

Énonciation, sexualités et genre en musique chez Philémon Cimon, Pierre Lapointe et Ariane Moffatt

Khady Konaté

Volume 22, Number 1-2, Spring 2021

La musique et le genre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1102231ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1102231ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Konaté, K. (2021). Énonciation, sexualités et genre en musique chez Philémon Cimon, Pierre Lapointe et Ariane Moffatt. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 22(1-2), 111–122. <https://doi.org/10.7202/1102231ar>

Article abstract

Dans ce texte est proposée une « lecture du genre » (Boisclair 2002) des oeuvres de Philémon Cimon (*L'été, Les femmes comme des montagnes*), Pierre Lapointe (*Pierre Lapointe, Sentiments humains*) et Ariane Moffatt (*Aquanaute, Le coeur dans la tête, Tous les sens*). L'étude des chansons contenues sur ces albums prend pour point de départ une interrogation des subjectivités genrées de ces trois artistes, entre personne réelle et *persona*, et montre que ces dernières façonnent leurs compositions. La sollicitation du concept de sexe/genre ouvre dès lors la porte à l'exploration des représentations des identités sexuelles et de genre dans ces chansons, où les identités des artistes se trouvent mises en abîme. En s'intéressant à l'énonciation et au discours (en particulier, au discours amoureux) contenu dans le texte des chansons sélectionnées, il est possible de rendre compte de la reproduction des injonctions à l'hétérosexualité et des poncifs qui cloisonnent le genre, ainsi que des glissements et brouillages qui autorisent des resignifications du genre. Ainsi, chez Cimon, on observe la reconduite du point de vue masculin où la valeur du féminin réside dans sa capacité à émerveiller le sujet et à susciter son désir. À l'opposé, les textes de Lapointe et Moffatt dépeignent des personnages et des récits queer, bien que leur identité queer n'ait pas été revendiquée à l'heure de la parution de leurs oeuvres.

Énonciation, sexualités et genre en musique chez Philémon Cimon, Pierre Lapointe et Ariane Moffatt

Khady Konaté (Université de Montréal)

Si le queer a longtemps été maintenu à distance dans les productions artistiques et culturelles — tout en demeurant investi par des groupes minorisés dans des tiers-lieux (Namaste 2005) —, force est d'admettre que le terme occupe désormais une place plus prégnante au sein des médias traditionnels et de la culture populaire au Québec. Dans leur avant-propos de *QuébeQueer*, Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard invitent à sonder la création d'après une perspective queer, qui reconnaît la subjectivité comme moteur premier de la création, ainsi que comme valeur positive ayant le potentiel de subvertir le grand récit hétéronormatif :

La création est bien une voie privilégiée pour exprimer la vérité de chacun-e. [...] Comment, à partir de l'hypotexte hégémonique de l'hétéronormativité, faire émerger d'autres récits, d'autres histoires, d'autres formes de vie qui ne soient attachées à leur point de départ? Est-ce possible? Quelles histoires pourraient émerger à partir d'un schéma queer? [...] Est-ce possible de liquider la culture? Lorsqu'on pose la question de cette façon, la réponse est bien évidemment non. Alors? Inventer de nouvelles histoires, de nouvelles identités, dessiner d'autres subjectivités — et surtout : laisser libre cours aux proliférations que chacun-e inventera (Boisclair, Landry et Poirier Girard 2020, 18).

Destinée à «l'actualisation de la recherche sur l'expression queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques» (Boisclair, Landry et Poirier Girard 2020, 12), la parution de *QuébeQueer* arrive à point alors que l'on recense encore trop peu d'études consacrées au queer dans les arts au Québec, bien qu'un article de Stéphane Girard sur la chanson figure dans cet ouvrage collectif¹.

Avant de constituer des expériences partagées et des objets de la culture commune, les chansons du répertoire populaire québécois demeurent des œuvres de création dont la mise au monde advient dans la trajectoire de vie de sujets sociaux, réels, qui elleux-mêmes font l'expérience du monde avec leurs corps et leurs sens. Ainsi, les études généalogiques et historiographiques portant sur les chansons d'ici (et en particulier, sur leurs textes) ne manquent pas de tenter de déceler le profil socio-démographique de leur créateur-riche : pensons seulement à l'indissociable association entre chanson québécoise et identité nationale qui a fait l'objet de nombreuses études². En vérité, ces divers angles d'analyse mettent de l'avant des dimensions de la subjectivité de l'artiste. Relever ces dimensions et s'y attarder permet un riche éclairage sur les œuvres, leur contexte de production et leurs contingences, mais permet également d'en rafraîchir la grille interprétative afin d'en renouveler la lecture.

En ce sens, je propose une «lecture du genre» (Boisclair 2002) sur un pan de la chanson pop contemporaine au Québec en m'attardant au «je» genré des auteur·ices-compositeur·rices-interprètes retenu·es, soit Philémon Cimon, Pierre Lapointe et Ariane Moffatt. Plus précisément, il s'agira d'effectuer une analyse du discours en étudiant l'énonciation³ dans les chansons sélectionnées, afin de cerner comment la subjectivité genrée des artistes informe leurs créations et les représentations qu'elles et ils suggèrent en ce qui concerne le sexe/genre. La question devient double lorsqu'on grossit la loupe sur le phénomène qu'est la chanson francophone : *qui* chante? *Qui* est chanté? Et comment? Rapidement, des enjeux relatifs à la représentation, aux identités et au pouvoir (Hall 1997)

¹ Girard y interroge les «identités de position queer» chez trois artistes québécois·es, soit Cœur de Pirate, Tyga et Éric Lapointe, en s'appuyant sur la tripartition des identités énonciatives du-de la chanteur·euse (la personne réelle, la vedette et le protagoniste de la chanson).

² Elles sont trop nombreuses pour être listées de façon exhaustive, mais on peut songer par exemple aux travaux de Johanne Melançon sur le discours social et l'engagement dans la chanson québécoise (2008), et à ceux de Line Grenier (1997) sur l'articulation entre musique populaire, identité et citoyenneté culturelle.

³ Le concept d'énonciation propre à différents champs d'étude et approches tels que la linguistique, la poétique et l'analyse du discours renvoie à la présence d'un·e locuteur·rice-scripteur·rice au sein du discours. Ainsi, tout énoncé peut se lire comme portant l'inscription d'une subjectivité particulière dont l'appropriation dans le discours se fait par le langage. C'est dans ce sens que le présent article s'attarde entre autres aux procédés linguistiques et aux marqueurs d'énonciation qui permettent de retracer comment se positionne le·la locuteur·rice, et quelles configurations émergent de son discours. Je renvoie à l'ouvrage de référence de Catherine Kerbrat-Orrechioni (2009) pour les intéressé·es.

émergent et méritent notre considération — car la chanson signifie, assurément.

La chanson populaire : une mine d'or pour les études de genre

Bien que l'attention accordée à la chanson populaire francophone québécoise révèle la place qu'y occupent désormais différents groupes, un large éventail de la production musicale et des œuvres qui ont traversé l'épreuve du temps demeure le fait d'hommes, ce qui ne va pas sans laisser de traces dans le répertoire et dans l'imaginaire collectif. Pour la plupart, ces chansons font état de la polarité entre le féminin et le masculin, tout en revalidant les attributs normatifs des identités sexuelles et de genre dans les récits qu'elles construisent (Ouellette 2006 ; Cooper 1992).

En réalité, ce phénomène n'est pas étranger à la logique interne de la chanson populaire, et révèle l'interpénétration qui existe entre ce genre musical et la sexualité. Comme le remarque Simon Frith (1996), la chanson populaire repose le plus souvent sur une même formule, située entre les forces du marché et l'idéologie : « la formule pop est [...] dominée par une sorte particulière d'idéologie romantique⁴ », si bien que la chanson populaire consiste en bout de ligne en des « *formules d'amour* » (1996, 161). Les considérations de Frith apparaissent justes, bien qu'il faudrait y ajouter que la chanson populaire est caractérisée par l'hétéronormativité des rapports amoureux qu'elle met généralement en récit. À l'inverse, il est possible d'interroger les subjectivités et le genre en chanson afin « de subvertir le biais hétérosexuel généré dans la musique populaire en invoquant une façon différente d'écouter, une sensibilité queer⁵ » (Whiteley et Rycenga 2006, xiii).

