine de policières. Une rubrique *congé de maternité* s'ajoute au nouveau contrat de travail des policiers signé en février 1978 », [[http : //www.suretequebec.gouv.qc.ca](http://www.suretequebec.gouv.qc.ca)], site consulté le 1^{er} mars 2005.

Est-elle trop exigeante et inquiétante pour lui ? Ferland ne semble plus savoir comment aborder cette amante, tant convoitée dans ses chansons, qui le menace de prendre sa position privilégiée.

3. La glorification de la femme amante

Ferland valorise et célèbre la femme amante dans ses chansons, il ne la considère pas seulement comme une épouse prenant soin des enfants et du mari, mais comme un être capable d'avoir des relations intimes pour le plaisir, les liens du mariage n'étant plus nécessaires pour passer à l'acte dans les années 1970. Dans la chanson « Qu'êtes-vous devenues mes femmes ? »⁷⁰, le « je » cantologique laisse la parole à trois de ces anciennes copines qui ont des relations sexuelles en dehors des liens du mariage : Rose, Julie et Marie. Le personnage masculin demande ce que sont devenues ses femmes, comme si elles étaient sa propriété, alors que celles-ci, attachées à aucun homme en particulier, vont « d'un amour à l'autre », d'un amant à l'autre. Leur indépendance semble déplaire au « je » masculin qui insiste pour savoir si elles se sont remises de leur chagrin d'amour. Bien sûr, le « je » reconnaît le besoin de ses anciennes conquêtes de faire de nouvelles expériences, mais il est très heureux en fin de parcours de voir qu'il y a encore une femme, personnifiée par son âme, qui lui fait la promesse de l'attendre : l'homme demande : « Tu m'attends depuis si longtemps ». Son âme lui répond : « Et je t'attends toujours ». Ce qui

⁷⁰ Jean-Pierre Ferland, *Un peu plus loin*, Barclay 80050, 1969.

étonne dans la chanson, c'est de voir une fois de plus la position ambivalente de Ferland. Ce dernier glorifie la femme amante dans la mesure où il reste encore quelques femmes assez traditionnelles pour espérer sa présence, car c'est avec ces femmes-là que le chanteur sait comment se comporter. Il présente des femmes libérées, tout en espérant celle qui l'attendra, son âme sœur.

« Qu'êtes-vous devenues mes femmes ? » est aussi une chanson qui dévoile un Ferland dépassé par le mouvement féministe. Dans la chanson, qui aurait pu s'intituler « Qu'êtes-vous devenues les femmes ? », l'aci s'interroge sur la « disparition » des femmes traditionnelles comme devaient être Rose, Julie et Marie lors de leur union avec le « je » cantologique. Même si Ferland assiste à la montée du féminisme et aux changements de discours féminin dans la décennie 1970, il ne semble prendre conscience du réel impact du féminisme et de son influence sur l'identité féminine qu'au moment de l'écriture de sa chanson. Les femmes ne sont plus dans l'attente d'une histoire d'amour romantique, mais à la recherche de nouvelles relations sexuelles sans attache, un peu à l'instar des hommes. Ferland affirme avoir arrêté d'écrire pendant deux ans à cause du féminisme qui l'avait énormément affecté en proposant de nouvelles images de la femme⁷¹. Ferland célèbre toujours la femme amante, mais comprend que la réalité des années 1970 consacre une plus grande liberté sexuelle aux femmes qu'auparavant. Cette ouverture leur permet de passer d'un homme à l'autre à la recherche d'amour ou d'un simple

⁷¹ Propos recueillis lors de la diffusion de la musicographie de Jean-Pierre Ferland à Musimax le 12 février 2003.

plaisir charnel, et c'est peut-être cette attitude peu « féminine » qui ébranle le plus Ferland dans sa position de séducteur jusqu'alors exclusive au sexe « fort ».

3.1. La libération sexuelle

On associe souvent la libération sexuelle en Occident à la révolution des femmes des années 1970. « L'image mille fois rappelée d'une célèbre manifestation à Atlantic city survenue à la fin des années 60, où des féministes contestant un concours de beauté auraient brûlé des soutiens-gorge [...]»⁷² » contribue fortement à perpétuer cette idée. Il va sans dire que les femmes ne portant pas de soutiens-gorge sont associées au mouvement féministe. Le rejet du soutien-gorge devient le symbole d'une femme libérée, outragée, en guerre contre les hommes, comme si le féminisme se réduisait à la disparition du port de ce sous-vêtement.

Le mouvement n'est pas étranger au Québec des années 1970 qui s'ouvre sur une plus grande liberté sexuelle. Des plus jeunes couples mariés aux plus âgés, en passant par les célibataires et les couples en union libre, tous ressentent un vent de liberté dans leur vie sexuelle.

Finies les cachettes, envolés les chaperons, le corps se libère et on prononce les anciens mots interdits : plaisir, jouissance, orgasme. [...] Si les femmes des générations passées tentaient de demeurer vierges jusqu'à leur nuit de noce, celles des années 70 troquent l'hymen contre les pilules anovulantes⁷³.

⁷²Collectif Clio, *op. cit.*, p. 536.

⁷³*Ibid.*

Cet esprit de liberté qui modifie les mœurs sexuelles se retrouve bien sûr en chanson autant du point de vue musical que textuel. Tous les styles sont explorés. Les artistes innovent en s'inspirant de la musique états-uniennes et des rythmes latins, entre autres. Jean-Pierre Ferland n'échappe pas à ce courant de renouveau. Il affirme avoir écrit plusieurs chansons sous l'effet de la drogue⁷⁴, ce qui lui a permis de produire son disque *Jaune*, souvent comparé à l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles par sa cohérence et le climat qui lui est propre. Ferland n'est pas le seul à s'inspirer des chansons anglo-saxonnes, puisque Robert Charlebois est l'instigateur du mouvement au Québec. Celui-ci, revenant d'un voyage en Californie, colle une musique rock aux textes écrits en joual. L'amour et la femme ne sont plus seulement chantés sur des ballades, mais aussi sur des rythmes rock, comme c'est le cas pour Lucien Francoeur. Ce dernier, déstabilisé par la révolution sexuelle, utilise un langage cru et vulgaire à l'image d'un homme qui ne sait pas comment s'adresser à la femme émancipée : « Va te faire opérer / pour ne plus me tromper ». Son idéal féminin fidèle et soumis ne correspond plus à la femme libérée de l'époque.

Les chanteurs des années 1970 ajoutent l'image de l'amante, essentiellement propre à Ferland auparavant, à leur répertoire féminin. Rivard met en scène un homme désirant « Ginette », Dubois parle d'un homme songeant à la femme de rêves et Ferland se fait le porte-parole d'un homme revendiquant encore et toujours une maîtresse. Jean-Pierre Ferland n'est plus le seul à s'intéresser à la figure de l'amante,

⁷⁴ Propos recueillis lors de la diffusion de la musicographie de Jean-Pierre Ferland à Musimax le 12 février 2003.

mais son image de grand séducteur demeure sa position privilégiée puisqu'elle n'est pas revendiquée par les autres chanteurs de son époque. Avec la révolution sexuelle, ce sont davantage les femmes qui veulent s'approprier de son statut. Étant à l'écoute de leur corps, elles découvrent leur sexualité. Cette femme émancipée libertine est séductrice et ne craint pas de courtiser les hommes. Bousculé par les attentes de la femme libérée, Ferland tente une ouverture en essayant de réunir sexe et amour dans une relation.

3.2 « T'es mon amour, t'es ma maîtresse »⁷⁵ : une ouverture à l'autre

La première version de « T'es mon amour, t'es ma maîtresse », enregistré par Ferland en 1973 sur l'album *Les vierges du Québec*, obtient beaucoup moins de succès que celle chantée en duo avec Ginette Reno paraissant quelques mois après le lancement de son disque. L'interprétation commune apporte une nouvelle dimension à la chanson puisqu'elle devient un dialogue entre un homme et une femme tentant de s'ouvrir l'un à l'autre. D'ailleurs, la seconde version est un véritable triomphe commercial. « Des paroles simples, une musique entraînante, un peu de sexe et une chanteuse-née⁷⁶ », tous ces éléments réunis font de « T'es mon amour, t'es ma maîtresse » un classique encore souvent diffusé sur les radios québécoises. La

⁷⁵ Jean-Pierre Ferland, *Les vierges du Québec*, Jaune JF-7300, 1973. Voir p. x pour le texte.

⁷⁶ Propos recueillis lors de la diffusion de la musicographie de Jean-Pierre Ferland à Musimax le 12 février 2003.

chanson raconte l'histoire de deux amants dont l'union, d'abord basée sur la tendresse et le sexe, se transforme peu à peu vers une amitié qui conduira peut-être à un véritable amour et à la formation d'un couple désirant s'investir au-delà du sexe. « T'es mon amour, t'es ma maîtresse » est un jeu de rôles interprété avec justesse par Reno et Ferland.

Dès le premier vers, le « je » féminin divulgue la nature de sa liaison avec son compagnon : « T'es mon amour, j'suis ta maîtresse ». Cet amour, qui au départ est exclusivement celui du corps, se modifie petit à petit. Son partenaire devient l'homme qu'elle a toujours souhaité rencontrer : « T'es tout ce que je veux / T'es tout ce que j'ai voulu ». Plus la femme connaît cet homme, plus son affection pour lui grandit. Elle lui propose même, s'il le souhaite, de se dévoiler complètement à lui et ainsi prouver sa volonté de former un couple fondé non uniquement sur le sexe, mais sur l'authenticité : « J'te montrerai, sans tricher / Un côté de moi / Comme je n'ai jamais osé montrer / À qui que ce soit ». Dans ce deuxième couplet, la voix de Reno se fait de plus en plus intense jusqu'au quatrième vers, moment où le personnage féminin prend un instant de silence pour révéler au « je » masculin son intention d'ouvrir son cœur comme elle ne l'avait jamais fait avant à un homme. La résolution de cette tension, perceptible autant dans la musique que dans la voix essoufflée de Reno, coïncide avec le vers : « À qui que ce soit ». À ce moment, le « je » féminin attend la réaction du personnage masculin à ses confidences.

Le « je » cantologique débute son couplet en lui confirmant qu'elle est son amante : « T'es mon amour, t'es ma maîtresse ». Il souhaite être le meilleur homme

pour elle avec les connaissances qu'il possède de sa personnalité et du sexe masculin: « J'suis tout ce que je peux / J'suis tout ce que j'ai connu ». Il apprécie beaucoup la présence de cette femme et entrevoit lui aussi la possibilité de pouvoir partager avec elle un attachement qui dépasse la simple réunion des corps. Il tente de se rapprocher de sa compagne tout en assumant sa masculinité. Ferland répète le deuxième couplet avec la même intensité dans la voix que Reno et laisse planer l'espoir de pouvoir s'épanouir auprès d'une personne de confiance.

Le moment fort de la chanson est certainement le dernier couplet chanté à l'unisson par Ferland et Reno. Celle-ci commence les vers, Ferland les poursuit ou les répète en canon :

Reno : « On s'assoira »
 Ferland : « On s'assoira »
 Reno : « face à face »
 Ferland : « face à face »
 Reno : « Tes yeux »
 Reno et Ferland : « dans mes yeux ».

Leurs voix s'entremêlent, puis se répondent et fusionnent au vers « Ah! Comme ça doit être bon de s'ouvrir ». Puis, chacun leur tour se disent « Jusqu'au bout ». La chanson se termine sur ce vers chanté à l'unisson par l'homme et la femme dont la relation semble prendre une autre dimension en se dirigeant sur les sentiers de la communication et de l'ouverture à l'autre sans toutefois exclure le sexe de leur union pour « [s'] ouvrir jusqu'au bout ». Le couple ne détermine pas un moment précis pour réaliser son projet, mais promet un rapprochement, une rencontre où le dialogue sera possible et où l'homme et la femme pourront se détacher de l'image typée à laquelle ils sont confinés depuis des milliers d'années. Belle promesse de

réconciliation qui n'est pas vraiment tenue par Ferland, car aucune chanson parue sur les albums qui suivront ne viendra détruire ni même sortir avec efficacité l'homme et la femme des rôles traditionnels. Avec les vers « Une bonne fois, si tu veux », l'artiste tente une ouverture à l'autre et entretient l'espoir qu'un jour il sera possible pour le couple de se rejoindre, mais cette vision de l'amour ne sera pas abordée avec conviction dans une autre chanson. « T'es mon amour, t'es ma maîtresse » démontre-t-elle véritablement une évolution du point de vue des relations homme-femme ? Est-elle une sorte de trêve avec les femmes ou encore une occasion pour le chanteur de se défaire des images de « macho misogyne » auxquelles les féministes l'ont associé ? Peut-être y a-t-il tout cela à la fois, mais il semble évident que Ferland a bien de la difficulté à rompre totalement avec le modèle stéréotypé du couple et cela est perceptible dans son répertoire de chansons d'amour.

