

« La terre qui nous a vus grandir ».

Le sujet et le monde chez Mara Tremblay,

Ariane Moffatt et Salomé Leclerc

by

Nathan Pirie

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfillment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
French Studies

Waterloo, Ontario, Canada, 2016

©Nathan Pirie 2016

AUTHOR'S DECLARATION

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

RÉSUMÉ

Cette étude inclut les œuvres de Mara Tremblay, Ariane Moffat et Salomé Leclerc et vise un objectif double : d'une part, il s'agit d'analyser des textes lyriques qui ont une indéniable qualité poétique et d'autre part, de réaliser une étude intermédiale alliant texte, musique et clip-vidéo afin de voir comment le sens d'un de ces éléments est infléchi, modifié ou complété par celui des autres éléments. L'hypothèse de recherche est qu'aujourd'hui, les auteurs-compositeurs-interprètes conçoivent leur art à travers trois langages esthétiques (le texte, la musique et la vidéo), faisant de la musique une expérience plurisensorielle et intermédiale.

Pour faire émerger le message de ces artistes, on mobilisera les théories du *care* et l'écoféminisme afin d'analyser le discours portant sur le sujet et le monde. On vise à dégager les grands thèmes de ces œuvres à travers une synthèse de ces trois approches critiques. L'analyse du corpus vise à déterminer la qualité poétique des textes et la vision du monde que ces trois artistes diffusent.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Élise Lepage pour tout son travail sur cette thèse. Je n’imagine pas que la tâche de me transformer en étudiant de maîtrise était facile, mais je sors de cette expérience bien plus proche de l’être qu’avant et c’est vraiment grâce à ses conseils, son encouragement et sa capacité d’interpréter mes longues diatribes incohérentes; alors une dernière fois, merci. J’aimerais aussi remercier le département d’études françaises (le déf si t’es hip) d’avoir fourni une communauté qui soutient et encourage ses étudiants autant que possible; sans vous ni mon sentiment d’appartenance, je n’aurais jamais poursuivi d’études supérieures. Merci finalement à ma famille et à mes amis qui, même après m’avoir vu disparaître aux tréfonds de ma chambre pendant dix mois, sont toujours là pour me motiver et me soutenir.

À mes parents.

TABLE DES MATIÈRES

AUTHOR'S DECLARATION	ii
RÉSUMÉ	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
DÉDICACE	v
TABLE DES MATIÈRES	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : S'inventer dans la relation amoureuse	16
1.0. Les théories du <i>care</i>	17
1.1. Le <i>Je</i> dans la relation amoureuse	20
1.2. La difficile relation au <i>Tu</i>	26
1.3. La rupture amoureuse et le paradoxe de l'amour	34
CHAPITRE 2 : La nature et le sujet	44
2.0. L'écoféminisme	45
2.1. Les émotions sous le signe de renouvellement	51
2.2. Le sujet terrestre et la nature humaine	68
CHAPITRE 3 : La tension entre attachement et changement.....	80
3.1. L'attachement à « la terre qui nous a vus grandir ».....	82
3.2. Le désir de partir	92
CONCLUSION.....	102
BIBLIOGRAPHIE.....	108

INTRODUCTION

Cette étude vise à dégager les thèmes dominants dans les chansons de trois artistes contemporaines à travers des albums qu'elles ont fait paraître depuis 2000. Deux des chanteuses, Mara Tremblay et Ariane Moffatt, ont été choisies pour leurs carrières qui s'étendent sur toute la période étudiée (de 2000 jusqu'à 2011). Par ailleurs, Salomé Leclerc a été choisie car elle représente une génération d'artistes plus jeunes, ayant commencé sa carrière avec son premier album *Sous les arbres* en 2011. La cohérence de ce corpus contemporain vient du fait que toutes trois sont des auteures/compositrices/interprètes et qu'elles écrivent des textes de qualité – trait remarquable de la nouvelle scène québécoise.

En ce début de XXI^e siècle, la musique découverte par les internautes est transmise d'une manière tridimensionnelle comprenant la voix qui énonce les paroles, la musique et l'image véhiculée par les clips-vidéos. D'un point de vue méthodologique, les questions abordées par ces chansons seront dégagées en employant une approche intermédiaire faisant dialoguer texte, musique et vidéo; on examinera ainsi les thèmes, mais aussi les formes choisies par ces artistes pour les développer dans chacun de ces langages esthétiques. Cette étude inclut et valorise donc l'image transmise par les clips-vidéos comme une partie intégrale de l'enregistrement des disques.

La raison pour laquelle ce choix a été effectué découle de la manière dont la musique est le plus facilement écoutée et visionnée à l'ère numérique. Selon Mathieu Rajaofetra dans sa thèse « Les stratégies de communication sur internet : le cas des artistes-musiciens », les statistiques de 2008 démontraient que « 65% des Canadiens interrogés lors des sondages du Décima découvrent de la musique par le biais de la radio », mais il souligne juste après que, « ces statistiques sont en déclin depuis 2005, lorsque la radio était le média principal pour 75% des personnes sondées » (Rajaofetra : 2013, 17). Les statistiques démontrent que la tendance a toujours été de découvrir de la musique par le biais de l'alliance entre musique et texte et bien que la majorité des gens continue

à utiliser la radio comme moyen pour découvrir de la musique, une décroissance de 10% en trois ans montre que, de plus en plus, les gens se tournent vers d'autres médias pour écouter de la musique. Cet aspect concernant les nouvelles façons de diffuser la musique n'a pas été analysé par Rajofetra, mais on pense notamment aux sites de partages de vidéos qui sont devenu un nouveau réseau pour les artistes afin de transmettre leur musique. On ne prendra pas en compte les autres aspects visuels (site internet de l'artiste, diffusion sur Youtube, etc.), ce qui impliquerait une analyse sociologique de la diffusion musicale trop vaste et une approche théorique différente. L'influence qu'a ce nouveau réseau est l'addition d'une vidéo au texte et à la musique, ce qui revient à créer et diffuser une expérience multi-sensorielle qui inclut les trois médias. Quel est l'effet d'ajouter une vidéo dont le sens vient s'ajouter à celui du texte et de la musique¹? Cela constitue donc une nouvelle ère de la chanson québécoise, une ère marquée surtout par l'intermédialité et rendue possible par les sites de partages de vidéos, mais qui continue une longue tradition au Québec de musique de qualité qui permet aux artistes de s'exprimer en chanson d'une manière poétique.