Ainsi, à l'heure de la déconstruction et du décloisonnement des identités sexuelles et de genre, et de l'articulation d'une pensée queer dans l'espace public (Rubin 1975,

Lordé 1984, Anzaldúa 2011 [1987], Butler 2005, 2007 ; Bourcier 2006 [2001]), Isabelle Boisclair (2007, 2008) s'est penchée quant à elle sur les masculinités dites « en crise » pour en sonder la posture et les traits dans les chansons d'auteurs-compositeurs et d'interprètes masculins québécois, à savoir Dumas, Stefie Shock et Éric Lapointe⁶. Bien que ces derniers laissent figurer dans leurs textes ou leur *persona* des masculinités normatives qui louangent les lieux communs de la féminité et reconduisent l'hétéronormativité, la chanson populaire du Québec ne se réduit pas à ces seuls types d'intervention. Dans une autre étude, Boisclair et Tellier (2009) soulignent combien le « je » lyrique dans l'énonciation chez Daniel Bélanger⁷ s'écarte des injonctions de la masculinité hégémonique. Les autrices détaillent également la manière dont les personnages féminins s'y trouvent dépeints de façon plus nuancée, alors que leur altérité est appréhendée de telle sorte que la distance entre « je » et ses allocutaires est atténuée et autorise des relations basées sur la réciprocité et la mutualité⁸.

Dans une filiation plus près du registre lyrique de Daniel Bélanger, les compositions d'Ariane Moffatt, de Pierre Lapointe et de Philémon Cimon retiennent, parmi la production contemporaine, l'attention de la critique et du grand public. À mon sens, elles se prêtent à l'étude critique de la réception et renvoient à la problématique soulevée dans cet article, dans la mesure où la chanson fait l'objet d'un travail d'interprétation constant (re)produisant des significations. En effet, d'un côté, l'identité de genre associée au sujet masculin cisgenre et hétérosexuel conditionne la création chez Philémon Cimon alors que de l'autre, les propositions artistiques de Moffatt et Lapointe sont teintées par les subjectivités queer et ce, en dépit du fait que leur identité queer ne soit pas explicitement revendiquée⁹. Enfin, sur le plan énonciatif, les trois artistes retenus ici ont recours au lyrisme, dont les codes et les thèmes de prédilection se

⁴ « The pop formula is [...] dominated by a particular sort of romantic ideology », ce qui l'amène à conclure que : « *The pop song is the love song, and the implication, putting these two findings together, is that what pop songs are really about are formulas of love* ». C'est l'auteur qui souligne.

⁵ « [S]ubverting the gendered heterosexual bias in popular music by invoking a different way of listening, a queer sensibility ». Whiteley et Rycenga ajoutent : « *Popular music [...] is not a neatly squared-off discourse; rather, it can be considered as a social force that constructs heteronormativity and resistant queer sexualities, whether gay, lesbian, bisexual, transexual, or transgender, and thus claim to have played a significant, if often ambiguous role, in the shaping of queer identity and queer self-consciousness* ».

Ce que je traduis par : « La musique populaire [...] n'est pas un discours parfaitement carré ; plutôt, elle peut être considérée comme une force sociale construisant l'hétéronormativité et des sexualités queer résistantes, que celles-ci soient gay, lesbienne, bisexuelle ou transgenre. Elle peut ainsi revendiquer avoir joué un rôle significatif, bien qu'ambigu, dans la formation de l'identité queer et de la conscience queer ».

⁶ Plus de dix ans séparent les analyses de Boisclair et celle de Girard susmentionnée (Girard dans Boisclair, Landry et Poirier Girard 2020), dans laquelle l'auteur propose de faire une lecture queer de quelques chansons d'Éric Lapointe, non pas à l'aune de la *persona* du chanteur, mais plutôt en considérant les personnages des chansons.

⁷ Pour une étude détaillée du lyrisme chez Daniel Bélanger, je renvoie à Noémi Doyon (2007).

⁸ À ce sujet, voir aussi les travaux de Chantal Savoie sur Michel Louvain. Savoie (2021). « Les femmes et la chanson au Québec : Chantiers, objets et méthodes », communication présentée le 30 avril dans le cadre de *DIG! Volet I : Pionnières en histoire de la musique au Québec*, Montréal.

⁹ Dans son billet de 2014 portant sur la chanson populaire québécoise, Isabelle Boisclair déplore que la culture *mainstream* reproduise des discours *mainstream* sur les identités sexuelles et de genre, et se désole de la relative absence de chanteur·ses queer sur la scène populaire et dans l'industrie musicale : « On attend toujours les voix gaies et lesbiennes, qui semblent encore interdites dans nos radios... Au Québec, la sortie du placard des Pierre Lapointe [autour de 2010] et Ariane Moffatt [2012] est des plus récentes ». Depuis lors, on a pu observer la venue d'artistes ouvertement queer comme Safia Nolin et Roxane Bruneau gagner en importance et en popularité sur la place publique. La première jouit d'une reconnaissance depuis 2014 et la seconde a connu une montée fulgurante en 2021.

prêtent à une lecture du genre¹⁰. Il conviendra donc de faire ressortir par le biais d'une analyse du discours la teneur que revêtent les dimensions du sexe/genre¹¹ dans le médium de la chanson, en s'attardant aux dispositifs énonciatifs et aux marqueurs de genre dans une sélection de titres contenus sur les albums *L'été* (ÉT, 2014) et *Les femmes comme des montagnes* (FM, 2016) de Cimon; *Pierre Lapointe* (album éponyme, 2004) et *Sentiments humains* (SH, 2009) de Lapointe; puis *Aquanaute* (AQ, 2002), *Le cœur dans la tête* (CT, 2006) et *Tous les sens* (TS, 2008) de Moffatt.

La subjectivité, entre personne réelle, *persona* et chanteur·rice

Dans un article intitulé «*Musical Personae*», Philip Auslander développe la notion de performance en musique et avance que «lorsque nous voyons un musicien performer, nous ne voyons pas simplement la “vraie personne” jouer; tout comme pour les acteur·rices, il y a une entité qui effectue la médiation entre les musiciens et l'acte de performance¹²» (2006, 102). Cette «entité» serait la *persona*, qu'Auslander décrit comme «une présence performée, qui n'est ni un personnage ouvertement fictionnel, ni le simple équivalent de la “vraie” identité de la personne qui performe» (2006, 102). C'est cette présence que j'assimile au sujet lyrique se manifestant dans l'énonciation, qui se signale le plus souvent en prenant la parole au «je». Même si elle se manifeste différemment dans une performance *in presentia* et lors d'une écoute en mode différé, elle demeure perceptible dans les inflexions de la voix, le choix de l'interprétation, l'orchestration: bref, dans tous les paramètres qui surpassent le texte et en redoublent les effets dans une visée poétique. Dès lors, la prise en compte des paramètres musicaux s'impose, ne serait-ce que pour rendre compte de la façon dont les voix énonciatives des chansons se superposent à la *persona* de l'artiste et à sa personne réelle. Distinguer ces instances favorise la reconnaissance de la singularité de chaque création et trace également une voie d'accès à la part de subjectivité de l'artiste, sans pour autant nourrir

une lecture purement biographique. Au contraire, la posture lyrique choisie fait plutôt du «je» un·e Autre parmi des Autres, capable de se diffracter dans plusieurs espaces et sous divers aspects.

Comme les chansons retenues dans le présent corpus se présentent aussi comme des récits, je m'appuie également dans cet article sur la notion de «chanteur», développée par Stéphane Hirschi dans *Chant contre silence* (1995). Dans son essai, Hirschi propose comme méthode d'analyse de la «chanson poétique» une «cantologie» ayant pour objet d'étude la chanson sous sa forme sonore. De ce néologisme découle celui de chanteur·rice, qui se définit comme le point de vue suggéré par le·la locuteur·rice de la chanson; l'instance est analogue à celle du·de la narrateur·rice dans le roman¹³.

Philémon Cimon ou les après-vies de grands classiques

À la racine des projets musicaux *L'été* (2014) et *Les femmes comme des montagnes* (2016) de Philémon Cimon se trouvent deux sources d'inspiration que l'on peut qualifier d'intertextes, soit *La Divine Comédie* de Dante et le *Don Quichotte* de Cervantès. Ainsi, en appliquant les concepts élaborés par Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982¹⁴), il est possible d'affirmer que si la relation intertextuelle apparaît de façon explicite dans le paratexte des albums, elle se dégage plus subtilement dans certaines des chansons qui reprennent des extraits d'œuvres qui leur sont antérieures (hypotextes). Dès lors, il semble difficile de ne pas interpréter les chansons à la lumière de ces récits. En effet, la plupart des points de vue suggérés par le sujet d'énonciation masculin se trouvent à mi-chemin des trames narratives de chacun de ces grands classiques de la littérature occidentale, en conviant d'abord la figure du poète à la recherche du paradis, puis en campant ensuite le rôle du chevalier errant en quête de l'amour¹⁵.