4. Les rôles sexués

Il existe des normes, des attentes qui régissent le comportement d'un individu par sa position et sa fonction dans une société donnée. Au Québec, comme dans d'autres pays occidentaux, les féministes questionnent les rôles sexués en essayant de transformer l'idée selon laquelle les humains sont confinés à l'une ou l'autre des tâches qui, par nature, leur sont attribuées. Les femmes, tout comme les hommes, sont figés dans un modèle dont il est difficile de se dissocier. L'idéologie traditionnelle veut que la vocation fondamentale et naturelle de la femme soit d'être

mère. « Créée pour être la compagne de l'homme, elle est toujours, et par-dessus tout, épouse et mère⁷⁷. » Dans une société à peine sortie de l'emprise du catholicisme et du paternalisme, les rapports entre les sexes ne sont pas faciles à redéfinir. Comment se rencontrer, entre homme et femme, si la relation sexuelle doit se faire « seulement en vue de concevoir un enfant et la jouissance de la femme [est] un péché⁷⁸. » Toujours selon cette idéologie familiale traditionnelle, c'est uniquement dans la maternité que la femme peut s'épanouir pleinement. Enfin, la femme entretient mari, enfant(s) et domicile. L'homme doit aussi répondre à plusieurs attentes. Il est la figure d'autorité dans la maison, mais surtout le pourvoyeur attitré. « (...) L'éducation des enfants n'est pas fondamentalement de son ressort, mais il dirige tout de même⁷⁹. » Tous ces rôles sont des constructions sociales, culturelles et psychologiques de l'identité sexuelle qui deviennent à travers l'éducation des images stéréotypées dont l'homme et la femme peuvent difficilement se défaire, car la société tend à imposer à ses membres ses idées du « féminin » et du « masculin ». Ces positions, attribuables à l'un ou l'autre des sexes, sont perceptibles dans les différentes sphères de la société tant sur le plan politique que social et culturel. La chanson n'échappe pas à cette vision typée des sexes. Cette idéologie transparaît dans le répertoire de plusieurs chanteurs de l'époque des revendications féministes.

⁷⁷ « Premier Rapport de la Commission des droits civils de la femme », *Revue du Notariat*, vol.32, 1929-1930, p. 243, reproduit dans V. O'Leary et L. Toupin, *op. cit.*, p.358.

⁷⁸ Centre des femmes, *Dossier sur la situation des femmes au Québec*, 1972, reproduit dans V.O'Leary et L.Toupin, *op. cit.*, p. 183.

⁷⁹ Archives du Comité Laure Gaudreault, Centre de documentation de la CSQ, dans Micheline Dumont et Louise Toupin, *op. cit.*, p. 261-262.

Les chansons de Jean-Pierre Ferland sont un bon exemple de mise en scène de stéréotypes sexuels.

Ferland ne s'intéresse que très peu à l'épouse et à la mère alors que ce sont des figures récurrentes dans le répertoire des chanteurs de sa génération. Dans ses chansons, le rôle de la femme se limite essentiellement à celui de l'amante qui est séduite par ses mises en scène romantiques.

La femme devient un objet à conquérir et cherche à être conquise. La publicité transmise par tous les médias (radio, télévision, cinéma, chansons d'amour...) apprend à la femme les subterfuges nécessaires pour « attraper » l'homme qui pourvoira à ces besoins [...] Ces mêmes médias donnent donc à l'homme l'image d'une femme qui n'attend qu'une chose : être séduite et prise par lui. L'homme pense donc qu'il peut se procurer une femme au même titre qu'une auto; l'idée n'est pas loin qu'il puisse se l'acheter⁸⁰.

Il semble que le chanteur intériorise ces rôles, tout comme son public féminin. Dans une entrevue, il avoue avoir répertorié les femmes selon des barèmes qu'il a lui-même établis lors de ses nombreuses excursions, accompagné de femmes séduites par la promesse de voyages romantiques à l'étranger entièrement payés par le chanteur. Celui-ci affirme avoir classé les femmes en douze catégories : « [...] j'en ai eu trois de chaque. Ce qui fait, comptons-nous, 36. Et là je parle des aventures prolongées. Je rencontrais une fille, je la trouvais de mon goût et je lui disais : « Veux-tu venir à Venise avec moi? » Elle disait : « Oui. C'était réglé⁸¹. » Ferland a cette façon de considérer qu'aucune femme ne peut résister à son charme ou à son argent ! Même si cette image de « macho » constitue un véritable casse-tête pour les féministes pendant

⁸⁰ Centre des femmes, *Dossier sur la situation des femmes au Québec*, 1972, reproduit dans V.O'Leary et L.Toupin, op. cit., p. 183.

⁸¹ Hélène de Billy, *loc. cit.* p. 70.

les années 1970, il n'en demeure pas moins que le public féminin de Ferland est complètement envoûté par ses chansons d'amour. Qui sont ces femmes ? Il ne faut pas croire qu'elles sont toutes traditionalistes. Au contraire, certaines d'entre elles exercent un métier prenant et une existence de super-femme. C'est le cas d'Andrée de Billy, une admiratrice du chanteur, interviewée dans l'article d'Hélène de Billy, à qui Ferland a dit lors d'une séance de signatures d'autographes dans les années 1970 : « Ma petite fille, si t'avais 20 ans de plus, je te marierais⁸². » Encore aujourd'hui elle jure que c'est ce qu'on lui a dit de plus beau : « [...] jamais on ne m'avait parlé de cette façon ! » Alors qu'on pourrait penser qu'une telle phrase n'aurait touché qu'une femme traditionnelle, Andrée de Billy vient démontrer que la femme émancipée peut aussi être séduite par Ferland et que les rôles féminins construits par la société sont bien enracinés dans l'esprit des femmes. Même si le mouvement des femmes actualise les rôles qui leur sont confiés, plusieurs s'émeuvent devant les demandes en mariage romantiques et recherchent un homme croyant aussi à l'amour absolu. Séduisant pour les unes, « macho » pour les autres, Ferland, tout comme ses chansons, laisse rarement les femmes indifférentes.

L'image ainsi que le « rôle » traditionnellement attribué à l'amante par Ferland se transforment au cours des années 1970. Alors qu'elle est passive dans « Si je savais parler aux femmes », elle incarne la femme libre dans « Qu'êtes-vous devenues mes femmes » et en vient même à exprimer son besoin d'être comprise par un homme de confiance dans « T'es mon amour, t'es ma maîtresse ». Cette amante

⁸² *Ibid.*, p. 68.

prend de plus en plus de place dans le processus de séduction. Les femmes, qui étaient habituées à la passivité, n'attendent plus « de sentir le désir d'un homme pour elles, de s'enorgueillir assez pour peut-être s'en trouver érotisées⁸³. » Elles sont capables de se procurer du plaisir et d'aborder les hommes avec plus d'assurance. Cette amante est très troublante pour le chanteur, contrairement à celle qu'il présente dans « Si je savais parler aux femmes » qui ne prend la parole qu'au moment où il le souhaite. L'amante « émancipée » l'effraie parce qu'elle menace de prendre le rôle auquel Ferland s'identifie depuis le début de sa carrière, celui de séducteur.

« La plupart des hommes, d'ailleurs, tout « nouveaux » qu'ils sauraient devenir, ne supportent pas d'être désirés⁸⁴. » C'est une des raisons qui expliquent l'entre-deux de Ferland en matière de « femme ». Le chanteur est incapable de s'unir avec l'un ou l'autre des modèles féminins. La femme traditionnelle, facilement séduite par le chanteur, n'accepte pas le statut passager de leur relation, alors que l'amante, qu'on associe à la figure de la femme émancipée, le bouscule en renversant les règles du jeu de la séduction établies depuis des siècles. Ferland essaiera de réconcilier les images des représentations de la femme afin de se rapprocher de son idéal féminin. C'est ainsi qu'il créera un nouveau modèle en la figure de l'androgyme qui semble tout indiquée pour résoudre son problème.

⁸³ Francine Pelletier, « D'Eros, des poissons et des femmes, *La Vie en rose*, décembre 1980-février 1981, p.21, reproduit dans Micheline Dumont et Louise Toupin, *op. cit.*, p. 588.

⁸⁴ *Ibidem*.

4.1 « Androgyne »⁸⁵ : le modèle féminin par excellence

Dès la fin des années 1970, la question de l'identité sexuelle se pose de plus en plus ouvertement, identité que l'on tente de forger à partir d'une prédominance de caractères masculins ou féminins en soi et qui dépend en grande partie de la différenciation sexuelle telle qu'elle se manifeste dans l'environnement de chacun. En effet, être androgyne s'apparente à la recherche d'une identité autre, libérée des stéréotypes attribués à son propre sexe. La figure de l'androgyne, qui par définition est un individu qui présente des caractères sexuels du sexe opposé, apparaît comme l'une des solutions possibles pour que puissent se rencontrer l'homme et la femme dans le respect de leurs différences. En 1983, Ferland écrit « Androgyne (ou la femme idéale) », chanson qui annonce les difficultés de définir les rôles sexués afin d'éviter de retomber dans les stéréotypes.

« Androgyne » est la rencontre de caractéristiques associées à la femme traditionnelle et de traits propre à la « nouvelle femme » pour créer la femme idéale. Le « je » cantologique décrit avec précision ce nouveau modèle féminin. Dans un premier temps, il chante cette femme traditionnelle toujours souriante qui a « le don de la beauté », « du cœur et des idées », qui n'est pas compliquée, « adore être adorée » et surtout « (s)'oublie toujours ». Dans un deuxième temps, le personnage masculin glorifie la femme libérée sexuellement, celle qui fait « bien l'amour » et qui « n'hai(t) pas qu'on (la) prenne ». Le « je » souhaite que la femme émancipée renoue

⁸⁵ Voir p.xi pour le texte.

avec l'amour pour qu'enfin elle puisse aimer « sans jamais dépendre » : « La vie ne m'a pas blessée / L'amour ne m'a pas déçue / Je ne suis pas censurée ». Cette femme pleine de vie et qui aime faire la fête se fusionne avec celle plus traditionnelle.

Pourquoi Ferland a-t-il intitulé sa chanson « Androgyne (ou la femme idéale) » si elle n'est qu'une énumération de caractéristiques de la femme idéale ? Nous aurions pu croire, par le titre, que l'aci remettait réellement en question l'identité sexuelle associée à l'un ou l'autre des sexes, mais, après des décennies de luttes féminines, l'image de la femme traditionnelle habite toujours l'imaginaire de Ferland, qui se fait le porte-parole d'une génération d'hommes oscillant entre la compréhension des revendications féministes et la frustration de voir leur position dominante remise en cause. Par ailleurs, la perception et la vision de la femme chez Ferland se transforment, car le chanteur dépasse l'entre-deux-femmes pour créer le modèle par excellence, l'image féminine reconsidérée et complète à tout point de vue, celle désirée des hommes tels que Ferland, celle qui conjugue les meilleures caractéristiques de la femme traditionnelle et nouvelle. Ferland se fait aussi « androgyne », puisqu'en interprétant la chanson, il s'associe aux spécificités de la femme idéale, comme s'il souhaitait les intérioriser pour les faire siennes. Ferland assume le « féminin » en lui non seulement en s'identifiant aux paroles qu'il chante, les participes passés et les adjectifs sont accordés au féminin, mais aussi en adoptant le point de vue de la femme en jouant le rôle d'une *persona*. Il affirme alors être la femme idéale. Vue sous cet angle, la chanson prend une tout autre dimension. Elle devient le chant d'un homme attiré par la féminité, par la découverte de sa féminité.

Mais, le double titre laisse toujours planer le doute. La chanson est-elle vraiment la description d'un Ferland désirant s'ouvrir à l'autre ou une façon déguisée de poursuivre ses chroniques sur la femme ? Cette femme idéale existe-t-elle dans la réalité ou fait-elle partie des fantasmes de Ferland ?

Enfin, la chanson annonce certainement une période où les hommes devront apprendre à communiquer, à se redéfinir, à redécouvrir la femme tout en réinventant l'amour et la séduction. Pendant la décennie 1980, plusieurs chanteurs, tels que Paul Piché (« Ses yeux »), Richard Séguin (« Avec toi »), Claude Dubois (« Pas question d'aventure »), Daniel Lavoie (« Qui sait »), et Jim Corcoran (« Perdus dans le même décor »⁸⁶) aborderont avec vulnérabilité les différentes difficultés rencontrées dans le couple à la recherche d'un nouvel équilibre.

⁸⁶ Jim Corcoran, *Miss Kalabash*, Audiogram AD 101002 (vinyle), 1986.