Un corpus intermédial

Le corpus de cette thèse comprend seulement cinq des douze albums que ces trois artistes ont sortis et avant d'aller plus loin, il est essentiel d'expliquer comment le choix de ces albums a été effectué. D'abord, les albums ont été choisis pour leur rapport avec cette étude en termes de contenu dans les paroles, mais aussi leur emploi des clips-vidéos. L'étude comprend le deuxième et le troisième albums de Mara Tremblay, *Papillons* (2001) et *Les nouvelles lunes* (2005) pour

¹ En dépit de nos efforts, nous n'avons pas pu savoir à quel point ces trois chanteuses étaient impliquées dans les choix concernant la réalisation des clips-vidéos. Les noms des réalisateurs sont indiqués en bibliographie, et comme ceux-ci ne sont pas particulièrement mis en avant, nous postulons que les clips-vidéos sont conçus et diffusés en étant associés au nom des chanteuses et qu'elles les cautionnent donc, les considérant comme faisant partie de leur œuvre.

analyser le tout début de la période étudiée, mais aussi pour la cohérence de leur style et le contenu de leurs paroles. L'étude comprend également l'album *Tu m'intimides* (2009) auquel sont associées trois vidéos – « Le printemps des amants », « Tu n'es pas libre » et « Toutes les chances » – et les deux premières feront partie de l'étude pour leur qualité artistique. On voit et entend dans ces albums l'émergence de la période expérimentale de l'artiste allant plutôt vers une douceur de ton qui annonçait une certaine maturité atteinte depuis. Étant l'artiste avec la carrière qui s'étend sur la plus longue période de temps, le corpus de Tremblay comprend plus d'albums que les deux autres, mais on veillera à ne pas surreprésenter sa musique au détriment des autres artistes.

La discographie d'Ariane Moffatt comprend également cinq albums, mais seulement deux de ses albums ont été retenus pour l'étude : *Aquanaute* (2002), son premier album, et *Tous les sens* (2008), son troisième. On n'analysera que deux vidéos de Moffatt, une d'*Aquanaute*, « Fracture du crâne », et une de *Tous les sens*, « Réverbère ». Le choix d'exclure certaines vidéos tient à leur disponibilité sur Internet, mais également à la qualité poétique de leurs paroles et des clips-vidéos.

Salomé Leclerc est l'artiste choisie pour représenter l'extrême contemporanéité avec son album *Sous les arbres* (2011). Des douze chansons enregistrées pour le disque, quatre ont leur propre clip-vidéo ce qui rend déjà compte de la tendance à augmenter le nombre de vidéos sur un seul disque parmi les trois artistes à l'étude. Le corpus de Leclerc est le plus restreint, mais il sera en contrepartie étudié de façon plus approfondie, de manière à conserver un équilibre avec l'étude des deux autres artistes.

Nous tenons à souligner qu'étant donnée l'envergure de cette étude, tous les textes, les compositions musicales et les vidéos ne seront pas analysées : un album musical est un ensemble de fragments dont seul un certain nombre seront examinés de façon indépendante. Certaines

chansons (cela inclut texte, musique et vidéo) seront ainsi étudiées de façon détaillée, d'autres évoquées de façon plus passagère, alors que certaines ne seront pas traitées. Dans tous les cas, c'est toujours le double souci de la pertinence et de la représentativité qui guide la sélection des extraits retenus. Il est aussi important de noter que même si le but de cette recherche est de dégager certains points communs en ce qui concerne les thèmes, la forme, le traitement des différents langages artistiques, chaque artiste est indépendante et unique; on préviendra tout réductionnisme en soulignant systématiquement la singularité de chaque œuvre.

Méthodologie

Cette étude se fonde sur trois approches théoriques différentes : l'intermédialité, les théories du *care* et l'écoféminisme.

L'étude de l'intermédialité est la colonne vertébrale qui charpente véritablement cette réflexion dans la mesure où elle fédère les différents langages esthétiques analysés afin de faire émerger des sens qui, autrement, resteraient latents. Le terme lui-même précise bien le concept qui détermine « média » au sens strict, soit tout ce qui peut diffuser une œuvre ou un message quelconque. Quant au préfixe « inter » et la notion d'un entre-deux qu'il suggère, il exprime parfaitement l'idée que l'intermédialité vise à traiter le message global d'une œuvre multimédiatique. Cela exige que tous les médias contribuent à une totalité, qu'ils ne sont pas simplement juxtaposés ou additionnés, mais que le sens surgit de leur croisement. Pour développer cette définition, on recourt à l'article « Intermédialités : le temps des illusions perdues » d'Éric Méchoulan qui précise que :

l'intermédialité étudie donc comment textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses. Ces matérialités de la communication font partie du travail de signification et de référence, de même que les productions symboliques, les Idées ne flottent pas dans un éther

insondable ou ne sont pas seulement des constructions spirituelles étrangères à leurs composantes concrètes (Méchoulan : 2003, 10).