¹⁰ Mon choix de ces trois artistes s'appuie également sur la longévité de leur carrière et de leur succès critique. Il est utile de mentionner que Lapointe et Moffatt jouissent d'une grande notoriété publique et médiatique, et figurent parmi les artistes québécois·es les plus prolifiques des vingt dernières années. Enfin, je renvoie à une recherche antérieure (Konaté 2020) dont le présent article reprend l'un des axes approfondissant la relation entre les subjectivités genrées des artistes et les dispositifs énonciatifs de leurs chansons.

¹¹ Le concept de sexe/genre (*sex/gender system*) a été articulé par Gayle Rubin (1975). Il permet de penser simultanément le sexe et le genre dans une perspective constructiviste. Dans ses travaux ultérieurs, Rubin ouvre la voie à l'ajout d'un troisième axe d'analyse, soit la sexualité, pour rendre compte de l'organisation humaine et sociale dans l'ordre hétéronormatif. Pour une réflexion sur les concepts de sexe et de genre offrant des perspectives queer et non-blanches, voir notamment les contributions de Maria Lugones sur la colonialité du genre (2007, 2008).

¹² «*When we see a musician perform, we are not simply seeing the “real person” playing; as with actors, there is an entity that mediates between musicians and the act of performance*».

¹³ Les analyses effectuées dans le cadre du présent article prennent aussi en compte l'aspect diégétique (propre au récit) proposé par les chansons. À ce sujet, voir l'article de Roger Chamberland (1995) consacré à la chanson «Tu m'aimes-tu» de Richard Desjardins.

¹⁴ Genette développe le concept de transtextualité pour rendre compte des relations qui existent entre un ou plusieurs textes, sous forme implicite ou explicite. Il conçoit cinq types de transtextualité: l'intertextualité (relations de coprésence), la paratextualité (fonction de médiation), la métatextualité (fonction critique), l'hypertextualité (relations d'imitation et de transformation) et l'architextualité (relations génériques). Dans une terminologie voisine à celle de Genette, Serge Lacasse (2010) articule le concept de transphonographie pour souligner les relations entre différents enregistrements musicaux.

¹⁵ *La divine comédie* de Dante constitue une suite de chants adressés à Béatrice Portinari et inspirés par elle. Béatrice est la muse du poète, mais leur amour est toutefois impossible. Elle demeure donc inatteignable pour le poète, qui l'aime et la glorifie autant pour son caractère vertueux que pour sa

Le corps féminin dans la mire

Dans «Ces montagnes», la chanson titre de l'album *Femmes comme des montagnes*, le chanteur adopte la *persona* de Quichotte, en s'adressant tantôt à la nature qui l'entoure, tantôt à celle qui fait l'objet de ses pensées. En allongeant les voyelles sur le déictique¹⁶ et sur les «i», Cimon s'époumone dans le refrain: «Toi/Femme imaginaire idéale/Magie/Extralunaire/Mais comme il est long le chemin/De misère pour se rendre à ta chair» (0:59-1:16). Au second refrain, il interpelle sa bien-aimée, et se lamente de ne pouvoir l'atteindre: «Toi/Amante enchantée idéale/Enfanteuse de lumière/Ah comme il est long le chemin/Mais j'espère un jour toucher ta chair». Plus sa quête avance, plus le sujet apparaît comme ivre d'amour et langoureux, ce qui se traduit dans le couplet final par un étirement des notes aiguës à la voix qui finit par éclater, alors que l'instrumentation augmente en volume et que le rythme à la pulsation accentuée s'accélère. L'interprète crie plus qu'il ne chante: «Nu je suis né, et fou je serai, j'irai où j'irai/Et fou je serai/J'irai où j'irai/J'irai où j'irai/J'irai te chercher/Et sain je mourrai/Oooh/Oooh» (2:24-2:58).

Pour Catherine Rudent, les changements de tessiture vocale chez les interprètes masculins sont l'expression d'une identité masculine forte: «plus le chanteur monte dans les aigus, plus il paraît mâle¹⁷» (2003, 100). Rudent poursuit en expliquant qu'il s'agit de «techniques vocales utilisées à travers lesquelles le chanteur traduit l'intensité de son émotion, voire de son excitation» (2003, 103); et quoique le motif de la folie est signalé par les paroles et peut expliquer l'emportement de la voix, le motif dominant qui traverse la pièce — c'est-à-dire, celui du désir du sujet — atteint également son apogée à la fin de cette dernière. Arrivé à mi-chemin de ses pérégrinations, le sujet est enhardi, rêveur et prompt à vivre des expériences transcendantes, quand sa Dulcinée reste cantonnée dans le rôle de la belle couverte de regards. Absente, elle n'a pas voix au chapitre et demeure essentiellement considérée pour sa «chair»: elle constitue ainsi un *objet* de désir et une abstraction, dont la valeur réside dans son potentiel érotique. À cela s'ajoute la partition du corps (c'est-à-dire, le fractionnement d'un tout en parties) qui varie d'une chanson à l'autre, puis d'une amante à l'autre: ainsi, on note que l'allocutaire de «Des jours et puis

des jours» (*ÉT*) a une «taille de fleur», et celle de «Démon crié» (*FM*), «un corps de fée».

Le désenchantement des sujets masculins

À l'inverse, les allocutaires femmes ou les personnages féminins peuvent faire l'objet d'un traitement dépréciatif lorsqu'elles ne suscitent plus l'émerveillement des sujets. Ces derniers délaissent alors leur discours admiratif, dans lequel l'être aimé les élève, pour opter plutôt en faveur d'un discours plus terre-à-terre, voire cru, comme dans la pièce «Chose étrange» tirée de l'album *L'été*. La progression de la chanson se confond avec la description du corps de l'allocutaire féminin. Au début du morceau, le chanteur apostrophe son amante en affirmant «J'ai vu une chose étrange dans tes yeux/Qui m'a fait croire que tu m'aimais encore/Mais j'ai eu tort». La dissolution de la relation liant «je» au «tu» s'effectue dans un mouvement pareil à celui du morcellement du corps féminin et évoque la décomposition, la putréfaction. En réalité, «Chose étrange» illustre bien le concept de *male gaze*: le chanteur aperçoit l'Autre féminin et en parcourt le corps du regard, de haut en bas, en s'arrêtant à ses cheveux, ses épaules et «au bas de [s]on dos», pour s'attarder enfin à ses parties génitales. L'exemple fourni par la chanson est assez univoque:

Tu donnes ton corps comme on donne la mort [...]
J'ai vu une chose étrange entre tes cuisses
Qui m'a fait comprendre
Que j'étais pas vraiment à ma place
Quelque chose de triste

J'ai vu une chose étrange au fond de ton cul
Comme un dégoût d'humanité
Une terre brûlée
Des idées noires
Du désespoir, du désespoir
Ahhh (2:28-3:10)

Les deux couplets s'appuient sur une même structure, dans laquelle se détache le jeu du violon au moment de la cadence suspensive entre les strophes. Les pauses de la voix ponctuant les lignes et le souffle audible du chanteur donnent toutefois à croire que le fait de prononcer ces paroles constitue un travail pénible et laborieux. Par contre, la place accordée au corps dans la représentation du «tu»

beauté. Dans *Don Quichotte*, le protagoniste est un idéaliste prisonnier de multiples fabulations: il se croit chevalier alors qu'il n'est qu'un pauvre paysan et ne jure que par Dulcinée du Toboso, une paysanne dont il s'est jadis épris. Dulcinée devient dans son imagination la plus belle des femmes, à qui il promet sa fidélité. Si elle est longuement décrite par le personnage principal, elle n'apparaît en revanche pas dans le roman.

¹⁶ En linguistique et dans les théories de l'énonciation, un déictique renvoie à un terme dont le sens dépend de la situation énonciative. Un déictique peut indiquer le temps (ex. aujourd'hui, maintenant), le lieu (ex. là, ici) et signaler l'intersubjectivité (ex. pronoms personnels).