III) Corcoran, l'« homme rose » de la chanson

Depuis le début de sa carrière, Jim Corcoran se penche et réfléchit sur l'importance de l'amour et des relations entre les hommes et les femmes dans une société en voie de redéfinir ses valeurs individuelles, familiales et conjugales. En effet, le chanteur a un intérêt prononcé pour les relations interpersonnelles. Les chansons du répertoire corcoranien sont marquées par l'introspection ; elles dénotent un besoin constant de mettre en lumière les paradoxes du couple. Corcoran présente souvent des amours impossibles, douloureuses, étouffantes où les dialogues « cérébraux » s'imposent, car le chanteur préfère les questions aux réponses. Il constate d'ailleurs lui-même être souvent rongé par le doute⁸⁷. Ces nombreuses réflexions sur les relations hommes femmes, qui ressemblent à un mécanisme de défense le protégeant des déceptions amoureuses, font de l'amour un sentiment qui passe d'abord par la tête. Corcoran affirme, surtout au début de sa carrière, avoir de la difficulté à dire l'émotion. Il attribue cela à ses études et à son éducation anglo-saxonne :

Je ne sais pas si c'est l'Anglo-Saxon en moi, mais, sur le plan de la chair et sur le plan de la sensualité, je trouve que mes premières chansons d'amour sont un peu didactiques. Censurées en ce sens qu'elles n'étaient pas sensuelles. Je n'avais pas encore eu de transfusion de sang latin⁸⁸.

C'est un sujet qui revient à plusieurs reprises dans ses chansons, comme par exemple dans « Souffle encore le rêve » : « Embrasse-moi sur la bouche/ et disloque l'anglo en

⁸⁷ Jim Corcoran cité dans Kathleen Lavoie, « Des mots qui sonnent », *Le Soleil*, vendredi 1^{er} novembre 2002, p. B1.

⁸⁸ Alexandre Vigneault, « De retour à la demande... marginale! », *La Presse*, jeudi 1^{er} août 2002, p.C1.

moi⁸⁹. » S'abandonner à l'autre semble un véritable défi pour le chanteur qui a un goût prononcé pour les activités de l'esprit.

1. À propos de la difficulté de communiquer

La décennie 1980 est une période de remise en question pour les couples québécois. Alors que les femmes des années 1950 n'avaient souvent que le choix de se marier ou d'entrer au couvent, celles des années 1980 se marient, restent seules ou vivent en union libre :

En 1981, 8.6% des couples québécois vivent en union libre et, en 1986, c'est le cas d'un couple sur huit (12.6%). Si, au cours des années 70, le choix de l'union libre se vit comme un mariage à l'essai ou encore comme un rejet du conformisme, les années 80 sont celles de sa normalisation⁹⁰.

C'est dans ces années-là que la popularité du mariage dégringole. Près d'un mariage sur deux est voué à l'échec. On ne voit plus la nécessité de s'unir devant Dieu si c'est pour divorcer quelques années plus tard. Les relations entre les hommes et les femmes se redéfinissent de fond en comble à l'intérieur du couple. Ainsi, l'idéologie traditionnelle selon laquelle les fonctions d'éducation des enfants, les tâches domestiques et le rôle de pourvoyeur sont attribués à l'un ou à l'autre des sexes est remise en question. Les femmes s'affirment davantage et certains hommes ne savent pas comment réagir face à tant de changements les obligeant à reconsidérer les

⁸⁹ Jim Corcoran, *Zola à vélo*, Montréal, Audiogram ADCD 100077, 1994.

⁹⁰ Collectif Clio, *op., cit.*, p. 531.

privilèges associés au sexe masculin. L'incommunicabilité au sein du couple s'avère un problème majeur.

Corcoran se penche sur les difficultés de communication et de rapports amoureux devenus particulièrement problématiques à la suite du mouvement féministe des années 1970. Pour le chanteur, cette aporie relationnelle n'est pas seulement liée à une difficulté de traduire avec justesse sa pensée et ses émotions, mais d'entendre sa partenaire dans le respect. C'est l'angoisse de la rencontre : « Si on arrive rarement à échanger, c'est parce que l'on écoute pas⁹¹. » Cette incapacité de comprendre l'autre est présente de manière générale dans la thématique amoureuse des chanteurs de la décennie 1980, ce qui a pour effet de changer la façon dont les chanteurs s'adressent aux femmes dans leurs chansons. Si, dans les années 1950, les chanteurs s'adressaient à une femme en particulier, une décennie plus tard, les hommes chantaient les femmes souvent en les glorifiant et enfin, dans les années 1980, prédominent les chansons mettant en scène la vie quotidienne des couples en transformation. Les chanteurs ne parlent plus du plaisir amoureux, mais s'intéressent davantage à la « tâche » de l'amour et au questionnement nécessaire à la réussite d'une union. Les hommes et les femmes ont de la difficulté à se rejoindre, à comprendre l'autre dans ses différences. Le dysfonctionnement du couple est l'un des thèmes récurrents abordés par les chanteurs de la génération de Corcoran. La chanson « Qui sait » de Daniel Lavoie est une véritable interrogation portant sur l'incapacité du « je » cantologique à comprendre son amoureuse. Il avoue ne pas

⁹¹ Jim Corcoran cité dans Kathleen Lavoie, *loc. cit.*, p. B1.

savoir comment s'y prendre avec les femmes en s'accusant de ne pas être à l'écoute : « Et si j'avais juste la moitié d'un cœur, / Je verrais tes cernes au petit jour. Cette moitié me suffirait/ Pour comprendre le mal que je t'ai fait. » Plusieurs chansons du répertoire de Corcoran mettent en scène des couples où l'homme et la femme sont en détresse, incapables de se rejoindre. Il décrit avec justesse dans des chansons comme « On s'est presque touché »⁹², « Perdus dans le même décor » ou « Ton amour est trop lourd » tout ce qui peut peser dans et sur un couple : le mystère, le silence, l'absence, le doute, les distances et la différence, entre autres. « Personne ne décrit comme lui la solitude à deux⁹³ », note Guylaine Marois. Comprendre sa partenaire semble un véritable défi pour les chanteurs, défi qui débute dès les premiers instants de la rencontre, car les hommes doivent s'efforcer de courtiser la nouvelle femme nouvellement émancipée sans emprunter les chemins traditionnels de la séduction.

1.1 Altérité et séduction

Dès le début des années 1970, la séduction n'est plus un domaine uniquement masculin. Les femmes prennent de plus en plus d'assurance et se permettent elle aussi de courtiser les hommes. Ainsi, elles jouent les séductrices et osent même proposer des aventures amoureuses d'un soir. Les hommes ne savent plus comment aborder ces nouvelles « nouvelles femmes » et changent leur façon de séduire en

⁹² Jim Corcoran, *Zola à vélo*, Audiogram ADCD 10077

⁹³ Guylaine Marois, « Un heureux ménage à trois », *Le Devoir*, jeudi 20 avril 1995, p. B8.

utilisant différents moyens pour les conquérir. Dans la chanson « D'la bière au ciel »⁹⁴ écrite en 1980, Corcoran dépeint avec ironie les déboires et les troubles rencontrés par un séducteur qui ne sait visiblement plus courtiser les femmes. Cette chanson présente un homme qui opte à la fois pour la franchise, les clichés de la séduction et l'alcool pour aborder la femme qui ne manifeste aucun intérêt pour lui, voire ignore complètement sa présence :

en toute franchise
 j'pouvais pas t'en promettre plus
 j'espérais qu'une aventure
 ferait l'affaire
 quand j't'ai parlé une première fois
 j'te disais tout/ c'qui m'semblait être efficace
 tous les clichés y ont goûté
 chacun leur tour
 soudain j'me suis r'trouvé seul
 avec ma bière

Cette figure féminine indépendante revient souvent dans le répertoire du chanteur et le pousse à renouveler les représentations du couple et de la séduction pour tenter de rejoindre la femme émancipée.

Contrairement aux chanteurs de charme, Corcoran place l'amour sous le principe d'une ouverture à l'autre : « Pour moi, la chanson d'amour doit être un aveu et non un exercice de séduction. Le chanteur de pomme est une sorte de stratège. Moi, j'écris pour livrer quelque chose qui m'habite⁹⁵. » Corcoran n'est pas le seul de sa génération à se questionner sur le fonctionnement du couple à repenser, à redéfinir, à réinventer. Les chanteurs essaient de rencontrer les besoins de la femme nouvellement émancipée à travers leur parole et leur musique renouvelées.

⁹⁴ Jim Corcoran, *Têtu*, KÉBEC-DISC KD 506 (vinyle), 1980.

⁹⁵ Nicolas Houle, « Les refrains du cœur », *Le Soleil*, samedi 14 février 2004, p. C1.

Mais que désire la femme émancipée? Comment souhaite-t-elle être abordée par les hommes ? Les chanteurs tentent de répondre à ces interrogations pour mieux rejoindre cette femme dans leurs chansons. « Ses yeux » de Paul Piché présente un homme vulnérable ayant peur de brusquer la femme qu'il voudrait connaître davantage : « Je n'voudrais surtout pas la bousculer/ J'veux pas la talonner d'un sourire ». Cette image de l'homme hésitant et manquant de confiance en lui est à l'opposé de celle des chanteurs de charme qui ne craignent pas de faire les premiers pas ni de complimenter la femme. Les chanteurs des années 1980 ouvrent leur cœur à la nouvelle « nouvelle femme ». En 1973, Claude Dubois adule la « Femme de rêve », celle qui le laisse libre de faire ce qu'il veut. Au cours des années 1980, son discours se transforme, le chanteur affirme plutôt qu'il n'est « pas question d'aventure ». Ce respect pour la femme est très présent dans le répertoire de plusieurs chanteurs de l'époque. Corcoran, réfléchissant avec un grand intérêt aux problèmes de couples, représente bien une génération d'hommes remettant en question leur position privilégiée de dominant dans le couple traditionnel.

1.2 « Perdus dans le même décor »⁹⁶ : l'éclatement du couple

Dans la chanson « Perdus dans le même décor », écrite en 1985, Jim Corcoran propose la vision d'un couple déchiré où la rupture de l'union est amorcée par la femme. C'est le contraire de la femme des années 1950-60 souvent associée à une

⁹⁶ Voir p.xii pour le texte.

image passéiste qui ne prend pas de décision. Dès le début du refrain, nous comprenons qu'il s'agit d'une femme émancipée, une femme ayant un rôle actif dans le couple et qui décide de rompre, de partir la première. D'ailleurs, avant même que le « tu » féminin décide de partir, leur relation était terminée : « T'es partie bien avant ton départ ». Déjà dans le refrain, nous percevons l'éclatement du couple à l'intérieur même de leur quotidienneté, de leur maison : « On s'est perdu dans la même pièce/ on s'est perdu dans le même décor ».

Cette instabilité dans le couple est d'ailleurs perceptible dans la mélodie. La guitare sèche reprend les mêmes accords pendant les deux premiers vers des trois premiers couplets. La mélodie cesse de progresser et revient sur la même progression harmonique jusqu'au moment où Corcoran chante les derniers vers de chaque couplet : « je refuse si tu veux refuser », « j'ramasse si tu veux ramasser » et « j'révisé si tu veux réviser ». À cet instant, la mélodie reprend son cours comme si auparavant elle était en suspension. Ce qui a pour effet de laisser l'auditeur dans l'attente d'une réponse, de la suite, tout comme le « je » du texte.

Dans les trois premiers couplets, le « je » cantologique essaie de trouver un moyen pour éviter la rupture en essayant de relancer les discussions : « J'lance mon verre dans ton foyer ». Sans obliger le « tu », il la considère d'égal à égal tout en souhaitant que son couple fonctionne. Il montre et assume sa vulnérabilité auprès de celle qu'il voudrait bien garder près de lui. La répétition du « si » conditionnel suggère que c'est la femme qui a le dernier mot sur la réussite ou la dissolution du

couple : « je refuse si tu veux refuser », « j'ramasse si tu veux ramasser » et « j'réviser si tu veux réviser ».

Les traces de la pensée féministe sont visibles : la remise en question de l'homme traditionnel au profit d'un homme « nouveau » capable de montrer ses émotions est ici mise de l'avant. Le mouvement des femmes souhaite, entre autres, redéfinir le couple afin que l'homme et la femme communiquent dans le respect de leur individualité. Par ailleurs, dans la chanson, nous avons l'impression d'assister à un renversement des rôles. Ce n'est pas la femme qui est subordonnée à l'homme, mais bien le contraire. Le « je » se soumet à la décision de la femme qu'il ne veut pas brusquer. Le personnage masculin affirme sa volonté de comprendre la condition féminine et est conscient de la situation délicate dans laquelle il se trouve. Il semble refuser la responsabilité de la dissolution de son couple préférant attendre la réponse que lui donnera la femme.