En employant un champ lexical assez près de la sémiologie de Roland Barthes (le symbole, la signification et le référence), Méchoulan situe l'étude de l'intermédialité dans un champ d'interprétation multimédiatique qui emploie les différentes « matérialités de la communication » pour construire des significations. Dans le cadre de cette étude, l'œuvre multimédiatique qu'est la musique contemporaine comprend les paroles, la musique proprement dite et le clip-vidéo. À la fin de son article, Méchoulan résume ainsi l'approche intermédiaire :

[l'intermédialité] insiste simplement sur ce qui fondait ces concepts, c'est-à-dire le sens privilégié alloué aux enchaînements, aux mouvements de désappropriation et d'appropriation, aux continuités tacites ou affirmées, aux restes obstinés et aux recyclages diserts. Pour le dire d'un mot, elle nous fait perdre du temps avec bonheur dans un monde qui voudrait toujours en gagner (Méchoulan : 2003, 27).

Méchoulan insiste sur l'enchaînement et la continuité des médias dans l'étude de l'intermédialité – c'est l'ensemble qui compte. Le produit final peut seulement être apprécié par la prise en compte de chaque partie qui contribue à son existence. Le recours à cette théorie semble s'imposer de lui-même dans le cadre de cette thèse qui étudie conjointement trois langages artistiques. En ce sens, on peut raisonnablement considérer que l'intermédialité constitue un postulat méthodologique à cette thèse et ne sera donc pas davantage développé au cours de la réflexion, contrairement aux deux autres théories mobilisées.

Les deux approches suivantes seront en effet employées pour faire émerger le(s) sens des œuvres à l'étude; elles orienteront ainsi l'interprétation et le discours critique dans des chapitres distincts qui leur seront consacrés. La première approche est une récente ramification théorique des études féministes : le *care*. L'éthique du *care* est l'étude des relations interpersonnelles et des rôles de puissance et de vulnérabilité qui en découlent. L'intervention de cette théorie permettra d'analyser les relations amoureuses et interpersonnelles qui sont souvent présentes dans les chansons des trois artistes à l'étude, mais cette éthique est universelle dans la manière dont « all

social groups – from households to nation-states – must make decisions about how care will be organized. Human life as we know it would be inconceivable without relations of care » (Robinson : 2011, 2). Une relation de *care* est une notion qui est établie d’abord sur un plan microcosmique, dit interpersonnel entre deux personnes, mais qui à travers une continuité d’interactions personnelles, gagne le plan macrocosmique de la communauté en s’étendant globalement à la façon d’un réseau. C’est une approche qui servira à mieux comprendre les relations interpersonnelles, c’est-à-dire comment on établit des positions de pouvoir et de vulnérabilité et, à travers les paroles des artistes, les conséquences de ces rôles dans notre société actuelle :

Moral relations of care cannot be established with inanimate things or features of the natural environment, such as rocks, trees, or lakes. Rather, seen through the lens of care ethics, the health and flourishing of the natural environment must be understood as inextricably connected with the health and flourishing of persons. Our ability to care for each other depends fundamentally upon our ability to maintain a healthy natural environment (Robinson : 2011, 144).

L’éthique du *care* comprend le monde naturel comme l’habitation commune de toute l’humanité, si bien qu’une habitation malsaine qui est frappée par des catastrophes naturelles limitera notre capacité d’établir des relations de *care*. Elle insiste sur le fait que les êtres vivants ne peuvent pas entrer dans des relations de *care* avec les choses inanimées ou les éléments de l’environnement naturel, et que notre besoin de soigner l’environnement ne vient pas d’une compassion émotionnelle envers le monde naturel, mais exclusivement d’un besoin de survie. C’est précisément ce point de vue qui éloigne cette approche des textes à l’étude. Lorsque les théories du *care* en viendront à aborder le sujet de l’environnement, on enchaînera alors avec les théories écoféministes.

Dans son article « The Power and Promise of Ecological Feminism », Karen J. Warren définit ainsi cette dernière approche théorique :

Ecological feminism is the position that there are important connections – historical, symbolic, theoretical – between the domination of women and the domination of nonhuman nature...the conceptual connections between the dual dominations of women and nature are located in an oppressive patriarchal conceptual framework characterized by a logic of domination (Warren : 1990, 125).

La cohérence de l'argumentation qui lie l'oppression des femmes et la négligence de nos responsabilités envers l'environnement réside dans le fait que les deux sont le produit d'une mentalité commune que Warren identifie comme une logique de domination patriarcale. Que deux choses soient différentes (soit les hommes et les femmes ou bien la vie humaine et la vie non-humaine) ne signifie pas qu'une d'entre elles soit essentiellement supérieure à l'autre, ni ne justifie un rapport de dominant et dominé. L'écoféminisme, terme lancé par Françoise d'Eaubonne en 1974 dans l'ouvrage *Le Féminisme ou la mort*, est un courant intellectuel extrêmement pertinent face aux problèmes globaux et diffus posés par les inégalités sociales et les crises environnementales. La théorie de l'écoféminisme critique les oppositions de « culture and nature, reason and emotion, human and animal », et en démantelant ce mode de pensée binaire, « seeks to reweave new stories that acknowledge and value the biological and cultural diversity that sustains all life » (Warren : 1990, xi). De par ce double objectif, l'écoféminisme se présente comme un discours critique apte à rendre compte des œuvres multimédiatiques de ces trois artistes féminines.