¹⁷ Dans son article, Catherine Rudent retrace l'histoire des techniques vocales chez les interprètes masculins ayant recours à des notes de registres vocaux dits féminins dans la musique populaire. Rudent émet cette conclusion à la suite de son analyse de la chanson «Speed King» de Deep Purple. Toutefois, cette association demeure paradoxale, notamment parce que le sens ou l'émotion exprimés par le changement de tessiture sont aussi fonction du genre musical dans lequel s'inscrit la chanson. Ainsi, Rudent observe que la voix de fausset et les cris connotent l'excitation sexuelle dans le rock, alors qu'ils renvoient à l'exaltation religieuse dans le soul et le gospel. Dans la chanson populaire, elle peut aussi signifier la vulnérabilité.

confère cette fois à ce dernier un caractère menaçant ; l'Autre féminin auquel ce pronom renvoie ne porte désormais plus de « lumière », et se voit entraîné vers le bas, en territoire hostile et inhabitable.

Pièce d'ouverture du disque *Les femmes comme des montagnes*, « Je t'ai jeté un sort » rappelle la pop des années 1960 par son rythme dansant, lui-même caractérisé par le jeu trépidant du piano et le tempo régulier des coups de batterie. La chanson évoque le batifolage amoureux et met en scène un sujet confiant et enjôleur aux côtés d'une amante à la fois séductrice et prédatrice : « Ma belle fêtarde / J't'ai attendue longtemps / J'n'ai plus vingt ans / Et toi tu as le fardeau / Des jours de sang / Ta plaie elle est avare / Je prends ton flanc / Je t'ai jeté un sort » (0:57-1:27). L'emploi d'un énoncé à fonction conative¹⁸ traduisant un commandement pour la seule et unique ligne qui constitue le refrain (« Maintenant tu dois m'embrasser ») est révélateur du besoin d'accéder au corps de l'Autre et ce, selon les modalités établies par le sujet.

Ainsi, que l'Autre-femme soit idéalisée ou qu'elle soit à l'inverse redoutée, celle-ci n'est en dernière instance jamais le vis-à-vis du sujet masculin. De plus, qu'elle soit présentée comme étant parfaite ou vile, elle demeure hors de portée ou maintenue à distance, ce qui rend la rencontre impossible. Dès lors, le modèle amoureux qui lie le « je » et l'Autre-femme se fonde sur une asymétrie dans leurs rapports. Dans la majorité des chansons des deux opus, la différence entre les sujets masculin et féminin est marquée et irréconciliable, ce qui consolide la bi-catégorisation et nourrit la polarité hétéronormative. Cela n'est pas sans lien avec les métarécits occidentaux, en ce qui a trait notamment à l'idéal romantique, dont les intertextes choisis par Cimon prolongent la trame : le sentiment amoureux est conditionnel à l'idéalisation et est consacré par une vision hétérosexiste de la fusion de deux corps opposés l'un à l'autre (Chaumier 2004).

Pierre Lapointe : des sujets en quête identitaire

Lors de ses premières prestations publiques à la suite de la parution de son tout premier album éponyme (2004), Pierre Lapointe affiche une *persona* de dandy aux allures excentriques. Ce faisant, Lapointe adopte une esthétique queer par son attitude détachée, voire ironique, mêlée de

vulnérabilité et d'exubérance¹⁹. De même, les divers chanteurs dans ses compositions se présentent comme des êtres distincts les uns des autres, faisant classe à part, solitaires et souvent en quête identitaire. Ils se plaisent aux côtés de personnages aussi hors-normes qu'eux, tant dans ce premier opus de Lapointe que dans son troisième album, *Sentiments humains* (2009). En l'absence de glissement vers un « je » d'énonciation féminin, les chansons qui figurent sur ces deux disques suggèrent un point de vue androcentré. La quête des sujets masculins met davantage de l'avant un discours articulé du « je » au « vous », ou situe « je » parmi les autres ; ainsi le dispositif énonciatif convie à un discours qui échappe au discours amoureux hétéronormé en se centrant plutôt sur le groupe et la collectivité, tout en laissant entrevoir des créatures tout droit sorties de l'imaginaire de Lapointe.

Les Autres et les mutant-es

La chanson « Au paradis des billes », la dixième piste de l'album *Pierre Lapointe*, plonge dès les premières secondes l'auditeur-riche dans l'univers léger de l'enfance par le jeu en mode majeur du piano comme par les sonorités de glockenspiel imitant la mélodie d'un mobile musical. Le chanteur se tient en retrait de deux groupes qu'il observe, à savoir celui des garçons et celui des filles ; ces dernières sont tenues à l'écart des billes, tant et si bien que les premiers les « regrettent ». La chanson progresse vers son point culminant en suivant l'émotion qui gagne le chanteur à l'approche des deux cercles. Ne sachant où se situer et ambivalent quant à sa place parmi les garçons, il fait le choix difficile d'intégrer leur groupe, ce que souligne le détachement des syllabes dans l'interprétation vocale des deux dernières lignes : « Et même malgré la tristesse / Des grands regards qui me blessent / Mains prises, je m'enfoncerai / Dans le grand paradis des billes » (1:43-1:53). Il abandonne les « trop belles et trop grandes filles / qu'il n'aurait [t] jamais volées ».

Au dernier couplet de la pièce, la voix accompagnée du piano chante : « Au paradis des billes / Les hommes sont jupons / Les douleurs sont teintées / De dentelles et de rires / Malgré la main de l'autre / De trop près similaire / De couleur de jonquille / Moi, j'ai les yeux qui brillent » (1:54-2:20). Visiblement au fait de la tension entre les deux groupes (laquelle repose autant sur leur

¹⁸ Voir l'étude de Jacques Julien (1987) sur la fonction conative dans la chanson populaire, qu'il privilégie puisqu'elle permet de ne plus s'intéresser uniquement à la fonction poétique de la chanson, mais plutôt à sa performance. Julien distingue deux types de conatifs : le conatif frontal et le conatif oblique. Il explique : « En autant qu'elle n'est pas agression pure et simple, la fonction conative met en action tous les aspects de l'activité globale de conviction, de persuasion. En ce sens, elle fait jouer toutes les ressources d'une rhétorique littéraire, gestuelle ou musicale entendue au sens premier de la persuasion » (1987, 147).

¹⁹ Un coup d'œil à la revue de presse suffit pour remarquer comment la critique est unanime à ce propos, ce qui se traduit par le nombre important d'occurrences de ces qualificatifs. La queerité et le dandysme ont certainement en commun leur potentiel subversif et transgressif. Hawkins retrace les origines subversives du dandysme : « *The dandy satirizes his socio-political context through the extravagance of his display. Half-joshingly, his revolt is also Wildean, where just the right dose of eccentricity assures celebratory status. The aim is to create a subjectivity that harnesses attitude, bodily, in most peculiar ways* » (2017 [2009], 189). Dans une autre étude consacrée à Prince, Hawkins et Niblock concluent en décrivant en quoi l'icône pop incarne un dandy : « *Let us say that he is dandy because he breaks down barriers and subverts the status quo; his fantasmatic fooling around with norms attached to gender and sexuality can be read as a satirization of the constructedness of conventional masculinity. For he knows full well that he can reach his fans through evoking desire by means of a coquettish style that is cultivated by camp* » (2012, 54).

différence que sur un jeu de séduction), le sujet semble devenir la risée de ses pairs ; pourtant, malgré son propos antihétéro, son désir pour un Autre qui lui ressemble le contente. Par ses thèmes et sa résolution, la chanson se prête ainsi tant à une lecture homoérotique (où le motif de l'homosocialité est dépassé par l'allusion au désir du sujet pour un garçon) que queer, où les signes se trouvent en fin de piste réagencés au profit du brouillage entre les codes genrés de la culture occidentale, de la mise en échec de l'hétéronormativité et de l'émancipation du sujet.