Le dernier couplet, de cinq vers contrairement aux précédents composés de trois vers, annonce la rupture du couple, c'est-à-dire l'échec de leur relation : « Et nous voilà étrangers/ incapables du plus simple toucher/ incapables de tendresse ». La guitare électrique (qui se substitue à la guitare sèche du début), la batterie (qui appuie sur le 2^e et le 4^e temps) ainsi que la voix déchirée de Corcoran donnent un rythme plus marqué et annoncent un point de non-retour, la fin de l'union. Alors que la mélodie en « ré » majeur aurait dû se terminer par un accord de « ré » ou de « la », par exemple, Corcoran termine le couplet avec un accord de « do ». La modulation donne l'impression que la chanson est inachevée, suspendue, un peu à l'instar du

couple présenté dans la chanson. Il semble difficile d'atteindre l'autre dans ses différences et d'entrer en communication avec l'être aimé, car, comme l'exprime Geneviève Fraisse « penser l'altérité est [...] penser le différend, le rapport, le conflit⁹⁷. »

2. La confusion des hommes

Même si le mouvement féministe des années 1980 est beaucoup moins flamboyant et présent que celui de la décennie précédente, il continue de marquer l'imaginaire féminin et masculin. Les féministes ayant bousculé les rôles traditionnels attribués aux femmes et aux hommes, le sexe « fort » se retrouve devant un modèle masculin qui ne correspond plus aux attentes féminines. Les hommes se cherchent tout en essayant d'imposer leurs limites pour se forger une identité. Cette remise en question n'est pas évidente pour les hommes, puisque « le masculin en tant que repère absolu, transcendant, est proprement emblématique, valant en tout temps et pour quiconque (homme ou femme)⁹⁸. » Ces réflexions demandent un effort considérable des hommes qui voient leur position privilégiée partagée avec les femmes. Ils doivent réapprendre à communiquer avec elles. Les hommes ont besoin de temps pour explorer leurs besoins et redéfinir leur identité malmenée depuis plusieurs années. Bien sûr, ce questionnement avait été amorcé dans les années 1970

⁹⁷ Geneviève Fraisse, *La différence des sexes*, Presses universitaires de France, 1996, p. 118.

⁹⁸ Claude Lévesque, *Par-delà le masculin et le féminin*, Aubier, Paris, p. 56.

en chanson par ceux que nous avons appelés les « modernes », mais une décennie plus tard les observations des chanteurs se précisent pour définir de nouveaux objectifs : dévoiler ouvertement ce qu'ils ressentent à leur partenaire dans le but de se rapprocher à la fois d'eux-mêmes et de la femme, pour être un peu moins étrangers l'un à l'autre :

S'expliquer sur son propre compte excède cependant la question de la légitimité à être un sujet pensant et à reconnaître l'être sexué en soi. S'expliquer sur son propre compte va au au-delà de l'identité sexuée, est un mouvement qui redistribue complètement les cartes entre l'objet et le sujet femme⁹⁹.

Les hommes tentent de s'expliquer avec les femmes pour créer une ouverture à l'autre tout en recherchant un équilibre au sein du couple. L'Autre est alors à la fois sujet et objet. Les chanteurs s'efforcent de mettre à nu leur sensibilité afin de faire disparaître l'image masculine tant critiquée par les féministes : celle du « macho ». Cette confusion des rôles et cette quête identitaire débouchent sur une redéfinition des hommes.

2.1 La quête identitaire

Alors que, depuis plus d'une décennie, les femmes tentent de redéfinir leur identité dans la société, voilà qu'on voit émerger un nouveau modèle masculin nommé « homme rose ». Cet homme réinventé se veut à l'image et aux attentes de la

⁹⁹ Geneviève Fraisse, *op. cit.*, p. 114.

femme, parce qu'il semble être plus capable d'exprimer ses émotions tout en étant à l'écoute de sa partenaire. La virilité étant remise en cause par le discours féministe, il n'est pas étonnant que plusieurs hommes ressentent le besoin de redéfinir leur masculinité au cours des années 1980. Plusieurs groupes d'hommes sont fondés à Montréal pendant cette période : les groupes de conscience, la revue *Hom-Info*, Le Collectif masculin contre le sexisme, le Réseau hommes Québec, etc. Ces hommes prennent conscience de leurs besoins et discutent de la condition masculine. Certains groupes se rejoignent simplement pour briser l'isolement, d'autres réagissent au sexisme, à la violence faite aux femmes, à la garde partagée, etc. Ce sont maintenant les hommes qui réclament l'attention et l'écoute des femmes. Cette quête identitaire est bien présente dans le répertoire de Corcoran. Dans ses chansons, l'aci avoue ses faiblesses et ses échecs. C'est le plaisir d'évacuer une peine, de la nommer. Dans la chanson « On s'est presque touché », titre rappelant la difficile rencontre entre un homme et une femme, Corcoran affirme s'être pratiquement perdu dans son couple : « J'ai failli m'oublier, m'abandonner comme un chiot ». La chanson traite aussi d'un autre sujet cher à l'aci : les distances et les silences qui se font trop lourds à l'intérieur d'un couple. Ce qui n'est pas sans rappeler une autre de ses chansons portant sur le sujet : « Ton amour est trop lourd ». Cette fois, ce n'est pas la femme qui a besoin d'espace, mais bien l'homme. Tout l'univers masculin est bousculé : la séduction, la position privilégiée dans le couple, le travail, l'amour. Il semble légitime que les hommes demandent un temps d'arrêt pour démêler leur identité remise en cause par les féministes. Les hommes font le bilan du nouveau modèle « rose » afin de voir s'il

correspond à leurs besoins. Ainsi, ils prennent leur distance afin de revisiter les valeurs masculines traditionnelles. Très influencé par ces nouvelles images, Corcoran réfléchit sur les rapports entre les deux sexes. Cet empiétement du féminin dans la sphère masculine incite le chanteur à rechercher la solitude.

2.2 « Ton amour est trop lourd »¹⁰⁰ : l’envahissement féminin dans la sphère masculine

La chanson « Ton amour est trop lourd », écrite en 1989, présente un homme tentant de se défaire de l’emprise de son amoureuse afin de pouvoir se retrouver seul, le temps d’une soirée. Comme dans la chanson « Perdue dans le même décor », Corcoran met en scène un couple ayant de la difficulté à se rejoindre, à respecter l’espace nécessaire à chacun à l’intérieur du couple. L’espace est un thème très important dans la chanson, puisqu’il est question de l’envahissement de la femme dans l’univers du « je » cantologique à l’intérieur de sa maison, de son intimité et de son identité. C’est pour cette raison qu’il répète à dix reprises le titre de la chanson. « Ton amour est trop lourd » est le chant d’un homme redéfinissant son rapport à l’autre. Bien que ces transformations ne se fassent que lentement, le « je » cantologique se permet enfin de prendre la parole dans son couple.

Dès le début du refrain, qui ouvre et termine la chanson, le chanteur avoue clairement à sa partenaire son désir de prendre du temps pour lui, seul à la maison.

¹⁰⁰ Voir p. xii pour le texte.

Le rythme lourd, se traduisant par une batterie appuyant sur le 2^e et le 4^e temps ainsi que les accords de puissance joués par la guitare, donnent un son rock à la chanson et mettent en évidence les revendications du « je » cantologique. L'intensité est à son comble lorsqu'il chante le refrain, sorte d'hymne à la libération. À ce moment, sa voix devient plus forte comme s'il voulait s'assurer de la compréhension et de l'écoute de sa partenaire. L'emprise de la femme semble être devenue insupportable, ce qui le pousse à lui demander de quitter la maison, sans ses clés, pour la soirée : « Ton amour est trop lourd / tu me serres trop fort / remets-moi les clefs / laisse-moi seul ce soir ». Contrairement à l'homme dans « Perdue dans le même décor », le « je » cantologique ne semble pas se soucier de l'opinion de sa partenaire sur sa décision : elle doit se soumettre aux aspirations de son conjoint.

Cette idée se poursuit et se précise dans le deuxième couplet qui est une série de reproches permettant au « je » masculin de vider un trop-plein d'émotions refoulées. Il n'existe qu'à travers le reflet de son amoureuse, son identité étant bafouée au profit de sa bien-aimée : « Tout prend ton odeur / ma personne, mon lit, mon cœur ». Il accuse sa partenaire de prendre tout l'espace dans la relation, mais n'est-il pas lui aussi responsable de la perte de sa liberté ? Ne s'est-il pas lui-même posé en victime en donnant le pouvoir à son amoureuse ? Cette situation étant devenue intolérable pour le « je » cantologique, celui-ci cherche la raison de ses malheurs. Sa conjointe étant tout indiquée pour jouer le rôle de bourreau dans leur couple, il la tient coupable de ses maux. Le personnage masculin remédie toutefois à la situation en exprimant son besoin de solitude afin de retrouver son identité. Il demande à sa conjointe de

garder le silence, de ne pas lui poser de questions et de respecter sa décision : « laisse-moi me déshabiller de toi / charme-moi par ton absence / séduis-moi par tes silences ».

Il somme son amoureuse de le laisser seul pendant une soirée pour réapprendre à s'apprécier et à poser ses limites : « laisse-moi me faire la cour ». Cette crise identitaire est une période de transition douloureuse qui mène vers une réalité nouvelle. Par ailleurs, il ne remet pas en question son amour pour elle, mais veut simplement se réappropriier l'espace et la liberté dont il a nié l'existence trop longtemps : « ne me quitte pas / mais laisse-moi seul ce soir ». La voix du chanteur met l'accent sur le vers brelien « ne me quitte pas », chanté en triolet noirs rendant ainsi le rythme instable tout comme le couple. Celui-ci n'est pas mis en danger, mais le chanteur souhaite se retrouver seul pour se définir autrement que par les yeux de celle qu'il aime. Sa quête identitaire étant clairement exprimée, la femme n'a d'autre choix que d'acquiescer à sa demande et de lui remettre les clés de leur maison, juste pour un soir. Cette demande, à la fois légitime et paradoxale, peut porter à confusion. Pourquoi réclamer les clés à sa partenaire et la prier de ne pas le quitter ?

Conscient que ses démarches peuvent être mal interprétées par sa conjointe, le « je » cantologique essaie de la rassurer dans le dernier couplet. Il prévoit les questions qu'elle pourrait lui poser : « S'il te plaît ne me soupçonne pas / s'il te plaît ne m'interroge pas / s'il te plaît ne te fais pas de mauvais sang ». Le dialogue et la discussion étant impossibles, son amoureuse doit respecter la décision du « je » cantologique et le laisser seul pour la soirée. L'introspection est ici essentielle pour

éviter l'effacement de la personnalité de chacun des individus constituant le couple. Remise en question par le personnage masculin, leur union est dans « le sas de transition, dans le passage entre une ancienne conception des relations hommes-femmes et une nouvelle. [...] deux individus à part entière qui s'unissent, deux individus séparés qui vont collaborer. Comment être unis sans perdre son individualité¹⁰¹? » Corcoran s'interroge la liberté et ses limites dans un couple et propose une solution : valoriser un espace à soi tant dans le couple que dans l'intimité individuelle.

3. Reconnaissance et concession de l'homme

Au début des années 1990, après plus d'une décennie de réflexion masculine sur leur identité et leurs besoins fondamentaux, plusieurs hommes sont de nouveau prêts à s'investir dans un couple. Ce changement est perceptible en chanson, car une nouvelle vague d'ici consacre des chansons à la femme et à l'amour. Pierre Bertrand met en scène un homme comblé parce que « [S]a blonde [l]'aime », Paul Piché présente un homme réitérant son amour pour sa partenaire en chantant « Car je t'aime » avec intensité, Michel Rivard se fait le porte-parole d'un homme ne pensant qu'à revoir « [S]a blonde et les poissons », et Jim Corcoran décrit un homme célébrant sa partenaire en lui répétant « C'est pour ça que je t'aime ». Alors que

¹⁰¹Guy Corneau, « Bourreaux ou victimes? », dans Mario Proulx (dir.), *La planète des hommes*, Montréal, Société Radio-Canada/ Bayard Canada Livres, 2005, p. 200-201.

Statistiques Canada annonce que le taux de divorce atteint des sommets en 1987¹⁰², ces artistes comprennent qu'il est primordial d'adapter leur mode de discours à la femme métamorphosée par les revendications féministes. Ces chanteurs ne traitent plus du sentiment amoureux de la même manière, ils s'intéressent aux petits détails de l'amour en étant plus attentifs aux besoins des femmes. Par exemple, dans la chanson « Avec toi » de Richard Séguin, le « je » cantologique parle de l'importance de prendre du temps avec son amoureuse. Il ne la noie pas sous une pluie de compliments, il veut simplement passer d'agréables moments avec l'être aimé : « Le temps je l'ai volé pour te retrouver / Le temps je l'ai volé pour être avec toi. » Les femmes sont charmées par ce nouvel homme près de ses émotions et capable de faire des gestes pour chasser l'ordinaire du quotidien.

Face à tant de chansons qui proposent une image différente de l'homme, il y a lieu de se demander si les chanteurs se reconnaissent dans ce modèle masculin ou s'ils le considèrent comme un désarroi masculin ? Il est certain que les aci sont prêts à passer à une autre étape, celle de l'ouverture à l'autre sans interrogation intensive. En fait, ils donnent une chance à l'amour et recommencent à croire que l'union entre un homme et une femme doit être possible.

¹⁰² Le taux brut de divorce a culminé à 362 divorces pour 100 000 habitants en 1987, [www.statcan.ca], site consulté le 2 février 2006.

3.1 « C'est pour ça que je t'aime »¹⁰³ : l'amour aveugle

« C'est pour ça que je t'aime » est une chanson dans laquelle Corcoran cesse de réfléchir et de s'interroger sur le couple pour laisser plus d'espace à la spontanéité. À l'aide de 69 verbes, le chanteur décrit les raisons de son union avec son amoureuse. Celle-ci est associée à plusieurs images et à divers rôles plus ou moins traditionnels au cours de cette déclaration d'amour. Plusieurs chansons du répertoire corcoranien traitent le problème de l'incommunicabilité dans le couple. Au contraire, « C'est pour ça que je t'aime » présente un homme se disant épanoui dans sa relation amoureuse. A-t-il lâché prise ? Est-il plus à l'aise dans sa position masculine ? Où se cache-t-il derrière une mise en scène dans laquelle la femme est à la fois la metteure en scène et l'actrice principale ?