En employant ces trois approches critiques, l'analyse du corpus vise à déterminer la qualité poétique des textes et la vision du monde que ces trois artistes diffusent. La qualité esthétique ainsi que la singularité de cette vision du monde sont capitaux dans le contexte de l'industrie moderne de la musique en général. De manière générale, il est frappant de remarquer à quel point les artistes féminines de la culture populaire sont hyper-sexualisées pour être « vendues » au public. Kristin J. Lieb soulève même l'idée que l'artiste féminine moderne fonctionne à la façon d'une marque²

² « the lines between the content side of the entertainment business and the business side of the business (e.g., marketing and advertising) are collapsing, destroying the once-critical notion of artistic purity » (Lieb, 31).

utilisée pour vendre des disques, des téléchargements et des spectacles. Elle insiste sur le fait que, « based on the limits of our social system, our modern music industry, our country's gender norms and expectations, and our capitalist business ideals, we...prioritize packaging over talent » (Lieb, 7). Bien que cela soit indéniable pour la culture populaire, cette étude entend explorer des artistes qui ne coïncident pas exactement avec ce modèle. Leur musique est une partie intégrante de la culture populaire, mais de façon un peu plus marginale. Elles utilisent les mêmes langages esthétiques qui sont en jeu dans la culture populaire (texte, musique et vidéo), mais pour diffuser un message poétique.

État de la recherche

L'état de la recherche montre que plusieurs études se sont déjà intéressées à la musique québécoise. Les études panoramiques ont été effectuées sur la musique au Québec en général, comme par exemple, celle de Jonathan Goldman dans son ouvrage *La création musicale au Québec* (2014) et celle de Marie-Thérèse Lefebvre dans son article dans les cahiers de la SQRM (Société québécoise de recherche en musique) intitulé *Notre passé musical a-t-il un avenir ? Bilan des recherches universitaires sur la musique et la vie musicale au Québec et perspectives nouvelles* (2006). Ces deux références sont des études essentielles pour obtenir un panorama de la musique au Québec, mais le propos demeure général, s'attachant aux grandes tendances.

Cela étant dit, on trouve également plusieurs travaux plus circonscrits. Le mémoire de maîtrise de Caroline Harvey à l'Université de Montréal intitulé « L'évolution de l'idée de nation dans la chanson québécoise de la Révolution tranquille à la globalisation » (2003), ou la thèse de maîtrise de Megan McLeish à l'Université de Waterloo « Les thèmes nationalistes dans la chanson folk et la chanson québécoise pendant les années 1960 et 1980 au Canada : Une étude de Stan

Rogers et de Gilles Vigneault » (2014) se spécialisent dans la musique québécoise, mais surtout à travers le prisme du nationalisme. Les études plus pertinentes pour notre propos sont celles qui adoptent une approche critique comparable à celle de cette thèse, c'est-à-dire la mise en valeur de la poétique des chansons, comme le mémoire de Véronique Bisson intitulé « Approche du poétique dans la chanson francophone québécoise » (2011) et le mémoire d'Alexis Vaillancourt-Chartrand « Enjeux de la poéticité dans la chanson folklorique québécoise de langue française » (2011). Ces études sont importantes pour souligner que les paroles des chansons seront traitées comme des textes poétiques dans l'analyse thématique de cette thèse.

Toutes ces études constituent des fondements théoriques et critiques importants, mais l'intérêt principal de ce projet de recherche consiste en l'étude des textes en relation avec l'intermédialité produite par la musique et les clips-vidéos. De cette combinaison de langages esthétiques se dégagent de nouvelles conceptions du sujet et de sa relation aux autres et au monde, conceptions dont nous proposerons des interprétations fondées sur un faisceau d'approches critiques.

Éléments de contextualisation

Une triple contextualisation est nécessaire pour bien comprendre les enjeux de cette étude. D'abord, on justifiera une approche féministe dans le cadre de cette recherche, en évoquant l'époque qui a vu l'émergence des premières auteures/compositrices/interprètes au Québec. Dans un second temps, on établira le lien entre chanson et poésie en démontrant la porosité entre culture savante et culture populaire qui existe depuis longtemps. Finalement, on s'attardera sur le contexte contemporain dans lequel les artistes œuvrent, contexte qui voit l'essoufflement du souverainisme s'orienter vers l'attachement « à la terre qui nous a vu grandir », conception qui, sans se détourner

de la réalité locale, passe sous silence les toponymes afin de conférer un sens plus universel à son propos :

L'histoire de la chanson québécoise est celle de notre éveil collectif aux réalités modernes et internationales. Elle est aussi l'instrument de conservation d'un patrimoine culturel proprement québécois. Elle est devenue l'élément d'identification le plus populaire de notre société, d'où son caractère éminemment culturel (Roy : 1977, 10).

La chanson au Québec possède une longue histoire très riche qui date des origines du peuplement français de la colonie, mais dans le cadre de cette thèse, et pour contextualiser son corpus, on commencera avec l'émergence des grands talents féminins des années 1960. C'est à cette époque que « les grandes chansons du pays étaient interprétées par : Lucille Dumont, Monique Leyrac, Pauline Julien et Renée Claude » (Roy : 1977, 121) et que la voix féminine a commencé à être valorisée dans le domaine de la musique, même si les femmes n'écrivaient pas leurs propres paroles à cette époque. Bruno Roy, l'auteur de *Panorama de la chanson au Québec*, remarque que dans les années 1960, « il y a plus de grands interprètes chez les femmes comme il y a plus de grands auteurs chez les hommes » (121), comme si la noblesse de l'écriture revenait aux hommes, alors que les femmes n'auraient été que de simples faire-valoir sur scène. Cette conception date d'une époque qui distinguait les tâches comme étant essentiellement féminines ou masculines. La tradition des interprètes féminines continue pendant les années 1970 avec Isabelle Pierre ou Emmanuelle et Renée Claude, mais on voit également l'émergence d'artistes comme Pauline Julien, Louise Forestier, Diane Juster, Christine Charbonneau et Priscilla qui écrivent les paroles de leurs propres chansons (122). Les artistes de cette première génération font figure de pionnières pour celles à l'étude dans la mesure où elles ont changé la tradition des femmes comme interprètes véhiculant un message écrit par quelqu'un d'autre, pour devenir des artistes à part entière qui mettent en mots et en musique ce qu'elles veulent exprimer.