Ailleurs sur le disque, c'est le morceau de style cabaret «Reine Émilie» qui défait les prescriptions du sexe/genre. Le sujet se pose en maître de cérémonie s'adressant à une foule de curieux·ses venu·es rencontrer celle qu'on appelle la reine, et dont le sexe demeure non-identifié. La chanson au rythme ternaire débute sur l'exclamation : «Mais c'est l'hermaphrodite²⁰» et laisse présager un discours moqueur, voire haineux. Mais voilà que le chanteur déclare : «Homme ou femme/Personne n'y résiste/Tout le monde tombe sous le charme de Madame Émilie». De l'entrejambe de l'hermaphrodite émane des «odeurs de cannelle», «agrémentée de camphre». Les changements d'inflexion dans la voix de l'interprète auxquels la musique fait écho tombent dans l'oreille et ajoutent à l'impression d'un «événement cabaret», empreint de ludisme et d'humour. Très appréciée, la reine finit par donner naissance «À des millions d'enfants/Qualifiés de mutants, cause d'un sexe atrophié». Défiant les pronostics, c'est la différence, voire la monstruosité de la reine qui revêt ici une valeur positive et lui vaut d'être *vue et considérée* comme attirante. Chez Lapointe, de tels êtres marginaux à l'aspect monstrueux ne sont en rien à craindre, mais représentent plutôt des créatures à célébrer. D'ailleurs, le méga spectacle intitulé MUTANTÈS créé dans le cadre des Francofolies de 2008 et ayant précédé son album *Sentiments humains* dépeint la poursuite du bonheur d'un jeune mutant et de ses acolytes²¹. Cette validation serait-elle pour autant un geste d'appréciation désintéressé, ou plutôt une façon d'entériner la hiérarchie les assignant comme hors-normes ? Rien n'est moins sûr : les chanteurs de l'univers de l'artiste cherchent souvent à faire partie de la majorité ou du collectif, bien qu'ils entretiennent une relation ambivalente, voire douloureuse avec le collectif et se retrouvent momentanément mis à l'écart²². En revanche, la place accordée aux personnages queer vient confirmer la proposition de Teresa De Lauretis quant au potentiel de

subversion et de contournement dans les « technologies du genre » (2007, 75-76). Selon De Lauretis :

[L]es conditions de possibilité d'une construction différente du genre existent aussi dans les marges des discours hégémoniques. Situées en dehors du contrat social hétérosexuel et inscrites dans les pratiques micropolitiques, elles peuvent contribuer à la construction du genre et elles se situent plutôt à un niveau local de résistances dans la subjectivité et l'autoreprésentation²³.

Sans pour autant présumer du processus créatif de Lapointe et du dessein (s'il en est un) derrière ses œuvres, il apparaît tout de même que les exemples offerts par les pièces «Au paradis des billes» et «Reine Émilie» s'inscrivent effectivement dans une pratique (micro)politique de la représentation. Rendue possible par la subjectivité queer de l'auteur-compositeur, elle dépasse les œuvres et rend visibles des sujets encore sous-représentés ou stéréotypés dans la culture populaire.

Enfin, qu'en est-il de la représentation du féminin dans les chansons de Lapointe ? Celle-ci oscille entre des avatars inusités comme la grand-mère, et des figures plus rebattues telles que celles de la «mère» et de la «putain». Si ces dernières font le plus souvent l'objet d'un discours mélioratif confortant les caractéristiques qui leur sont prêtées, il est en revanche permis de retracer des propos moins doux qui frappent par leur violence. Ainsi, dans la pièce «Barcelone» (*SH*), la ville espagnole est personnifiée en putain coupable de tous les maux. Elle inspire le dégoût du sujet qui souhaite se venger d'elle en la déshonorant :

Ô Barcelone

Oh ! Toi que j'ai nommée cent fois

La salope de tous mes automnes, ce soir

Je coucherai encore avec toi

Ô Barcelone

Un jour j'irai pisser sur toi

Pour souiller chacun des sourires

Qu'ils ont en se parlant de toi

Qu'ils ont en se frottant sur toi

Toi la voleuse de joie

Toi qui m'as volé ma joie

La conception traditionnelle et judéo-chrétienne de l'archétype de la putain autorise à la traiter avec mépris, et la place de fait en position d'infériorité vis-à-vis des hommes en raison de sa supposée disponibilité sexuelle. En bout de ligne, l'impossibilité à prétendre au rôle de mère ou de

²⁰ Il est bon de rappeler que le mot a longtemps été utilisé pour pathologiser et traiter avec mépris les personnes intersexes dans le discours scientifique.

²¹ Le monstre est une altérité radicale par rapport à la norme, et constitue donc un terrain queer par excellence dans les arts représentatifs, notamment la littérature de science-fiction et ses différentes esthétiques, dont l'afrofuturisme. L'œuvre de l'Américaine Octavia Butler en est un exemple probant et se prête à une lecture queer à plusieurs égards. Voir également l'ouvrage de Jack Halberstam, *Skin Shows : Gothic Horror and the Technology of Monsters* (1995).

²² Voir Konaté 2020.

²³ Italiennes originales.

Sainte Vierge fait d'elle la cible idéale pour tenir un discours désobligeant à l'endroit du féminin, ce qu'autant d'œuvres canoniques (pensons seulement aux *Fleurs du Mal*) ont contribué à normaliser et à reproduire.

Ariane Moffatt : une écriture de soi au féminin

Chez Ariane Moffatt, la persona que choisit l'artiste est très rapprochée, sur le plan énonciatif des chansons, de sa personne réelle, marquée par l'authenticité, la réflexivité et la recherche d'un équilibre en soi et avec les autres²⁴. Un coup d'œil jeté à la couverture des trois premiers albums de Moffatt montre d'ailleurs l'évolution de la *persona* de la chanteuse, qui dévoile graduellement un peu plus son visage et son regard à chaque fois, et semble ainsi parvenir peu à peu à occuper la place qui lui revient. D'une certaine façon, le frottement entre la créatrice et sa *persona* se révèle plus singulièrement chez Moffatt. Alors que l'écriture de Cimon puise sa source dans des textes canoniques et que celle de Lapointe se caractérise par la multiplicité des référents, des codes et des registres, celle de Moffatt est vraisemblablement marquée par une démarche dont le point de départ *n'est pas* hors de soi, mais remonte plutôt à soi. En effet, les différents fils narratifs de ses compositions témoignent d'une écriture plus intime, qui trompe l'auditeur-riche en lui faisant voir l'artiste sans qu'elle n'y soit vraiment ; c'est elle et ce n'est pas elle à la fois. Ainsi le livret de l'opus *Le cœur dans la tête* (2006) offre des métaréflexions poétiques en guise de paroles, rappelant ainsi un journal de création dont les entrées correspondent aux titres qui apparaissent sur le disque. Hybridité, brouillages et écriture fragmentaire figurent donc parmi les stratégies d'écriture des femmes qui se prêtent à l'exercice (Oberhuber et collab. 2012; Havercroft et Leblanc 1996); ces mêmes stratégies semblent coller à la créatrice Moffatt aussi bien qu'à sa *persona*, qui s'en trouve plus affirmée d'un album à l'autre.

Se jouer de la langue

Curieusement, bien que la langue française particularise l'énonciation au féminin (le masculin passant en effet pour le genre générique), la plupart des sujets parlants chez Moffatt restent agenrés. Il en va de même pour leurs allocutaires. Bien qu'à quelques endroits, le point de vue adopté soit

sans conteste celui d'une locutrice — qui revendique par ailleurs sa féminité par des expressions lexicalisées —, la majorité des chansons gomme le genre en l'éliminant des situations énonciatives. Si le genre ne tient pas qu'à l'énonciation, sa présence et son signalement dans la langue peuvent être sources d'identification ou de *désidentification* pour l'auditeur-riche (Muñoz 1999²⁵): ici, l'absence du genre (recherchée ou non par Moffatt) laisse le soin à l'auditeur-riche de s'appropriier sa propre construction identitaire plutôt que de devoir se trouver assujetti·e à la matrice des codes de la culture dominante blanche où l'hétérosexualité et la masculinité sont posés comme constituant la norme²⁶. Dans «Se perdre» (*CT*), le sujet omet le pronom «je» et opte pour une anaphore sur un fond de sonorités électroniques duquel se détache un jeu en mode mineur évoquant une ambiance inquiétante, qui n'est elle-même pas étrangère à la perte de repères. Cela s'observe en effet dans le passage suivant: «Se perdre dans ses propres mots/entre un 1 et un 0/Se perdre dans une clairière/en plein été/Se perdre une carte routière/sous le nez». L'emploi ou l'absence du «je» produit plus qu'un effet de style en déjouant les règles du langage et du genre, car «aussitôt qu'il y a un locuteur qui actualise le discours, aussitôt qu'il y a un "je", il y a une manifestation du genre» (Wittig 2001 [1985], 130). Sur l'album *Aquanaute* (2002), la cantrice de «Dans un océan» se compare plutôt à une créature marine: les techniques de réverbération, de trémolo et d'échantillonnage de sonorités rappelant l'écoulement et le ruissellement de l'eau suggèrent à l'écoute un environnement aquatique. Au premier couplet, la voix chante: «En p'tite boule dans les bulles/Mes jours ont le goût du savon/Qui glisse le long de ma clavicule/Je dialogue avec une goutte/Qui se détache de son tuyau/La vapeur endort mon ego/J'mets mes branchies et je m'enfouis». Dans son article portant sur la sous-culture du *Furry Fandom*, Quentin Julien-Saavedra (2014) met en relief «le trouble dans l'espèce» semé par les performances anthropomorphiques des personnes qui adhèrent à ce mouvement; ces dernières jouent alors sur la perméabilité des catégories, leur hiérarchisation et leur hybridation. Les *furries* explorent ainsi «la pluralité des facettes identitaires d'un individu et sa capacité à errer, migrer, transiter, entre des genres et des espèces posés comme exclusifs²⁷» (Julien-Saavedra 2014, 217). À mi-chemin entre une tranche de vie du quotidien et un moment de ressourcement pour le sujet,