Alors que, dans nos deux chansons précédentes, le « je » cantologique se penche sur les différentes façons d'atteindre l'être aimé, de s'en rapprocher sans toutefois perdre son identité, ici il paraît comblé par sa relation. Pourtant, cette femme semble prendre le contrôle de la relation plus que jamais. Le « je » cantologique se retrouve dans une position de dépendance en se soumettant aux paroles et aux actions de sa conjointe. Est-il amoureux au point d'oublier ses réflexions sur le couple et sur les problèmes de communication ? Il paraît que le « je » cantologique ne tient pas compte de ses expériences passées.

¹⁰³ Jim Corcoran, *Corcoran*, Audiogram ADCD 10035, 1990. Voir p. xiv pour le texte.

La femme est le lieu de tous les paradoxes. Cette femme, dont il se dit amoureux, est à la fois celle qui le « berce » et le « brasse », « l'aime » et le « maudit », le « piège » et le « libère », « l'épuise » et « l'apaise », le « grise » et le « dégrise » tout en étant aussi celle qui l'aime et l'énerve. L'énumération de ces verbes est accompagnée d'un rythme instable. Les riffs¹⁰⁴ déstabilisent l'auditeur parce qu'ils devancent d'un temps la mesure précédente tout en gardant le rythme en 4/4. La guitare poursuit son accord de mi mineur jusqu'à la fin de la mesure pour que cette dernière reste symétrique et se termine sur le quatrième temps. Cette instabilité musicale met en relief les contradictions de la partenaire du « je » cantologique. Sur les 69 verbes utilisés dans la chanson, un seul est conjugué à la première personne du singulier, tous les autres sont à la deuxième personne du singulier attribuant, encore une fois, la responsabilité à la femme quant à l'avenir du couple.

Dans cette chanson, la femme est perçue à la fois comme une mère, une amie et une conjointe. La figure de l'amante n'est pas représentée, la sensualité et la sexualité étant évacuées de leur union. Leur amour ne passe pas par le corps. Cette absence de désir ne semble pas nuire à l'équilibre du couple, car le « je » cantologique se dit comblé par la relation. Pourtant, les divers rôles assumés par son amoureuse n'entraînent-ils pas une perte d'identité chez le personnage masculin ? Alors que les chansons analysées précédemment dénoncent les difficultés de communication ainsi que l'envahissement du féminin dans la définition du masculin,

¹⁰⁴ « Motif musical et rythmique répété plusieurs fois dans un morceau », [<http://fr.audiofanzine.com>], site consulté le 15 avril 2006.

ici le « je » ne se pose plus de questions pour ainsi se donner le droit à l'amour. Est-il découragé de l'amour au point de renier ses réflexions ou aveuglé par ce sentiment qu'il n'a pas vécu depuis plusieurs années ? Ainsi, il accepte son amoureuse avec ses qualités et ses contradictions qui semblent faire son charme. Après ces années de solitude à deux, le chanteur est peut-être ennuyé par tout ce questionnement l'éloignant de l'amour et du bonheur de la vie amoureuse. « C'est pour ça que je t'aime » lui permet de croire à nouveau au bonheur d'être amoureux. La voix enjouée du chanteur démontre le plaisir que l'homme a en compagnie de sa conjointe et nous laisse croire en son union. Pour vivre à ses côtés, il est prêt à faire des compromis et à accepter l'inacceptable comme être tourmenté, dégonflé, piégé, brûlé, épuisé, enragé, etc. Le « je » cantologique est tellement heureux d'être en relation avec le « tu » féminin qu'il semble aveuglé par les sentiments amoureux. Cette présence féminine vaut-elle les tourments que sa partenaire lui faire subir ? Tout compte fait, le « je » cantologique n'est peut-être pas si enchanté par sa conjointe, mais essaie de se convaincre que leur relation est saine et satisfaisante.

4. Les effets des revendications féministes sur l'autodéfinition des hommes

Les comportements de « l'homme rose » qui ont pris naissance dans la foulée des revendications féministes des années 1970 deviennent de plus en plus populaires au cours des années 1980. Plusieurs hommes, dont la quête identitaire a suivi celles des femmes de leur époque, ont adopté le modèle du « nouvel homme ». Celui-ci, que

l'on décrit comme étant plus près de ses émotions et du besoin de les communiquer, est valorisé par les féministes québécoises¹⁰⁵. Mais cette image de l'homme se rapprochant des valeurs dites plus féminines apparaît en quelque sorte comme le reflet de la femme établissant un rapport narcissique avec le sexe opposé. Après quelques années d'expérimentation de ce modèle relationnel, les hommes tout comme les femmes se lassent des qualités « roses » des « nouveaux hommes ». La relation amoureuse requiert la différence et l'altérité. Cela est perceptible chez les aci qui écrivent des chansons décrivant la position masculine insatisfaisante. Les hommes et les femmes ont créé « la peur de l'autre tout en adhérant à des valeurs ultra-individualistes. Où était le couple [...] dans tout ça ? La révolution féministe se résumait-elle à l'affrontement de deux égoïsmes¹⁰⁶ ? » Comment parler de la différence des sexes ? Comment mener la discussion sans froisser l'identité de chacun dans le couple ? Alors que les femmes rejettent systématiquement tant le « macho » que « l'homme rose », quel est le modèle masculin suivant ?

La nouvelle génération de chanteurs des années 1990 chantent leur souffrance, leur douleur d'être rejetés par l'être aimé, d'une voix à la fois violente et vulnérable. Ces hommes apprennent à nommer leurs sentiments en utilisant des expressions de la vie courante. Jean Leloup raconte l'histoire d'un homme cherchant « Isabelle » partout dans la ville, Dan Bigras met en scène un homme disant « Tue-moi » à sa

¹⁰⁵ Le concept de « l'homme rose » ne s'étend pas jusqu'en Europe. La virilité masculine demeure bien présente dans les mœurs françaises des années 1980 et 1990, par exemple.

¹⁰⁶ Pierre de Billy, « Les hommes mis à nu : dossier », dans *La Gazette des femmes*, vol. 20, no 3, sept-oct 1998, p. 20.

conjointe et Éric Lapointe présente un homme faisant « N'importe quoi » pour garder sa copine. Alors que les hommes supplient les femmes de bien vouloir les aimer et les garder dans leur vie, celles-ci larguent le sexe « fort » sans regrets. Ainsi, les chanteurs cherchent un moyen d'éviter la dissolution de leur couple. Corcoran propose la rencontre du corps féminin et masculin pour créer un nouveau modèle amoureux permettant de rétablir la communication.

4.1 « Dis-moi qu'tu m'aimes »¹⁰⁷ : le corps comme instrument de dialogue

Parue en 2000 sur l'album *Entre tout et moi*, « Dis-moi qu'tu m'aimes » est une sorte de chanson synthèse en ce sens qu'elle reprend les grands thèmes amoureux abordés dans notre corpus : la difficulté de communication, la dépendance, la perte d'identité, etc. Prêts à tout pour reconquérir et chérir leur conjointe, les hommes présentés dans les chansons de Corcoran ont besoin d'être sécurisés par leur bien-aimée. « Dis-moi qu'tu m'aimes » n'échappe pas à cette image d'un homme devant se soumettre aux désirs de la femme émancipée et indépendante. À l'aube du XXI^e siècle, les couples ne savent plus comment s'aimer, car leur identité est altérée par des constructions sociales désuètes, les hommes comme les femmes étant influencés par les rôles sexués établis historiquement. « Dis-moi qu'tu m'aimes » représente bien cette réalité en mettant en scène un homme adoptant des comportements traditionnellement plus féminins : l'attente d'un « je t'aime » ou du moindre signe d'affection de son amoureuse.

¹⁰⁷ Jim Corcoran, *Entre tout et moi*, Audiogram, ACDC 10133, 2000. Voir p. xv pour le texte.

Tout au long de la chanson, le « je » cantologique souhaite que sa partenaire lui dévoile son amour. La chanson est construite de sept couplets dont cinq débutent par « Dis-moi qu'tu m'aimes ». Dès les premiers vers, il semble que le chanteur ait besoin d'être rassuré : « Dis-moi qu'tu m'aimes / mets-moi mal à l'aise / dis-moi qu'tu m'veux / et qu'tu veux qu'j'te plaise. » Alors qu'est-ce qui motive l'attente du personnage masculin ? En tant qu'auditeur, on se demande pourquoi le « je » veut être mis « mal à l'aise », pourquoi il a besoin d'entendre son amoureuse lui confirmer ses sentiments ? Ainsi, « Dis-moi qu'tu m'aimes » traduit une inversion des rôles. Dans la tradition amoureuse, la femme attend d'être courtisée par un homme capable de la couvrir de mots doux. Cette conception classique des rapports entre les hommes et les femmes n'apparaît pas dans la chanson. En effet, ici, c'est davantage l'homme qui a besoin d'une déclaration d'amour. Pour remédier à la situation, le personnage masculin suggère à sa partenaire, dans le respect de son individualité, d'autres moyens que la parole pour exprimer son amour : « par les yeux, par les mains » et par les relations intimes.

Le « je » cantologique exprime et dit ce qu'il attend de sa partenaire tout en se soumettant à ses volontés et ses désirs : « Dis-moi qu'tu m'aimes / sens-toi bien à l'aise / dis-moi c'que tu veux / pour que j'te plaise / et que j'te mette à l'aise / en te badigeonnant de moi. » Alors que le chanteur mise sur la conversation et la communication pour réussir sa vie de couple, il est légitime de se demander s'il sait véritablement parler aux femmes. La répétition de plusieurs verbes à l'impératif est de l'ordre du harcèlement et de la dépendance : « dis-moi, mets-moi, parle-moi, sens-

toi, mords-moi, sucre-toi, exige de moi. » Ces vers ne sont pas chantés sur un ton catégorique ou impérieux. La voix mélancolique du chanteur, doublée et suivie de la guitare sèche, suggère que ses paroles sont une sorte de prière. Il implore sa partenaire de l'aimer, de fouiller leurs cachots pour qu'ils puissent se rapprocher et se comprendre. Lorsque le « je » cantologique chante au « nous », la corde basse de la guitare résonne tellement fort qu'elle claque sur la fret, comme pour préciser la puissance d'une union où l'homme et la femme sont capables d'exprimer leurs besoins. Toutefois, cette idée d'ouverture à l'autre n'est pas présente dans le couplet suivant révélant un homme incapable de rencontrer sa conjointe.

Alors que cette chanson servait, au départ, de tribune pour affirmer ses besoins affectifs du « je » cantologique, celui-ci joue la victime dans le couple en devenant l'objet de sa compagne: « mords-moi si j't'embête / sucre-toi de moi / exige de moi / tout ce qu'il y a de frissons. » Est-il seulement à la recherche d'une émotion vive ou veut-il bâtir une relation à long terme, car le frisson n'est qu'un saisissement passager ? Le « je » cantologique a-t-il réellement besoin d'acquiescer à tous les désirs de sa bien-aimée pour se faire comprendre et attirer son attention ? Est-ce l'unique solution pour entrer en relation avec elle ? Le personnage masculin nous laisse croire que son amoureuse est distante, froide et indépendante. Elle ne semble pas faire d'efforts pour combler les besoins du « je » cantologique, contrairement à ce dernier qui essaie de tout mettre en œuvre pour se faire comprendre. Il insiste tellement que sa partenaire n'a plus d'espace pour se sentir libre de lui déclarer son amour. Les intentions du « je », aussi nobles soient-elles, n'arrivent pas à rejoindre

sa conjointe. Il ne sait manifestement pas comment l'aborder. Il mène la discussion seul jusqu'à l'avant dernier couplet, moment où le chanteur suggère une nouvelle idée à son amoureuse pour tenter un rapprochement. Le « je » cantologique amorce une ouverture à l'autre et ce rapprochement passe par le corps, lieu authentique où le féminin et le masculin tentent de « dialoguer » à nouveau : « Au seuil de nos dessous / où grondent nos désirs / déjeunons sans gêne / déployons nos lèvres / déposons nos armes / pillons nos pudeurs. » Ici, le corps se fait initiation à la conversation en établissant une connexion avec l'autre. Détaché de la gêne et de la pudeur, leur corps semble proposer une solution à leurs maux. Bien sûr, le couplet n'est qu'une timide tentative pour que le couple se rejoigne, mais démontre une volonté de sortir l'homme et la femme de leur isolement et de leur narcissisme.