La proximité entre la chanson et la poésie revient à cette question de la voix et au besoin de s'exprimer. Le message à l'oral a toujours comporté une grande importance dans la chanson québécoise, mais pour aller encore plus loin, il est possible de dire qu'il y a, hors de la chanson, une tradition des voix poétiques et engagées dans l'histoire du Québec. Historiquement il s'agit d'une poésie engagée, utilisée pour véhiculer les messages politiques et socio-culturels. L'exemple peut-être le plus connu est celui de la fameuse Nuit de la poésie en 1970 où une quarantaine de poètes québécois se sont réunis, toutes générations confondues, pour explorer les questions de langue, identités et politique nationale, –questions pressantes après la Révolution tranquille. Cette idée a été reprise et un tel événement a été recréé en 1980 et encore en 2010, ce qui exemplifie que cela constitue une véritable tradition au Québec. À travers cette quarantaine d'années, ce qui a changé fait écho à ce dont il est ici question. La présence des femmes en 1970 était moindre³, alors qu'aujourd'hui « on n'imagine pas une soirée avec aussi peu de femmes⁴ ». Au fil du temps, les thèmes abordés ont changé, faisant place par exemple à l'exploration de soi et du langage (Lalonde : 2012). Les thèmes et les artistes se succèdent, mais la qualité des textes demeure constante, et pas seulement dans un champ de production restreinte et élitiste, mais aussi pour toute une partie de la production musicale populaire.

On a toujours dit les choses, mais dernièrement on ne les a jamais si bien dites. La chanson québécoise existe et elle est bien intégrée à la vie moderne. À la radio, elle demeure une manifestation culturelle de masse en français. Elle est authentiquement québécoise et par son contenu et par sa forme et par sa destination. La chanson québécoise comprend une forme d'art de plus en plus interdisciplinaire. On y retrouve une poésie, une musique, une mise en scène qui répond de la réalité moderne des Québécois. Elle vise à l'art esthétique par une production de synthèse étant non seulement accessible, mais en avance. Vigneault dit que c'est en étant pleinement enraciné dans un coin de la planète, en étant très « local » qu'on peut devenir vraiment international (Roy : 1977, 125).

³ Seulement six femmes : Nicole Brossard, Michèle Lalonde, Pauline Julien, Suzanne Paradis, Michèle Rossignol et Odette Gagnon.

⁴ Louise Dupré, professeure en littérature à l'UQAM, citée dans l'article de Catherine Lalonde dans *Le Devoir*, *Les Nuits de la poésie à travers le temps*, 22 septembre 2012.

Depuis la fin des années 1970, quand Roy a publié son livre, il a pu voir la trajectoire de la musique québécoise jusque dans l'ère numérique – c'est-à-dire vers une globalisation qui resterait quand même enracinée au Québec. C'est précisément cette notion qu'on dégagera dans les paroles, les vidéos et la musique des trois artistes à l'étude. Les artistes traitent de réalités et de thèmes universels en restant fidèles à la tradition poétique des artistes au Québec. La globalisation a vu la conceptualisation d'une communauté mondiale qui nous pousse à redéfinir notre patrimoine local comme une partie d'un monde internationalisé et interconnecté.

Problématique

Cette étude vise à déterminer comment les artistes à l'étude continuent et/ou changent cette tradition de la voix poétique engagée en analysant les thèmes et la posture d'artiste qui ressortent dans leurs œuvres multimédiatiques. Il faut d'abord identifier ces thèmes dans la musique, c'est-à-dire non seulement par le biais des mots qu'elles prononcent, mais aussi par la musique et les vidéos qu'elles mettent en œuvre afin de déterminer si on peut parler d'engagement de leur part, et si tel est le cas, où situer chacune dans le champ de l'axiologie. Que révèle la conjonction du texte, de la musique et de l'image lors de l'écoute et de la visualisation de ces chansons ? Qu'apportent la musique et la vidéo au texte écrit ? Il semble que chacune à leur manière, ces chanteuses présentent une conception de l'individu soucieux du monde qui l'entoure et qui, tout comme la nature, n'est jamais un être fixe, mais un être qui doit se réinventer, se renouveler de façon cyclique au cours de sa vie. Quelles sont les causes et les conséquences de ce renouvellement et que signifie ce rapprochement entre la vie humaine et les cycles du monde naturel ? Le *Je*, dans le contexte de ce corpus, semble devoir dépasser les attachements affectifs étouffants (à l'être aimé et aux lieux qui lui sont chers) pour pouvoir prendre soin de lui-même et du monde qui l'entoure.

Autrement dit, il s'agit d'étudier les relations que chaque artiste noue avec les autres et la terre, afin de déterminer les points névralgiques de leur éthique et de leur échelle de valeurs.

*

Le premier chapitre porte sur l'invention du soi dans la relation amoureuse. Dans un premier temps, on verra comment le *Je* s'élabore lorsqu'il entame une relation amoureuse. Le *Je* semble alors se subsumer dans le couple amoureux. La deuxième partie portera sur la difficile relation au *Tu* qui est à la fois une source de joie et de souffrance. Dans un dernier temps, on traitera de la rupture de l'amour entre le *Je* et le *Tu*. Or, la rupture amoureuse est une source d'inspiration importante pour les artistes à l'étude, dans la mesure où plusieurs chansons traitent de ce thème. On soulignera donc le paradoxe de l'amour, au sens que l'amour devient inspirant seulement lorsqu'il s'(est) éteint.

Mais le sujet survit à la rupture amoureuse et renaît différemment à lui-même – il redécouvre le monde qui l'entoure. Le deuxième chapitre auscultera ainsi les renaissances cycliques des êtres humains, puis de la terre, autrement dit, la renaissance et la redécouverte du monde et de soi-même. On explorera ensuite le parallèle entre le renouvellement de la nature et du sujet selon une conception cyclique de la vie et des émotions. On analysera comment la dualité de l'argumentation écoféministe se prête à ce parallèle pour mieux comprendre la relation entre la vie humaine et la vie animale et végétale.