²⁴ Au sujet de Moffatt, Doyon observe: «Alors qu'elle ne fait pas de son œuvre une instance de diffusion de messages politiques ou patriotiques, cette auteure-compositrice-interprète propose des chansons intimistes où transparaissent le doute, le trouble intérieur, le repli sur soi, mais également l'espoir de rapports plus authentiques avec soi et autrui» (2012, 15).

²⁵ Muñoz situe toutefois la désidentification du côté des personnes minorisées eu égard à leur race et leur sexualité; la désidentification devient alors une stratégie de survie pour les personnes queer racisées (*queer of color*), ainsi qu'une façon de négocier les codes de la culture dominante. La désidentification trouve entre autres son expression dans de nouvelles pratiques culturelles et dans les arts performatifs. Le propos de Muñoz demeure pertinent dans le présent contexte, si l'on considère que la culture est co-construite autant par les praticien·nes et les artistes que par le public.

²⁶ Ainsi, leur neutralisation peut également devenir une stratégie d'écriture choisie délibérément: c'est d'ailleurs le cas chez l'artiste et militant·e queer Samuele, dont l'album *Les filles sages vont au paradis, les autres vont ou elles veulent* (2017) mise sur des paroles à l'énonciation non-genrée.

²⁷ Julien-Saavedra rapproche le mouvement *Furry* du mouvement queer, entre autres en raison de leur commun «arpentage des marges et des limites déstabilisantes» (2014, 217) et des systèmes de pouvoir, en l'occurrence le patriarcat et le spécisme.

le recours à l'anthropomorphisme met donc une fois de plus le genre en échec dans la langue, et permet de surcroît de queeriser le projet de la cantrice, qui voit dans la réalisation de sa transformation une évansion et un point de salut.

Vers des amours queers

En étudiant plus attentivement les textes des trois albums de Moffatt retenus ici, on remarque que s'effectue entre les albums *Aquanaute* et *Tous les sens* (2008) un passage des amours hétéronormées et laborieuses vers des amours apaisées et harmonieuses. Dans «Shangai», la pièce de clôture du premier album, la cantrice se place en retrait pour parler du couple formé par «il» et «elle». Comme ailleurs sur le même disque, leur relation est en proie à des difficultés, ce que rapporte la cantrice :

Je connais une légende sentimentalorientée [sic]
Deux amants de Shanghai complètement incendiés
Qui longent les cours d'eau
Un cœur pour deux, 1 000 baisers
Et qui boivent leurs corps
Et qui crachent leurs destinées

Contrairement aux amant·es présent·es sur les autres pistes du disque, ces amoureux cherchent plutôt à revenir au diapason, ce qui laisse le sujet dans un état de contemplation admirative devant leur capacité à se «construire [...] au beau milieu de leur désespoir». Dans le refrain, la correspondance entre la phrase musicale et la phrase grammaticale est accentuée par le jeu au synthétiseur d'une percussion qui ponctue chaque note de la mélodie et tombe sur chacune des syllabes. Cet effet s'ajoute au jeu harmonique des instruments qui suggère l'emballage, alors que les paroles laissent elles-mêmes deviner le plaisir manifeste de la cantrice devant la réciprocité que projettent désormais les amants et à laquelle renvoie la structure en miroir des lignes : «Elle nage dans ses veines/Ils s'aiment, ils s'aiment/Il berce ses peines/Ils s'aiment, ils s'aiment» (1:59-2:29). Au pont (3:50-3:59), l'écoute en stéréophonie permet d'entendre distinctement la voix de la chanteuse à la fois dans le panneau gauche et le panneau droit. L'artifice donne l'illusion d'une rencontre entre un «je», un «il» et une «elle», où le «je» est contenté·e par osmose, grâce à la persistance du couple.

À l'opposé des sujets d'*Aquanaute*, les cantrices du *Cœur dans la tête* et de *Tous les sens* prennent la parole avec nettement plus d'assurance, ce qui suppose qu'elles savent

davantage ce qu'elles recherchent et qu'elles sont mieux disposées à l'énoncer avec clarté. Sur ce point, elles font donc preuve d'agentivité dans leur vie intime. Dans la pièce «Éternel instant présent», le «je» déborde de confiance et témoigne d'une foi profonde en son avenir amoureux. Dès l'introduction, c'est le calme du sujet qui gagne l'auditeur·ice, alors que le son échantillonné d'une boîte musicale se fait entendre. À peine sorties du sommeil, le «je» et son allocutaire préfèrent étirer l'heure du réveil et profiter de ce temps qui leur appartient. Dans le premier couplet, la cantrice s'adresse à l'être aimé·e par les mots suivants : «Je frôle tes doigts/Reste allongé là/Sous les draps rayés/On n'est plus pressés/La vie attendra, la vie attendra». Au second couplet, elle poursuit et répète : «Raconte-moi tes rêves, je veux les détails/Reste allongée là, c'est bon dans tes bras/Passé midi, toujours au lit/La vie attendra, la vie attendra²⁸». Le premier couplet postule donc un allocutaire, alors que le second couplet postule plutôt un allocutaire. Le glissement du masculin au féminin passe inaperçu à l'écoute, mais est signalé dans les paroles du livret. Destiné à un public plus restreint, ce jeu énonciatif brouille les cartes du sexe/genre et ouvre la possibilité à la représentation d'une romance queer : les configurations amoureuses deviennent plurielles, en même temps que se multiplient les configurations liées au genre. De plus, par opposition aux compositions de Cimon, l'absence de sexuation et de sexualisation des corps des êtres aimé·es permet aussi aux chansons de Moffatt de se placer en retrait de l'hétéropatriarcat, puisque leur valeur réside davantage dans leur lien d'esprit avec les cantrices que dans les fonctions d'un corps érotisé par le regard du sujet. Les partenaires amoureux peuvent donc aspirer à être des *sujets* d'amour et se tiennent par le fait même à hauteur égale avec les sujets prenant la parole. Pourtant, faudrait-il que les femmes soient des êtres désincarnées dans toutes les sphères de la vie sociale et ce, jusque dans leur sexualité, afin d'accéder au statut de sujet ? Dans son essai *Uses of the Erotic*, Audre Lorde rétorque plutôt que :

L'érotisme est une ressource de pouvoir en soi qui repose sur un plan profondément féminin et spirituel, fermement enraciné dans le pouvoir de notre sentiment inexprimé ou méconnu. Afin de se perpétuer, chaque oppression doit corrompre ou dénaturer ces diverses ressources de pouvoir dans la culture de l'opprimé·e qui peuvent nourrir le changement²⁹ (1984, 49).

En définitive, en allant par-delà la dichotomie corps/esprit, il s'agirait pour les femmes de réinvestir l'érotisme

²⁸ C'est moi qui souligne.

²⁹ «There are many kinds of power, used and unused, acknowledged or otherwise. The erotic is a resource within each of us that lies in a deeply female and spiritual plane, firmly rooted in the power of our unexpressed or unrecognized feeling. In order to perpetuate itself, every oppression must corrupt or distort those various sources of power within the culture of the oppressed that can provide energy for change». Elle explique ensuite : «For women, this has meant a suppression of the erotic as a considered source of power and information within our lives. We have been taught to suspect this resource, vilified, abused, and devalued within western society. On the one hand, the superficially erotic has been encouraged as a sign of female inferiority; on the other hand, women have been made to suffer and to feel both contemptible and suspect by virtue of its existence» (1984, 49).

en vue de se libérer des systèmes d'oppression dominant leurs corps et leur psyché.