Cette ouverture est perceptible du point de vue musical, car la chanson se termine sur un V^e degré ne résolvant pas l'accord mi 7. Le nombre d'instruments grandissant jusqu'à la fin de la chanson, tels l'accordéon et les cordes jouées au synthétiseur, rend l'harmonie plus intense et sous-entend l'ascension possible du couple vers une nouvelle réalité. Ces effets musicaux donnent l'impression que la chanson est ouverte, venant soutenir le désir du « je » cantologique d'entamer une réconciliation entre les deux sexes.

La chanson « Dis-moi qu'tu m'aimes » démontre une fois de plus que le mouvement des femmes a bousculé de fond en comble l'identité des deux sexes. L'homme et la femme ont dû réfléchir sur ce qu'ils étaient et ce qu'ils souhaitaient devenir. Ce changement, qui est loin d'être complété, ouvre une nouvelle conception

de la « féminité » et de la « masculinité ». Depuis le début de sa carrière, Corcoran tente de rejoindre l'Autre.

En regard de l'analyse du chapitre précédent, comment pourrions-nous situer les positions de Jean-Pierre Ferland dans cette quête du rapport à l'Autre ? Même si les deux chanteurs dont il est question dans ce mémoire ont chanté pendant les années flamboyantes du féminisme, il semble évident que leurs réflexions sur l'identité et la condition féminine sont distinctes, leur parcours chansonnier respectif et leur conception de la différence des sexes ne se situant pas dans le même contexte ni sur la même échelle des valeurs. Il convient, dès lors, de comparer les répercussions du féminisme dans le répertoire des deux chanteurs.

IV) Conclusion

1. Ferland et Corcoran : différences et convergences

Bien que les deux chanteurs se soient penchés sur la thématique amoureuse tout au long de leur carrière, ils conçoivent les relations homme-femme et abordent la féminité de manière bien différente. Le contexte sociohistorique dans lequel ils ont entamé leur carrière respective explique en partie leur vision particulière de la femme. Ferland entre sur la scène québécoise à la fin des années 1950, période où les revendications féministes se font rares depuis l'obtention du droit de vote pour les femmes. Les chanteurs de sa génération valorisent la femme dans son double rôle de mère et d'épouse. Ferland s'inscrit dans ce courant en célébrant la beauté féminine et rejoint avec succès la sensibilité des femmes de son temps. Ce qui explique que, à la fin des années 1960, le chanteur semble déjà excédé par les revendications féministes et les transformations de l'image de la femme comme en témoigne la chanson « Si je savais parler aux femmes ». Dès lors, le chanteur ne réussira pas à rejoindre la femme émancipée ou du moins à s'intéresser suffisamment à ses conditions d'existence pour qu'elle se sente véritablement interpellée par ses chansons.

Contrairement à Ferland, Corcoran débute sa carrière pendant la période flamboyante du féminisme. Le chanteur est plongé dans un Québec où des valeurs nouvelles comme la liberté d'expression et la liberté sexuelle prédominent : son rapport au « deuxième sexe » est donc tout à fait différent puisqu'il est également acteur de ces changements. Corcoran ne s'adresse pas à la même femme que Ferland.

Si ce dernier chante la femme traditionnelle, Corcoran s'intéresse à la femme émancipée, celle des années 1980. Ferland est charmé par la femme séduisante, la « femme-enfant » et la « femme-nature » qu'avaient auparavant tant déjà chantée les poètes surréalistes: la beauté, la fragilité et la simplicité sont des qualités qu'il apprécie tout particulièrement chez les femmes. Quant à Corcoran, il ne décrit pas l'objet de son amour préférant plutôt parler de la relation entre les sexes. Ces différences entre les deux chanteurs en ce qui concerne leur perception de la femme et de la féminité s'expliquent en grande partie par un effet générationnel. Appartenant à des générations d'hommes qui ont vécu l'essor du féminisme pour l'un et l'apogée du féminisme pour l'autre, les deux chanteurs réagissent différemment à la remise en question de la réalité et des conditions de vie de l'homme et de la femme. Ferland a tout près de quarante ans lors du lancement du premier album de Corcoran, il a davantage été marqué par l'imaginaire de la femme traditionnelle, alors que la femme métamorphosée sous l'influence des revendications féministes lui reste étrangère.

Même si Corcoran met en scène la femme nouvellement émancipée dans ses chansons, il lui paraît difficile aussi de rejoindre l'altérité. Les deux chanteurs, de manière différente, tentent toutefois de comprendre les femmes. Ferland touche une bonne partie des femmes à qui semblent plaire ses éloges de la féminité, tandis que Corcoran, ne voulant pas les brusquer, leur laisse toute la liberté dans le couple au détriment de sa personnalité. Les deux approches irritent certaines féministes qui rejettent à la fois l'image du « macho » et celle de « l'homme rose ». Les nouveaux

besoins féminins sont étudiés par les chanteurs, mais il semble que ces derniers soient maladroits à l'égard de la femme qui assume ses désirs, ses droits et son identité. Chez Corcoran, on peut constater une volonté de se rapprocher de la femme, de comprendre ses aspirations et, surtout, de se faire apprécier et aimer d'elle. Il crée dans ses chansons un espace de discussions où l'homme et la femme tentent d'exprimer leurs émotions trop souvent refoulées à l'intérieur de la quotidienneté du couple. Cette ouverture à l'autre n'est pas perceptible dans le répertoire de Ferland. Afin d'éviter de perdre sa position privilégiée sur le plan amoureux, il ne voit pas la nécessité ni la légitimité d'être à l'écoute des revendications féministes. Entendre leurs besoins signifie pour le chanteur nier ses propres convictions telles que son désir de séduire la femme par des paroles et des mélodies, souhait profond qui l'a d'ailleurs poussé à entamer une carrière de chanteur.

Ferland se dit confiant et donne l'impression de tout savoir en matière de femmes, tandis que Corcoran, plus dépendant et pudique, a de la difficulté à trouver la place qui lui revient dans le couple. Malgré leur façon bien à eux d'aborder la femme, les deux chanteurs ne restent pas indifférents au mouvement féministe ayant un impact incontestable sur les sociétés occidentales, notamment en matière politique et sociale, au cours des années 1970.

2. La réaction des chanteurs face au mouvement des femmes

Il est évident que Corcoran et plus particulièrement encore Ferland sont déstabilisés, troublés par les revendications féministes. Les « femmes en mouvement », pour utiliser une expression de l'époque, ne se laissent plus approcher comme avant, elles ne sont plus soumises aux rôles sexués établis historiquement et souhaitent être aimées d'un homme capable de tendresse, de compréhension, mais surtout d'écoute. Toutes ces nouvelles prédispositions que doit posséder à son tour le « nouvel homme » bouscule le « sexe fort » et le pousse à repenser les images et les rôles masculins. Les femmes sont préparées depuis de nombreuses années à tous ces changements, alors que l'homme confortablement installé dans ses acquis tant sur le plan professionnel que familial et personnel, est pris au dépourvu par ces revendications : il ne possède pas les outils nécessaires pour répondre aux besoins féminins immédiats ni souvent à long terme, formulés à voix haute par les femmes. Face à cette nouvelle situation, la majorité des hommes se sent remis en question, craint la perte de sa position privilégiée et tente de préserver le pouvoir (politique, familial, langagier, etc.)

Ferland et Corcoran réagissent différemment à la différence des sexes. Le premier semble embarrassé par cette idée de repenser les différences entre homme et femme. Dans ses chansons apparaissent assez clairement des rapports entre les sexes basés sur des oppositions binaires : masculin-féminin, activité-passivité, sujet-objet, etc. Dans cette perspective dichotomique, la femme active et émancipée,

s'expliquant sur son propre compte, n'intéresse pas Ferland, voire l'effraie. Les discussions menées souvent publiquement par les féministes, qu'il qualifie de « masculines », éloignent les femmes des qualités féminines traditionnelles tant appréciées par le chanteur. Celui-ci refuse de relancer les débats avec le « deuxième sexe » préférant parler uniquement de la beauté des femmes. Tout se passe comme si Ferland s'inscrivait en ligne direct avec l'idée freudienne selon laquelle « [...] la femme n'est telle qu'en se faisant l'objet du désir de l'homme [...] »¹⁰⁸. Dans ses chansons, les femmes, placées dans la position d'objet, se font entendre essentiellement pour signifier leur besoin d'être aimé. Même la femme libérée sexuellement n'occupe pas la position de sujet. L'amante, dans le répertoire de Ferland, n'existe-t-elle que pour satisfaire les besoins égoïstes du chanteur ? La différence des sexes paraît une notion refoulée chez l'aci, d'une part, parce qu'il désire demeurer dans une société à dominante masculine, d'autre part, parce le chanteur pense à partir du « même » et non à partir de « l'écart », de la « différence »¹⁰⁹. Cette nouvelle façon d'aborder les différences des sexes est davantage préconisée par Corcoran.

En effet, le chanteur instaure le dialogue dans son répertoire, réponse d'un homme à une femme. Corcoran reconnaît l'autre à un point tel que nous avons parfois l'impression que le féminin domine le masculin. Sujet et objet sont en glissement permanent dans ses chansons, « toujours dans un mouvement, une relation

¹⁰⁸ Claude Lévesque, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁹ Voir à ce sujet Geneviève Fraisse, *op. cit.*, 1996.

dynamique¹¹⁰ », ce qui permet la rencontre et l'interaction entre les sexes. S'interroger sur l'altérité dans la différence des sexes signifie aussi considérer le différend et le conflit. Corcoran s'efforce de mettre en évidence les paradoxes du couple afin que l'homme et la femme trouvent un espace où ils puissent confronter leurs idées pour créer, entre autres, un nouveau modèle amoureux. « Penser l'altérité consisterait à voir les oppositions mais surtout à penser des deux côtés, de l'un et de l'autre côté¹¹¹. » Voilà le projet que tente de réaliser l'aci: s'interroger les conditions d'existence propre à chacun des sexes pour mieux comprendre leur réalité. Le chanteur est parfois maladroit quant à la façon d'aborder la femme métamorphosée par les revendications féministes, mais il n'en reste pas moins que l'aci explore l'altérité et le besoin de l'homme et de la femme de s'expliquer sur la différence des sexes, ce qui constitue en soi une démarche positive.

Il n'en demeure pas moins que l'homme et la femme sont, encore aujourd'hui, soumis de quelque manière,

[...] à la logique binaire du phallocentrisme : notre corps, notre sexualité, nos affects, notre mémoire, notre langage, notre culture ont, dans une large mesure, été façonnés par le système des oppositions métaphysiques dont nous avons hérité et plus particulièrement, pour ce qui nous intéresse ici, par une conception du masculin et du féminin déjà contaminée par des présupposés ou des préjugés de toutes sortes¹¹² [...]

Mais il ne faut pas négliger l'ambition des chanteurs comme Corcoran de dénoncer l'impérialisme de la pensée binaire en relançant le dialogue auprès des femmes,

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 116.

¹¹² Claude Lévesque, *op. cit.*, p. 11-12.

résolution quasi absente chez Ferland qui se valorise dans sa position privilégiée de dominant.

2.1 L'enracinement de Ferland dans un imaginaire féminin traditionnelle

En examinant de près la carrière du chanteur, nous nous sommes aperçue que sa fascination pour le corps féminin l'a emporté sur l'inquiétude face à la « nouvelle femme ». Ferland a préféré ignorer les revendications féministes en chantant la femme traditionnelle, comme il est resté centré sur ce qui l'intéressait chez le sexe opposé : la vénusté féminine. Des chansons comme « Ton visage », « Si je savais parler aux femmes » et « Les femmes de trente ans » témoignent de sa tendance à réduire la femme à son apparence physique.

Ce qui étonne chez Ferland, c'est que son discours ne change pas non plus au cours des années 1990 ; il continue d'écrire des ballades romantiques pour séduire son public féminin. La chanson « T'es belle », parue sur l'album *Bleu, blanc, blues*¹¹³ en 1992, représente de façon exemplaire le type de relation entre hommes et femmes que Ferland préconise. Ici, le chanteur met sur un piédestal le « tu » féminin dont la beauté est exceptionnelle. Malgré toutes les réflexions entamées au cours des années 1970 et 1980 par les chanteurs « modernes », Ferland reste fidèle à l'image traditionnelle du couple et de la séduction : celle d'un homme envoûtant la femme qu'il couvre de compliments :

¹¹³ Jean-Pierre Ferland, *Bleu, blanc, blues*, Jaune, PJC 1004, 1992.

Il n'y a pas d'années
 Qui touchent à ta beauté
 T'es belle pour longtemps
 T'es belle pour toujours
 Naturelle
 À mon goût
 Sans lunettes de soleil et sans bijoux
 T'es belle
 Quand je sors avec toi
 je lave mon auto
 je me rase deux fois

Ici, le personnage masculin est l'acteur principal de la rencontre amoureuse traditionnelle : il est à la fois celui qui va chercher la jolie demoiselle avec sa voiture propre pour l'impressionner et celui qui engage la conversation, sorte d'hymne à la beauté féminine. Convaincu qu'il sait parler aux femmes, le « je » prend en charge la relation. Puisque l'amour passe d'abord par la parole masculine, le « je » cantologique monologue avec ardeur et confiance, le temps d'une chanson, sur les grands thèmes tels que la beauté, la fidélité, la séduction, etc.