Le point d'orgue de cette thèse viendra avec la synthèse de nos approches critiques et la manière dont la relation écoféministe, entre humain et nature, dépasse les frontières posées par le *care*, et permet au sujet d'entrer en relation avec le monde. Le troisième chapitre analysera la tension entre l'attachement et le changement. L'attachement à « la terre qui nous a vu grandir »

(Leclerc : 2011) se manifeste de différentes façons dans les œuvres, mais est présent tant chez Mara Tremblay et Ariane Moffatt que chez Salomé Leclerc. Cependant, le sujet est pris dans une tension dans la mesure où il exprime toujours aussi le désir de partir. Ce désir de changement est souvent un éloignement physique pour but de la croissance et dont l'analyse viendra ouvrir – plutôt que clôturer – notre étude.

CHAPITRE 1 : S'INVENTER DANS LA RELATION AMOUREUSE

1.0. Les théories du *care*

Cette première partie examinera les théories féministes du *care* dans le contexte de la relation amoureuse. Nous avons déjà précisé que le *care* concerne les relations interpersonnelles qui peuvent créer des rôles de dépendance, de vulnérabilité et de pouvoir; en ce sens, la pertinence de cette théorie pour l'étude des relations amoureuses paraît évidente, mais il faut noter que ces relations commencent dès l'enfance et continuent à nous influencer tout au long de notre vie. Dans son ouvrage *Connected Lives : Human Nature and an Ethics of Care*, Ruth E. Groenhout soulève l'importance du *care* tout au long de la vie humaine : « Care, the emotion involved in tending to the physical needs of other, dependent humans, holds a central place in ethical theory because of its indispensability for human life. Everyone who reaches adulthood does so because someone else cared for her or him » (2004, 24). Groenhout affirme que cette dépendance du *care* dépasse l'enfance et persiste pour tout un chacun jusqu'à l'âge adulte où elle demeure une composante essentielle d'un état psychologique sain. Sans le tissage d'un réseau de relations d'amour et d'amitié, l'être humain ne peut pas développer son plein potentiel psychologique. Il est devenu la norme dans les cultures occidentales de valoriser les ambitions professionnelles, le bien-être physique, matériel et financier, bref, l'individualisme au sens large, supposer que ces objectifs ont souvent pour corollaire (ou condition) la négligence de nos responsabilités envers ceux et celles qui ont besoin de notre aide. Ainsi, ce mode de vie n'est pas satisfaisant sur le plan du *care*, car il n'est pas durable selon Groenhout en ce qu'il renforce les rapports de force, les inégalités et crée de l'exclusion :

The ideal that structures care theory, though it is not always explicit, is an ideal of human lives as grounded in a web of care from others. The care given aims, in the ideal case, at the full intellectual, emotional, spiritual, and physical well-being of the others cared for, and it occurs in the context of social structures that encourage the development of the capacities to give and receive care in all (Groenhout : 2004, 24).

L'image d'une toile convient très bien à cette théorie. Si on considère le sujet comme étant au milieu d'une toile, son support intellectuel, émotionnel et physique, se mesure à l'étendue et à la résistance de la toile qu'il a construite. Chaque interaction devient un potentiel point de support, ou une potentielle charge pour le sujet. Les interactions saines servent à agrandir le réseau interpersonnel là où les interactions malsaines peuvent le diminuer, ce qui fait que le réseau est unique à chaque individu et variable au cours du temps selon les expériences de sa vie. Bien au-delà du cercle familial, le réseau comprend l'ensemble des relations interpersonnelles d'un individu au cours de sa vie, telles que ses amitiés et même ses relations aux structures sociales qui fournissent de l'aide quelconque au sein de la société.

Les relations de *care* sont souvent perçues comme étant le produit d'une personne qui se trouve dans une position de vulnérabilité et qui est dépendante envers quelqu'un d'autre qui joue le rôle de *caregiver* à son égard. Ces rôles, par leur nature, ne sont pas égaux et celui qui se trouve dans la position de dépendance est soumis aux intentions, bonnes ou mauvaises, du *caregiver*. Certains théoriciens voient un problème dans cette vulnérabilité qui est, pour eux, le signe d'une asymétrie dans la relation qui devrait être éliminée afin de promouvoir l'égalité sociale dans tous les sens. Par contre, Fiona Robinson fait valoir que,

the notion that dependence and vulnerability are something detrimental and temporary [...] must be overcome. While the balance and direction of dependence may change over time, dependence is a regular feature of human existence that, for some individuals and groups, is inevitable and permanent. All human beings are dependent on some others at times throughout their lives. The challenge is to integrate these empirical and conceptual insights into our theorizations of international politics in ways that eschew paternalism (Robinson: 2011, 11).

Il est important de noter le fait que selon Robinson, la dépendance et la vulnérabilité font partie de la nature humaine. Si on pense à un nouveau-né et aux soins dont il a besoin pour survivre et grandir, il devient très clair que les relations entre les êtres humains sont plus qu'importantes, elles sont essentielles à notre vie. Cela étant dit, la nature de la dépendance et de la vulnérabilité créent

une inégalité entre les deux *êtres-en-relation*⁵ : le choix de profiter de cette inégalité appartient au *caregiver* et on ne peut pas présupposer qu'il est toujours bien intentionné. Cela étant dit, même avec de bonnes intentions, il peut blesser l'autre, ce qui fait que la relation entre les deux demeure précaire et accorde toujours la préséance au *caregiver*. C'est souvent lui qui est le dépositaire du pouvoir dans la relation, mais comme nous allons le voir à travers les textes à l'étude dans cette section, leur rôle souffre généralement d'un manque de définition et demeure très vague.