Pile ou face : subjectivités et représentation en chanson

Le rapide tour d'horizon des discographies de Philémon Cimon, Pierre Lapointe et Ariane Moffatt effectué dans le présent article visait d'abord à mettre en lumière, à travers l'étude des dispositifs énonciatifs de leurs chansons, les éléments de leurs compositions qui se rapportent aux identités sexuelles et de genre. Bien que chacune de ces artistes dispose d'une *persona* propre, médiatisant elle-même ses œuvres, cette *persona* n'est pas indissociable de la subjectivité des créateur·rices ; autrement dit, leurs œuvres ne trahissent pas ce qu'elle et ils sont, pas plus qu'elles ne les altère. C'est particulièrement le cas chez Lapointe et Moffatt dont les chansons mettent çà et là en scène des perspectives et des récits queers sur lesquels achoppent les métarécits romantiques hétéronormatifs et les conceptions prescrites de la polarité masculin/féminin. Dans les textes de Cimon, les points de vue adoptés se campent définitivement dans une parole et des expériences androcentriques cisgenres : le monde, les astres et les femmes sont autant de territoires à conquérir pour les chanteurs, quand ils ne s'offrent pas directement à eux. Ainsi, les sujets masculins se posent en demandeurs obligés, eux-mêmes empêtrés dans des relations asymétriques vouées à finir en queue-de-poisson. Selon que les sujets éprouvent ou non du désir pour l'Autre-femme, leur parole peut devenir plus dépréciative à leur endroit. À l'inverse, c'est plutôt sous le couvert de la redite que l'on observe l'articulation d'un tel discours dans l'œuvre de Lapointe, notamment dans la récupération de la figure de la « putain ». À l'opposé de celles de Cimon, les chansons de Lapointe font toutefois la promotion d'une masculinité dont la distance avec le féminin est plus tenue, pendant que les sujets accueillent dans leurs discours des Autres dont la marginalité est franchement assumée. Mises côte-à-côte avec les compositions de Moffatt, elles montrent comment la chanson peut devenir un art représentatif plus inclusif, capable de pénétrer la culture populaire. Au final, quoique l'on puisse rechigner à trouver coûte que coûte l'artiste dans l'œuvre, il semblerait plutôt, lorsqu'il est question du sexe/genre, que l'œuvre n'échappe pas à la subjectivité de l'artiste et entre en dernière instance dans les politiques de la représentation, en jouant dans les limites ou à la frontière des genres.

Références

- ANZALDÚA, Gloria (2011) [1987]. «La conscience de la Mestiza: Vers une nouvelle conscience», *Les Cahiers du CEDREF*, vol. 18, p. 75-96.
- AUSLANDER, Philip (2006). «Musical Personae», *The Drama Review*, vol. 50, n° 1, p. 100-119.
- BOISCLAIR, Isabelle (2014). «Pour ne pas chanter idiote. Quand les *Cultural Studies* et la perspective féministe se marient», *Françoise Stéréo*, <http://francoisestereo.com/pour-ne-pas-chanter-idiote-quand-les-cultural-studies-et-la-perspective-feministe-se-marient/>, consulté 21 octobre 2021.
- BOISCLAIR, Isabelle (2008). «La chanson, une technologie du genre: Éric Lapointe et l'exaltation d'une virilité rebelle», *Québec Studies*, vol. 45, n° 1, p. 43-60.
- BOISCLAIR, Isabelle (2007). «Masculinités variables en temps de crise: Deux auteurs-compositeurs-interprètes», *Spirale*, n° 215, p. 22-25.
- BOISCLAIR, Isabelle (dir.) (2002). *Lectures du genre*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- BOISCLAIR, Isabelle et Carolyne TELLIER (2009). «Modèles identitaires sexués et rapports amoureux chez Daniel Bélanger», dans Lucie Joubert (dir.), *Écouter la chanson*, Québec, Fides, collection «Archives des lettres canadiennes», p. 191-207.
- BOISCLAIR, Isabelle, Pierre-Luc LANDRY et Guillaume POIRIER GIRARD (dir.) (2020). *QuébeQueer. Le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- BOURCIER, Sam (2006) [2001]. *Queer Zones 1: Politiques des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam.
- BUTLER, Judith (2005) [1990], *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit par Charlotte Nordmann, Paris, La Découverte.
- BUTLER, Judith (2009) [1993]. *Ces corps qui comptent: De la matérialité et des limites discursives du «sexe»*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, Éditions Amsterdam.
- CHAMBERLAND, Roger (1995). «“Tu m'aimes-tu”: Le récit en creux d'une passion», *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, p. 41-50.
- CHAUMIER, Serge (2004). *La déliaison amoureuse: De la fusion romantique au désir d'indépendance*, Paris, Payot.
- CIMON, Philémon (2014). *L'été*, Audiogram, ADCD 10337, 1 disque compact.
- CIMON, Philémon (2016). *Les femmes comme des montagnes*, Audiogram, ADCD 10366, 1 disque compact.

- COOPER, Virginia W. (1992). «Lyrical Sexism in Popular Music: A Quantitative Examination», dans Kenneth Bindas (dir.), *America's Pulse: Popular Music in Twentieth Century Society, Contributions to the Study of Popular Culture*, Westport, Greenwood Press, p. 229-236.
- DE LAURETIS, Teresa (2007). *La technologie du genre: De Foucault à Cronenberg*, traduit par Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute.
- DOYON, Noémi (2007). «Attendre le printemps: Équilibres instables dans les chansons de Daniel Bélanger», mémoire de maîtrise, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke, Sherbrooke.
- DOYON, Noémi (2012). «De l'ombre à la lumière: Fragments pour une analyse des trois premiers albums d'Ariane Moffatt», *Canadian Folk Music*, vol. 46, n° 3, p. 15-20.
- FRITH, Simon (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GIRARD, Stéphane (2020). «Identités de position queer dans la musique populaire au Québec», dans Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard (dir.), *QuébeQueer. Le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 437-455.
- GRENIER, Line (1997). «“Je me souviens”... en chansons: Articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical au Québec», *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n° 2, p. 31-47.
- HALBERTMAN, Jack (1995). *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham and London, Duke University Press.
- HALL, Stuart (1997). «The Work of Representation», dans Stuart Hall (dir.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage/Open University Press, p. 13-69.
- HAVERCROFT, Barbara et Julie LEBLANC (dir.) (1996). «Effets autobiographiques au féminin», *Voix et Images*, vol. 22, n° 1.
- HAWKINS, Stan (2017) [2009]. *The British Pop Dandy: Masculinity, Popular Music and Culture*, New York, Routledge.
- HAWKINS, Stan et Sarah NIBLOCK (2012). «Inscriptions of Otherness: Dandyism, Style, and Queer Sensibility», dans *Prince: The Making of a Pop Music Phenomenon*, New York, Routledge, p. 35-54.
- HIRSCHI, Stéphane (1995). *Jacques Brel: Chant contre silence*, Paris, Nizet.
- JULIEN, Jacques (1987). «La fonction conative dans la chanson populaire», dans Robert Giroux (dir.), *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, p. 145-161.
- JULIEN-SAAVEDRA, Quentin (2014). «Furry Fandom: Trouble dans l'espèce», *Multitudes*, vol. 1, n° 55, p. 212-220.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2009). *L'énonciation: De la subjectivité du langage*, Paris, Armand Colin.
- KONATÉ, Khady (2020). «Représentations du féminin et énonciation lyrique dans la chanson québécoise contemporaine: Perspectives sur le sexe/genre chez Ariane Moffatt, Pierre Lapointe et Philémon Cimon», mémoire de maîtrise, Département de français, Université d'Ottawa, Ottawa.
- LAPOINTE, Pierre (2004). *Pierre Lapointe*, Audiogram, ADCD 10173, 1 disque compact.
- LAPOINTE, Pierre (2009). *Les sentiments humains*, Audiogram, ADCD 10261, 1 disque compact.
- LAPOINTE, Pierre (s.d.). «Dossier de presse Pierre Lapointe 2001-2002», *Site officiel de Pierre Lapointe*, <https://pierrelapointe.com/>, consulté le 11 août 2019.
- LORDE, Audre (1984). *Sister Outsider: Essays and Speeches*, New York, Crossing Press.
- LUGONES, Maria (2007). «Heterosexuality and the Colonial/Modern Gender System», *Hypatia*, vol. 22, n° 1, p. 186-209.
- LUGONES, Maria (2008). «The Coloniality of Gender», *Worlds and Knowledge Otherwise*, vol. 2, n° 2, p. 1-16.
- MELANÇON, Johanne (2008). «Vidéoclip: De l'engagement à la propagande», *Québec Studies*, vol. 45, n° 1, p. 79-96.
- MOFFATT, Ariane (2002). *Aquanaute*, Audiogram, ADCD 10155, 1 disque compact.
- MOFFATT, Ariane (2006) [2005]. *Le cœur dans la tête*, Audiogram, ADCD 10192, 1 disque compact.
- MOFFATT, Ariane (2008). *Tous les sens*, Audiogram, ADCD 10223, 1 disque compact.
- MUÑOZ, José Esteban (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- NAMASTE, Viviane (2005). «C'était du spectacle!»: *L'histoire des artistes transsexuelles à Montréal (1955-1985)*, Montréal, McGill Queen's University Press.
- OBERHUBER, Andrea (2012). *Corps de papier: Résonances*, Québec, Nota bene, collection «Nouveaux essais Spirale». Avec des accompagnements de Catherine Mavrikakis, Nicole Brossard et Verena Stefan.