S'étant toujours peu préoccupé des rôles sexués, Ferland glorifie non seulement la femme, mais aussi sa façon de l'aborder et de l'amener dans son lit. Libérée sexuellement dans son répertoire à partir de la chanson « Qu'êtes-vous devenues mes femmes », la femme devient peu à peu une amante séductrice comme par exemple dans « T'es mon amour, t'es ma maîtresse ». Ferland va même jusqu'à essayer de consolider l'image de la femme émancipée et celle de la féminité traditionnelle afin de créer un nouveau modèle qui répondrait à ses besoins. La chanson « Androgyne » réunit ces deux types de femmes et il est même possible d'y voir une ouverture à la

femme nouvellement émancipée. Mais, la chanson « T'es belle » ramène Ferland à ses premières préoccupations de chanteur voulant célébrer la beauté féminine.

De Félix Leclerc à Pierre Flynn¹¹⁴ en passant par Ginette Reno¹¹⁵ et tout récemment Sophie Durocher¹¹⁶, tous s'entendent pour vanter l'inépuisable pouvoir de séduction de Jean-Pierre Ferland ainsi que son génie pour parler aux femmes. D'ailleurs, l'enracinement de Ferland dans les images traditionnelles va au-delà de la présentation classique des rapports homme/femme dans ses chansons. Le chanteur a réussi un véritable tour de force, en convainquant, au fil des années et à travers des dizaines de chansons d'amour, les médias et le public féminin qu'il est le plus grand amoureux de la femme, laquelle ne peut résister à ses talents de séducteur expérimenté. Au-delà de cette volonté de courtiser les femmes, Ferland ne s'intéresse pas aux conditions féminines, contrairement à Corcoran qui cherche à redéfinir la masculinité tout en essayant d'être à l'écoute des nouveaux besoins féminins.

¹¹⁴ « Ferland a pris la place du grand amoureux et il l'a bien fait [...]. Ferland a su célébrer l'amour avec un juste dosage de subtilité, de simplicité et de franchise. » Pierre Flynn dans une entrevue avec Nicolas Houle, « Les refrains du cœur », *Le Soleil*, samedi 14 février 2004, p.C1.

¹¹⁵ Ginette Reno est tombée sous le charme de Ferland le jour où ils ont chanté pour la première fois « T'es mon amour, t'es ma maîtresse » en public : « Il tremblait. Je lui tenais la main pour pas qu'il tremble. Son regard le trahissait et là j'ai commencé à aimer cet homme-là. » Propos recueillis lors de la diffusion de la musicographie de Jean-Pierre Ferland à Musimax le mercredi 12 février 2003.

¹¹⁶ « Tout le monde sait à quel point Jean-Pierre est un spécialiste des femmes. » Sophie Durocher, *Ferland : Hey boule de gomme, s'rais-tu devenu un homme?*, Montréal, Libre expression, 2005, p. 57.

2.2 Corcoran en déroute : entre condition féminine, victimisation et pessimisme

La recherche d'un nouvel équilibre dans le couple afin que l'homme et la femme puissent se rejoindre dans le respect de leur individualité est un thème récurrent du répertoire de Corcoran. Il va sans dire que soutenir le mouvement féminin et stimuler la discussion entre les hommes et les femmes est un projet noble, mais en voulant trop s'associer à la nouvelle image de l'homme souhaité par les féministes, Corcoran se place dans une position délicate. En écoutant les revendications féministes et en essayant de « réparer » les erreurs commises par les générations précédentes, comme s'il voulait effacer les siècles d'oppression féminine, le « je » cantologique devient dépendant des désirs de sa partenaire, voire la nouvelle victime dans le couple. Dans ses chansons, c'est toujours l'homme qui exprime sa sensibilité et ses besoins. La femme est présentée davantage comme autonome, indépendante et active dans ses relations avec le sexe opposé. Cependant, elle ne paraît pas plus heureuse que son compagnon : le personnage masculin lui reproche de prendre trop d'espace dans le couple et de ne pas lui donner assez d'affection, ce qui ne semble pas la toucher réellement puisqu'elle ignore son conjoint ou le quitte sans remords et tout cela sans disputes ni discussions. Ce qui peut apparaître étonnant, car ce sont les féministes qui ont demandé aux hommes d'être plus à l'écoute des besoins féminins et de discuter avec leur conjointe de leurs émotions et de leurs désirs. Contradiction qui s'explique en partie par la reconstruction des imaginaires masculins et féminins, car les deux sexes ne savent plus comment interagir, ne savent plus se séduire, ni s'entendre, ni

s'aimer. Les femmes tout comme les hommes sont insatisfaits dans leur relation de couple et cela est perceptible dans le répertoire corcoranien.

Corcoran présente une vision pessimiste des relations homme-femme tout en s'efforçant de relancer les discussions. Les femmes mises en scène dans ses chansons sont toujours mécontentes du « je » masculin alors que celui-ci est prêt à relever les défis du lien amoureux et à répondre aux attentes féminines. Il va même jusqu'à perdre son identité pour plaire à sa partenaire. Pour l'aci, l'amour passe d'abord par un processus de réflexion. Corcoran laisse peu d'espace à la spontanéité du sentiment amoureux. Il s'interroge lui-même sur ce sujet : « Maudits cours de philosophie ! Je suis puni depuis toujours par mon éducation. J'ai fini par me poser la question : suis-je si analytique que je me suis éloigné de mes émotions¹¹⁷? » Cette question le préoccupe à un point tel qu'il y répond dans son dernier album *Pages blanches*¹¹⁸, paru en 2005. Dans la chanson « Grâce à elle », Corcoran se permet une ouverture à l'autre sans pudeur ni retenu. Il chante l'amour simplement et avec franchise sur une mélodie qu'il l'est tout autant : « Ma chair cède/ Mon cœur bat/ Je nais d'un coup d'elle/ Souveraine et belle/ Elle embellit mon ombre/ Grâce à elle je vole...Je vole. » Corcoran est surpris de se dégager de ses réflexions pour vivre l'émotion. « Est-ce moi qui ai osé cette candeur? Je trouvais ça trop mièvre, évidemment. Mais ma

¹¹⁷ Propos recueillis par Sylvain Cormier, « Jim Corcoran s'ouvre à nous et à lui-même », *Le Devoir*, mercredi 23 février 2005, p. c8.

¹¹⁸ *Pages blanches*, Audiogram ACDC 10180, 2005.

blonde m'a dit merci. Alors j'ai compris que c'était bon pour moi aussi de m'abandonner au sentiment¹¹⁹. »

La solution pour que se rencontre l'homme et la femme réside peut-être en partie dans cette citation. Conscient ou non de son processus de réflexion sur les rapports amoureux, l'aci propose, au cours de sa carrière, trois éléments permettant une ouverture à l'autre : la discussion, la réunion des corps et l'abandon au sentiment. Ces trois façons de rejoindre l'autre dans ses différences et ses paradoxes permettront certainement de créer un imaginaire où le masculin et le féminin respecteront leur individualité.

Notre étude s'est intéressée aux transformations discursives qu'ont subies les chansons de Ferland et de Corcoran en recherchant les traces du discours féministe. À la lumière de nos analyses de chansons, bien campées dans le contexte social, politique et culturel de leur époque, il semble évident que les chanteurs ont été influencés par le mouvement féministe. Ils ont non seulement changé leur adresse à la femme en s'efforçant de comprendre ses conditions d'existence, mais également chanté leur peine et leur détresse face à une femme émancipée capable, après des décennies de réflexion sur soi, de reconnaître sa valeur et sa spécificité et ainsi prendre des décisions dans le couple, comme celle de quitter son conjoint. Dès lors, il serait intéressant d'approfondir notre étude comparée entre Ferland et Corcoran en regardant de près de quelle façon les jeunes chanteurs des années 1990 et 2000 traitent de la différence des sexes et comment ils s'adressent au « tu » féminin.

¹¹⁹ *Ibid.*

Comment ces hommes, ayant été marqués par les imaginaires renouvelés du masculin et du féminin, se comporte-t-il dans leur relation à l'autre ? Comment définissent-ils leur masculinité après la dissolution des deux grands modèles masculin : le « macho » et « l'homme rose » ? Ont-ils le désir de l'intimité et l'aspiration à la transparence pour arriver à s'investir dans le couple réinventé et lui redonner une chance de survivre aux changements fondamentaux qu'il a subis depuis la transformation des réalités politiques, sociales et culturelles des femmes et des hommes, depuis la redéfinition et la reconstruction de nouveaux imaginaires féminins et masculins ?

DISCOGRAPHIE

- AUT'CHOSE, Columbia, FS-90289, 1975.
- BIGRAS, Dan, *Tue-moi*, Leïla, CPLCD 60, 1992.
- CORCORAN, Jim, *Têtu*, KÉBEC-DISC KD 506 (vinyle), 1980.
- , *Miss Kalabash*, Audiogram AD 101002 (vinyle), 1986.
- , *Corcoran*, Audiogram AD 10035, 1990.
- , *Zola à vélo*, Audiogram ADCD 10077, 1994.
- , *Portraits*, Audiogram ADCD 10091, 1996.
- , *Entre tout et moi*, Audiogram ACDC 10133, 2000.
- , *Pages blanches*, Audiogram ACDC 10180, 2005.
- DOR, Georges, UNIDISC, UBK4136, 1966.
- DUBOIS, Claude, *Ma préférence*, Pingouin, PNC 119, 1995.
- FERLAND, Jean-Pierre, *Rendez-vous à la coda*, Sélect, SSP-24.085, 1961.
- , *Jean-Pierre Ferland à Bobino*, Sélect, 398-053, 1963.
- , *Jean-Pierre Ferland, stade 2*, Sélect, SMM 733.010, 1966.
- , *Jean-Pierre Ferland*, Barclay, 80364, 1968.
- , *Un peu plus loin*, Barclay, 80050, 1969.
- , *Jaune*, Barclay, 80090, 1970.
- , *Les vierges du Québec*, Jaune, JF-7300, 1973.
- , *Androgyne*, Jaune, PJ-1001, 1984.
- , *Bleu, blanc, blues*, Jaune, PJC 1004, 1992.

- LAPOINTE, Éric, *Invitez les vautours*, YFB, DY 21715, 1996.
- LATRAVERSE, Plume, *Chirurgie plastique*, London Deram, XDEF-160, 1979.
- LECLERC, Félix, *Bozo*, Polydor (78 tours), 1951.
- LELOUP, Jean, *L'amour est sans pitié*, Audiogram, ADCD 10036, 1991.
- LES COLOCS, *Dehors novembre*, Le musicomptoir, MUS 2-1077, 1998.
- LÉTOURNEAU, Pierre, *Pierre Létourneau vol. 1*, Sélect, SSP 24.101, 1962.
- , PICHÉ, Paul, *L'escalier*, Audiogram, ACDC 10051, 1980.
- , *Intégral*, Audiogram, ADCD 2000, 1986.
- , *Sur le chemin des incendies*, Audiogram, ADCD 10023, 1988.
- , *L'un et l'autre*, Audiogram, ADCD 10092, 1996.
- RIVARD, Michel, *Un trou dans les nuages*, Audiogram, ACDC 10009, 1987.
- SÉGUIN, Richard, *Aux portes du matin*, Audiogram, ACDC 10053, 1991.
- THE BEATLES, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Anthology*, Capitol, 077774644228, 1967.

BIBLIOGRAPHIE

ANGENOT, Marc, « Analyse du discours et sociocritique des textes », dans Duchet, Claude et Vachon, Stéphane (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal et Paris, XYZ éditeur et Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 95-109.

---, « Le discours social : problématique d'ensemble », *Cahiers de recherche sociologique*, vol. II, no 1, avril 1984, p. 19-44.

---, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », *Littérature*, no 70, mai 1988, p. 82-98.

AUDIOFANZINE, [<http://fr.audiofanzine.com>], site consulté le 15 avril 2006.

COLLECTIF CLIO, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour, 1992.

CORCORAN, Jim, *La tête en gigue*, Montréal, VLB, 2002.

CORMIER, Sylvain, « Jim Corcoran s'ouvre à nous et à lui-même », *Le Devoir*, mercredi 23 février 2005, p. C8.

CORNEAU, Guy, « Bourreaux ou victimes? », dans Mario Proulx (dir.), *La planète des hommes*, Montréal, Société Radio-Canada/ Bayard Canada Livres, 2005, p. 177-20.

DE BILLY, Hélène, « Le petit roi a 60 ans », Montréal, *L'Actualité*, 1^{er} octobre 1994, p. 65-72.

DE BILLY, Pierre, « Les hommes mis à nu : dossier », dans *La Gazette des femmes*, vol 20, no 3, sept-oct 1998, p. 1.

DUMONT, Micheline et Louise Toupin, *La pensée féministe au Québec*, Montréal, Remue-ménage, 2003.

DUROCHER, Sophie, *Ferland : Hey boule de gomme, s'rais-tu devenu un homme?*, Montréal, Libre expression, 2005, p. 57

FERLAND, Jean-Pierre, *Mes années d'école*, Montréal, Jaune, 1992.