La relation entre les *êtres-en-relation* peut prendre plusieurs formes; ce peut être la relation paternelle ou maternelle envers l'enfant, l'amitié, les relations amoureuses ou bien la relation entre toute l'humanité à l'échelle du monde. Dans ces deux derniers cas, les relations ne sont pas aussi organiques ou biologiques qu'au sein d'une famille et sont, par conséquent, construites entre les deux parties impliquées. Selon Robinson, « care ethicists claim that relationships matter morally; it is these relationships that give rise to responsibilities and practices of care. Relationships, however, do not simply arise naturally; they are constructed by material, discursive, and ideological conditions in a given context » (Robinson, 5). Ces relations construites sont le sujet de plusieurs chansons dans le corpus que nous allons analyser. Les textes à l'étude s'intéressent essentiellement aux relations amoureuses (plus qu'aux relations amicales), ce sont principalement celles-ci qui retiendront notre attention. Ces rôles ne sont pas désignés à la naissance, mais résultent plutôt de choix conscients des deux parties.

Sur un plan essentialiste, ou bien biologique, le *care* fait partie de la vie humaine, de même que l'agressivité et la compassion font partie de la vie humaine ; ni l'un ni l'autre n'est

⁵ La traduction mot à mot du terme de Fiona Robinson « beings-in-relation », inspiré par Carol Gould et son expression *individuals-in-relations* pour décrire les parties qui font un tout dans une relation quelconque (Robinson, 10).

caractéristique des femmes ou des hommes exclusivement⁶, car de tels stéréotypes « assume a dualistic categorization maintained on gender specific lines » (Brabeck : 1993, 33-34). En général, nous allons traiter les sujets amoureux de façon neutre. Dans cette étude, nous focaliserons l'analyse sur deux *êtres-en-relation* pour voir comment ils peuvent coexister, ou pas, sans tomber dans ce piège des opposés binaires putatifs, car comme le souligne Goenhout, « given different cultural expectations, men and women may express their sympathies differently » (Groenhout, 27). Les notions présentées par cette approche critique, ne sont pas des vérités essentielles ou biologiques, mais plus simplement des fondements pour analyser les différences qui ressortent dans les chansons des artistes à l'étude concernant leurs relations à un autre quelconque.

1.1. Le *Je* dans la relation amoureuse

On commence l'analyse textuelle en considérant le sujet *Je* dans les chansons d'amour chez les trois artistes du corpus dans lesquelles le *Je* évoque ses relations amoureuses. Ces textes ont été choisis – entre autres raisons – pour leur pertinence quant à la question du *Je* dans la relation amoureuse. En se penchant sur les bases critiques élaborées par les théories du *care*, on abordera les thèmes les plus brûlants et inspirants pour ces artistes en ce qui concerne la création musicale sous l'influence de l'amour et des relations interpersonnelles. On commencera par analyser comment le *Je* s'élabore lorsqu'il entame une relation amoureuse, ensuite on verra la difficile relation au *Tu* avant de finalement considérer la rupture amoureuse.

⁶ « the importance of the ethics of care, and its transformatory potential, does not, and indeed must not, rest on its association with women » (Robinson : 1999, 23).

« Garde-moi collée » de Salomé Leclerc

On analysera en premier lieu les paroles et la musique de « Garde-moi collée » de Salomé Leclerc. Le plan musical commence avec la guitare acoustique qui est ensuite accompagnée par la voix de Leclerc. Ce duo de voix et de guitare occupe la majorité du temps de la chanson et change seulement tout à la fin quand il est rejoint par des percussions jouant doucement dans l'arrière-plan d'une manière qui fait que l'intensité monte tout au long du morceau. Vers la fin de la chanson, les mots prononcés donnent lieu aux harmonies de la voix de la chanteuse qui mène à bonne fin la chanson dans une douceur qui relie les trois aspects musicaux – la guitare, la voix et la batterie.

Écoute-moi
Observe-moi
Garde-moi collée

Aspire-moi
Préfère-moi
Garde-moi collée

Garde-moi pour toi
Garde-moi

Enferme-moi
Protège-moi
Garde-moi cachée

Aveugle-moi
Respire-moi
Garde-moi pour toi
Garde-moi (Leclerc : 2011)

Le premier couplet de la chanson commence d'une façon assez attendue en évoquant le désir d'être écoutée et observée par un bien-aimé tout en restant collée contre lui. Cela évoque la présence physique de l'autre, ce qui comprend la sensation du toucher évoqué par le fait d'être collée, mais aussi une présence émotionnelle et attentive. Le second couplet marque une gradation par rapport à la première, le sujet exigeant d'être préféré par l'être aimé juste après les mots « aspire-moi » (Leclerc : 2012). Le verbe aspirer, conjugué à l'impératif, donne le sens d'aspirer le souffle, et

peut-être l'âme de quelqu'un, ce qui évoque une intimité profonde. Les vers du deuxième couplet vont ainsi encore plus loin dans l'exploration de la relation intime du couple amoureux, mais l'avant-dernier couplet cité introduit les notions de l'enfermement et de la protection. L'idée de l'enfermement dans un couple amoureux pourrait être perçue comme restrictive, mais la voix de Leclerc véhicule les mots d'un ton tendre et paisible et combine l'enfermement avec la protection, ce qui insiste sur le fait que cet enfermement et l'idée d'être cachée est quelque chose de rassurant pour elle. Pour terminer la chanson, le dernier couplet présente les rôles de dépendance et de vulnérabilité tels que décrits par les théories du *care*, mais d'une façon harmonieuse car on peut présumer que c'est le choix du sujet de se placer dans cette position parce qu'elle a confiance en l'autre. Cela commence avec l'aveuglement du *Je* ce qui le situe dans une position précaire envers l'autre. Elle a besoin de lui pour voir et dans ce rôle de guide, elle le place dans une position de pouvoir. La relation demeure cependant harmonieuse car le deuxième vers du couplet est « respire-moi », ce qui insinue une interdépendance vitale et littérale, comme si elle était aussi importante à la survie de l'autre que l'air qu'il respire.