- OUELLETTE, Myrthô (2006). «Les représentations de la féminité et de la masculinité à travers le thème des rapports amoureux dans la chanson populaire francophone consommée au Québec, 1960-1990», mémoire de maîtrise, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke, Sherbrooke.
- RUBIN, Gayle (1975). «The Traffic in Women: Notes on the “Political Economy” of Sex», dans Rayna R. Reiter (dir.), *Toward an Anthropology of Women*, New York, Monthly Press, p. 157-210.
- RUDENT, Catherine (2005). «La voix de fausset dans Speed King de Deep Purple: Une virilité paradoxale», dans Cécile Prévost-Thomas, Hyacinthe Ravet et Catherine Rudent (dir.), *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, Paris, Observatoire Musical Français, p. 99-108.
- SAVOIE, Chantal (2021). «Les femmes et la chanson au Québec: Chantiers, objets et méthodes», communication présentée le 30 avril dans le cadre de *DIG! Volet I: «Pionnières en histoire de la musique au Québec»*, Montréal.
- WHITELEY, Sheila et Jennifer Rycenga (2006). *Queering the Popular Pitch*, New York, Routledge.
- WITTIG, Monique (2001) [1985]. «La marque du genre», dans Monique Wittig (dir.), *La pensée straight*, Paris, Balland, p. 127-138.

Résumé

Dans ce texte est proposée une « lecture du genre » (Boisclair 2002) des œuvres de Philémon Cimon (*L'été, Les femmes comme des montagnes*), Pierre Lapointe (*Pierre Lapointe, Sentiments humains*) et Ariane Moffatt (*Aquanaute, Le cœur dans la tête, Tous les sens*). L'étude des chansons contenues sur ces albums prend pour point de départ une interrogation des subjectivités genrées de ces trois artistes, entre personne réelle et *persona*, et montre que ces dernières façonnent leurs compositions. La sollicitation du concept de sexe/genre ouvre dès lors la porte à l'exploration des représentations des identités sexuelles et de genre dans ces chansons, où les identités des artistes se trouvent mises en abîme. En s'intéressant à l'énonciation et au discours (en particulier, au discours amoureux) contenu dans le texte des chansons sélectionnées, il est possible de rendre compte de la reproduction des injonctions à l'hétérosexualité et des poncifs qui cloisonnent le genre, ainsi que des glissements et brouillages qui autorisent des resignifications du genre. Ainsi, chez Cimon, on observe la reconduite du point de vue masculin où la valeur du féminin réside dans sa capacité à émerveiller le sujet et à susciter son désir. À l'opposé, les textes de Lapointe et Moffatt dépeignent des personnages et des récits queer, bien que leur identité queer n'ait pas été revendiquée à l'heure de la parution de leurs œuvres.

Abstract

This article proposes a “*lecture du genre*” (gendered reading) (Boisclair 2002) of the works of Philémon Cimon (*L'été, Les femmes comme des montagnes*), Pierre Lapointe (*Pierre Lapointe, Sentiments humains*) and Ariane Moffatt (*Aquanaute, Le cœur dans la tête, Tous les sens*). The study of songs that appear on albums by these three artists branches from an interrogation of their gendered subjectivities between real person and *persona*, showing how subjectivities shaped their compositions. Using the concept of sex and gender as separate categories, the representation of sexual and gender identities can be explored within the songs in which the artists' identities are embedded. By observing the articulation of identity and gendered rhetoric (especially the romantic rhetoric) of the selected songs, it is possible to account for the reproduction of compulsory heterosexuality and the clichés that prescribe gender roles, as well as the shifts in meaning, permutations, and blurred boundaries that allow for resignifications of gender. In Cimon's work, the masculine perspective is replicated, whereas the value of the feminine lies in its ability to enchant the subject and arouse desire. In contrast, Lapointe's and Moffatt's songs depict queer characters and narratives, despite the fact that they did not claim publicly their queer identities when they launched these albums.

Khady Konaté

Khady Konaté est travailleuse communautaire et mélange dans sa pratique son intérêt pour les arts littéraires à son désir de transformation sociale. Elle est détentrice d'une maîtrise en lettres françaises et est maintenant candidate au doctorat en sociologie à l'Université de Montréal. Ses réflexions actuelles prennent appui sur les perspectives queer, l'intersectionnalité et les théories critiques féministes et de la race, de même que sur la recherche-création en sciences humaines et sociales.

La musique et le genre

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO DOUBLE

- Introduction : DIG! Différences et inégalités de genre dans la musique au Québec 7
Vanessa Blais-Tremblay
- Chronologie de plus de cent ans de présence féminine dans la création musicale au Québec 11
Marie-Thérèse Lefebvre
- Les femmes et la chanson au Québec: quels cadrages? pour quelles histoires? 23
Chantal Savoie
- Mary Travers Bolduc ou Madame Édouard Bolduc, pionnière de la chanson populaire au Québec 33
Johanne Melançon
- L'opéra, un monde professionnel hanté par les violences de genre 49
Marie Buscatto, Soline Helbert, Ionela Roharik
- « Changer le monde un hit à la fois »? Programmation et diversité à CKOI-FM 69
Jada Watson
- Altérité et création : Comment peut-on s'épanouir artistiquement dans la différence, 83
au-delà des discours sur la diversité ?
Symon Henry

Interroger l'expérience d'un chœur féministe : Le cas du Chœur Maha	101
Catherine Harrison-Boisvert	
Énonciation, sexualités et genre en musique chez Philémon Cimon, Pierre Lapointe et Ariane Moffatt . . .	111
Khady Konaté	
Quadruple défi pour les artistes femmes, immigrantes et allophones:	123
le cas du premier <i>Sarau das Minas Montréal</i>	
Dalila Vasconcellos de Carvalho	
Genre, rap et enjeux de visibilité dans l'espace public des rappeuses à Montréal	137
Claire Lesacher	
Naviguer à travers les attentes genrées de la communauté de danse swing de Montréal	149
Megan Batty	
Situer les femmes dans l' <i>Electronic Dance Music Culture</i> (EDMC) à Montréal entre 1950 et 1995:	163
Premier survol	
Kiersten Beszterda van Vliet	

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (lescahiersdelasqrm@gmail.com), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM): www.sqrm.qc.ca.

La revue est disponible en libre accès sur la plateforme électronique Érudit (<https://www.erudit.org/fr/revues/sqrm/>). Pour devenir membre de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) (<https://www.sqrm.qc.ca/devenez-membre/>), veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM.

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale: Société québécoise de recherche en musique
 Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
 Case postale 8888, succursale Centre-ville
 Montréal (Québec) H3C 3P8

Adresse physique: Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
 1440, rue Saint-Denis, local F-4425
 Montréal (Québec) H2X 3J8
 Téléphone: 514-987-3000, poste 3391
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2021

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec et
 Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)
 ISSN 1929-7394 (En ligne)
 ISBN 978-2-924803-28-8 (Imprimé)
 ISBN 978-2-924803-27-1 (En ligne)

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, Printemps 2021, Copyright 2022

Tous droits réservés pour tous les pays.