FERLAND, Richardd, *Arrangement*, Montréal, Logiques, 2001.

FRAISSE, Geneviève, *La différence des sexes*, Presses universitaires de France, 1996.

GIROUX, Robert, *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1996.

HOULE, Nicolas , « Les refrains du cœur », *Le Soleil*, samedi 14 février 2004, p. C1.

LAMOUREUX, Diane, *Fragments et collages. Essai sur le féminisme québécois des années 14970*, Montréal, Remue-ménage, 1986.

LA GAZETTE DES FEMMES, « La longue marche des femmes au Québec [de 1828 à l'an 2000] », *La Gazette des femmes*, vol. 21, no 6, mars-avril 2000, p. 2-12.

LAVOIE, Kathleen, « Des mots qui sonnent », *Le Soleil*, vendredi 1^{er} novembre 2002, p. B1.

LÉGER, Robert, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique, 2003.

Claude Lévesque, *Par-delà le masculin et le féminin*, Aubier, Paris, 2002..

MAROIS, Guylaines, « Un heureux ménage à trois », *Le Devoir*, jeudi 20 avril 1995, p. B8.

OBERHUBER, Andrea et Richard Poulin, « Popularité, identité et internationalisation : les phénomènes Plamondon et Dion », in Stéphane Hirschi (dir.), *Les frontières improbables de la chanson*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2001, p. 333.

OBERHUBER, Andrea, « L'art de chanter...au féminin : de la prise de parole au jeu de référence postmoderne », dans Anne-Marie Green et Hyacinthe Ravet (dir.), *L'accès des femmes à l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation : les musicienne dans la société*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 121-143.

O'LEARY, Véronique et Louise Toupin, *Québécoises deboutte*, tome 1, Montréal, Remue-ménage, 1982, p. 183.

ROY, Bruno, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB, 1991, p. 289.

SAULNIER, Laurent , « Jean-Pierre Ferland : Tous contes faits. », in : Voir, vol. 9, no 43, Montréal, 21 au 27 septembre 1995, S-11.

SCHER, Steven Paul, « How Meaningful is Musical in Literary Criticism ? », dans *Yearbook of Comparative and General Literature*, XXI, 1972, p. 52-66.

---, « Theory in Literature, Analysis in Music : What Next ? », dans *Y.C.G.L.*, 32, 1983, p. 50-59.

---, « Litterature and Music », dans Barricelli et Gibaldi (dir.), *Interrelations of Literature*, New-York, The Modern Language Association of America, 1982, p. 225-250.

SÉGUIN, Richard, *Le Devoir*, 6 décembre 1980, p. 21

SIBONY, Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991.

STATISTIQUES CANADA, [www.statcan.ca], site consulté le 2 février 2006.

SÛRETÉ DU QUÉBEC, [[http : //www.suretequebec.gouv.qc.ca](http://www.suretequebec.gouv.qc.ca)], site consulté le 1^{er} mars 2005.

TASCHEREAU, Yves, « Jean-Pierre Ferland : j'ai 47 ans, je recommence! », Montréal, *L'Actualité*, octobre 1981, p.15.

VIGNEAULT, Alexandre, « De retour à la demande... marginale! », *La Presse*, jeudi 1^{er} août 2002, p. C1.

ANNEXE

Chansons de Jean-Pierre Ferland

Jean-Pierre Ferland, *Mes années d'école*, Montréal, Jaune, 1992.

« Si je savais parler aux femmes »

Jean-Pierre Ferland, Barclay, 80364, 1968.

Si je savais parler aux femmes
Je lui parlerais très doux
La bouche à peine ouverte
Ma main sur ses genoux

Si je savais parler aux femmes
Je lui parlerais si bas
Qu'elle devrait pour m'entendre
Se pencher un peu vers moi

Et mon souffle très chaud
Lui chaufferait le cou
Et mon front trop mouillé
Lui tremperait la joue
Et nos mains moites et nues
Et de bouche à bouche
Enfin, dis-moi, m'aimes-tu ?

Si je savais parler aux femmes
Je lui parlerais tout près
Comme un pendant d'oreille
Pareil à un secret

Si je savais parler aux femmes
Je ne dirais presque rien
Parlerais comme à l'église
Avec les yeux et les mains

Et mon souffle très chaud
Lui chaufferait le cou
Et mon bras replié
Lui courberait les reins

Les yeux en baldaquin
 Le cœur au grand galop
 Et de bouche à bouche
 Oui, je t'aime et beaucoup

Si je savais parler aux femmes
 Je saurais les garder aussi
 Et je sais bien que la mienne
 Ne serait jamais partie.

« **Women's Lib** »

Les vierges du Québec, Jaune, JF-7300, 1973.

1919, monsieur
 Les femmes ça votait pas
 1919
 On n'avait pas les femmes qu'on a
 Aujourd'hui
 Dans notre lit
 Dans c'temps-là c'était facile
 On pensait pas au Women's Lib
 Aujourd'hui
 C'est fini
 Où c'est qu'il est l'imbécile
 Qui les a laissé s'émanciper ?

Mille neuf cent tranquille, monsieur
 Les femmes c'était à nous
 Mille neuf cent tranquille
 Les femmes ça grouillait pas de chez nous
 Aujourd'hui
 C'est fini
 Ça pense, ça fait c'que ça veut
 Hier les hommes étaient chanceux
 Aujourd'hui
 C'est fini
 Où c'est qu'il est c'te génie
 Qui les a laissé se libérer

2132, monsieur
 Si ça, ça continue
 En 2132

Qui c'est qui montera par-dessus
 Attention
 Au secours!
 Qui c'est qui me parlera d'amour
 Si la police s'appelle Alice
 Attention
 Au secours
 À qui c'est qu'on fera l'amour ?

« T'es mon amour, t'es ma maîtresse » (version avec Ginette Reno)
Les vierges du Québec, Jaune, JF-7300, 1973.

T'es mon amour, j'suis ta maîtresse
 T'es tout ce que j'veux
 T'es tout ce que j'ai voulu
 T'es mon amour d'la tête aux fesses
 Et plus ça va
 Et plus t'es mon ami

Une bonne fois si tu veux
 J'te montrerai, sans tricher
 Un côté de moi
 Comme je n'ai jamais osé montrer
 À qui que ce soit

T'es mon amour, t'es ma maîtresse
 J'suis tout ce que je peux
 J'suis tout ce que j'ai connu
 T'es mon amour d'la tête aux fesses
 Plus ça va
 Et plus j'suis ton ami

Une bonne fois, si tu veux
 On s'assoira, face à face
 Tes yeux dans mes yeux
 Ah! Comme ça doit être bon s'ouvrir
 Jusqu'au bout

Jusqu'au bout
 Jusqu'au bout

« **Androgyne ou la femme idéale** »

Androgyne, Jaune, PJ-1001, 1984.

J'ai le don de la beauté
 J'ai du cœur et des idées
 Je ne suis pas compliquée
 J'adore être adorée
 J'ai des manies d'archange
 Je fais bien l'amour
 Je ne fais jamais la tête, non, non
 J'ai toujours un fond de fête, non, non
 Tout me plaît
 Rien ne m'arrête, non, non
 Je suis la femme idéale

La vie ne m'a pas blessée
 L'amour ne m'a pas déçue
 Je ne suis pas censurée
 J'adore être admirée
 J'ai des envies d'artiste
 Je souris toujours
 Je ne mets jamais
 De chaîne à mon nom
 Je ne fais jamais de peine, non, non
 Je n'haïs pas qu'on me prenne, non, non
 Je suis la femme idéale

J'ai le don de la beauté
 J'ai du cœur et des idées
 Je ne suis pas compliquée
 J'adore tout dépenser
 Je suis crapule et tendre
 Je m'oublie toujours
 J'aime sans jamais dépendre, non, non
 Je peux plier sans me fendre, non, non
 Vous allez toujours m'entendre, allons donc
 Je suis la femme idéale

Je fais bien l'amour
 Je ne fais jamais la tête, non, non
 J'ai toujours un fond de fête non, non
 Je suis la femme idéale
 Je m'oublie toujours

J'aime sans jamais dépendre, non, non
 Je peux plier sans me fendre, non, non
 Vous allez toujours m'attendre, allons donc
 Je suis la femme idéale

Chansons de Jim Corcoran

Jim Corcoran, *La tête en gigue*, Montréal, VLB, 2002.

« Perdus dans le même décor »

Miss Kalabash, Audiogram AD 101002 (vinyle), 1986.

T'es partie bien avant ton départ
 on s'est perdus dans la même pièce
 on s'est perdus dans le même décor

On nous veut figurants effacés
 dans un trop-plein d'images
 je refuse si tu veux refuser

J'lance mon verre dans ton foyer
 pour que la séquence éclate
 j'ramasse si tu veux ramasser

S'il manque de quoi au scénario
 on n'a pas chance
 j'révise si tu veux réviser

Et nous voilà étrangers
 perdus dans le même décor
 morcelés, mal et frissonnants
 incapables du plus simple toucher
 incapables de tendresse

T'es partie bien avant ton départ
 on s'est perdus dans la même pièce
 on s'est perdus dans le même décor

« C'est pour ça que je t'aime »

Corcoran, Montréal, Audiogram AD 10035, 1990.

Tu me murmures, tu me mijotes
 me tords et me traverses
 tu me tirailles, me touches
 me tourmentes
 tu m'allumes, tu m'étincelles
 me sanctifies, me sauves, me soûles
 tu m'animes mais tu m'énerves
 tu me fabules, me fascines
 me chavires, me chatouilles
 m'échappes et m'essouffles
 tu me souris, me soulèves
 me conjugues, te confies
 me convoques et me coiffes
 tout ça parce que tu m'aimes

tu me découvres et tu me dégonfles
 me nourris et me bouffes
 tu me barbouilles
 me berces et me brasses
 me cours et me cajoles
 me pièges, me libères, piges
 me brusques et me brûles
 tu me réclames, me rédiges
 me révises, me ramasses
 m'enrages et me fixes
 tu me défends, me dépenses
 me décris, me maudis
 me mordilles et m'admets
 tout ça parce que tu m'aimes

tu m'affiches et tu m'chuchotes
 m'épuises, m'apaises et m'attises
 m'orchestres et m'arranges
 tu me préfères, me perfores
 me préfaces, me postules
 me préambules et me prédis
 tu me fabules, me fascines
 me chavires, me chatouilles
 m'échappes et m'essouffles
 tu me réclames, me rédiges

me révises, me ramasses
m'enrages et me fixes
tu me défends, me dépenses
me grises, me dégrises
me dévoiles et me détournes
et c'est pour ça que je t'aime

« **Ton amour est trop lourd** »

Corcoran, Montréal, Audiogram AD 10035, 1990.

Ton amour est trop lourd
tu me serres trop fort
remets-moi les clefs
laisse-moi seul ce soir

Tout prend ton odeur
ma personne, mon lit, mon cœur
laisse-moi me déshabiller de toi
charme-moi par ton absence
séduis-moi par tes silences
intrigue-moi mais à distance

Ton amour est trop lourd
tu me serres trop fort
remets-moi les clefs
laisse-moi seul ce soir

Laisse-moi me retrouver
laisse-moi me faire la cour
si tu peux quand même apprendre
laisse-moi mes peurs
ne me quitte pas
mais laisse-moi seul ce soir

Ton amour est trop lourd
tu me serres trop fort
remets-moi les clefs
laisse-moi seul ce soir

S'il te plaît ne me soupçonne pas
s'il te plaît ne m'interroge pas
s'il te plaît ne te fais pas de mauvais sang

simplement question d'espace
 simplement question de moi, seul, ce soir

Ton amour est trop lourd
 tu me serres trop fort
 remets-moi les clefs
 laisse-moi seul ce soir

« **Dis-moi qu'tu m'aimes** »

Pages blanches, Audiogram ACDC 10180, 2005.

Dis-moi qu'tu m'aimes
 mets-moi mal à l'aise
 dis-moi qu'tu m'veux
 et qu'tu veux qu'j'te plaise
 que j'te mette à l'aise
 que j'te badigeonne de moi

Dis-moi qu'tu m'aimes
 même à demi-mot
 par les yeux, par les mains
 parle-moi d'anges
 parle-moi de démons

Sous la jupe du doute
 à l'antre de l'inconnu
 épuisons nos désirs
 enlaçons nos envies
 encensons l'ivresse
 fouillons nos cachots

Dis-moi qu'tu m'aimes
 sens-toi bien à l'aise
 dis-moi c'que tu veux
 pour que j'te plaise
 et que j'te mette à l'aise
 en te badigeonnant de moi

Dis-moi qu'tu m'aimes
 mords-moi si j't'embête
 sucre-toi de moi

exige de moi
tout ce qu'il y a de frissons

Au seuil de nos dessous
où grondent nos désirs
déjeunons sans gêne
déployons nos lèvres
déposons nos armes
pillons nos pudeurs

Dis-moi qu'tu m'aimes
mets-moi mal à l'aise
dis-moi qu'tu m'veux
et qu'tu veux que j'te plaise
que j'te mette à l'aise
que j'te badigeonne de moi