Même si la chanson présente les rôles de vulnérabilité et de dépendance dans ses paroles, « Garde-moi collée » Salomé Leclerc exemplifie comment, dans un contexte d'interdépendance, cela peut servir à unifier le couple. Ni l'un ni l'autre ne peut tirer parti de l'autre parce qu'ils sont tous deux dans un état de vulnérabilité. Cette impression est également véhiculée par la musique de la chanson et l'union harmonieuse de la voix et de la guitare qui joue tout au long des paroles. Dans ce cas, le sentiment de besoin et de dépendance peut être compris comme réciproque, mais en même temps la relation demeure précaire. Le sujet supplie l'être aimé, mais rien ne prouve qu'il va le faire ni même qu'il a besoin d'elle pour respirer. On voit plutôt l'être aimé dans le rôle de *caregiver* qui détient le pouvoir dans la relation, l'harmonie entre la voix de la chanteuse et la

guitare acoustique, les tons affectueux qui sont ainsi évoqués, nous rassure que la relation demeure saine et équilibrée.

« L'équilibre » d'Ariane Moffatt

Néanmoins, les relations amoureuses ne sont pas toujours aussi nettes et harmonieuses. Les rôles de dépendance et de vulnérabilité peuvent créer une inégalité au sein du couple. Ce déséquilibre positionne une partie dans un état de fragilité, tandis que l'autre demeure dans le détachement ou l'indifférence, moins investie dans la relation. En citant les passages de « L'équilibre » d'Ariane Moffatt, on verra les effets ressentis par le *Je* placé en position de dépendance par rapport à un autre qui n'est pas fiable et ne prend pas soin de lui.

Quand la chanson « L'équilibre » commence, on entend une sirène de police dans le lointain. L'effet dramatique est ensuite enrichi par l'utilisation des tremolos aux cordes permettant un démarrage fondu pour les sons de piano et le motif au violon qui répandent doucement la mélodie au-dessus des autres instruments. L'atmosphère est calme et harmonieuse quand la voix de Moffatt commence à chanter les paroles, « que je perde, ou non, l'équilibre, J'garde ma raison » (Moffatt : 2008). Si ce prélude commence ainsi, dans une tranquillité de ton et en évoquant la raison, c'est seulement pour mieux briser cette ambiance ensuite, ce qui se produit lors de la transition, 46 secondes après le début de la chanson. Les percussions numériques augmentent radicalement le tempo et le piano devient l'instrument prédominant qui joue des accords progressifs qui changent entièrement l'atmosphère de la chanson. Une guitare électrique met l'accent sur les transitions entre les accords avec une seule note aiguë. L'effet global de cette transition est une perte de sens de l'auditeur par l'afflux soudain de sons, une idée clé pour l'analyse des paroles. L'auditeur commence à suivre le nouveau rythme quand les paroles de Moffatt déclenchent le premier véritable vers de la chanson :

Veux-tu coller à mon âme des pansements sur les plaies
Désinfecter ces entailles au bleu de méthylène
Moi j'estime que l'aspirine ce n'est pas assez fort
Shoote-moi, aller, shoote-moi tes anticorps
Je prends l'amour en milligramme
Le désir en comprimés
Mais mon taux de mélodrame commence à m'inquiéter
Ch'uis addict au sens strict, à tes phéromones
Je n'souhaiterais mon sort à personne (Moffatt : 2008)

Ce premier couplet métaphorise cet amour particulier sous la forme d'une addiction à une drogue. Dans le contexte de cette chanson, le *Je* demande si l'autre veut coller à son âme des pansements, comme si les blessures émotionnelles du *Je* pouvaient être guéries comme une simple égratignure. Pourtant, les pansements ne servent pas à soigner la blessure, ils ne font que la cacher et prévenir toute autre contamination, mais finalement la partie lésée le reste toujours jusqu'à ce qu'elle guérisse. Dans ce sens, le couple serait toujours handicapé par les problèmes personnels du passé, incapable de continuer sans d'abord une période de guérison. Mais, plus tard dans les paroles, l'amour et le désir sont réduits à quelque chose à ingérer ce qui laisse le *Je* comme un « addict au sens strict, à tes phéromones » (Moffatt : 2008), cherchant cette guérison à travers des mesures en « milligrammes » et ingérées « en comprimés » (Moffatt : 2008) – un portrait de l'addiction. De plus, elle souhaite que personne d'autre n'ait une telle expérience car son amour, comme une véritable dépendance aux drogues, est une souffrance déguisée en bonheur; elle en connaît la véritable nature, mais est incapable de s'en détacher et poursuit quand même.

C'est ainsi que le refrain commence et reprend les paroles du prélude, « que je perde, ou non, l'équilibre, J'garde ma raison » (Moffatt : 2008), qui sont répétées deux fois. La première fois, le piano est le seul instrument joué sur les paroles, mais la deuxième fois le violon du début rejoint l'ensemble et, dans le confort ressenti par la tranquillité des instruments et les motifs familiers, l'auditeur est leurré par une illusion de sécurité. Dans le tourbillon de sensations qui vient inévitablement avec un amour comparable à une addiction aux drogues, le *Je* ne se permet

pas de perdre la raison, une idée qui est renforcée par le refrain tranquille qui revient trois fois au long de la chanson. Le piano, qui est l'instrument qui commence la transition au refrain, est le seul instrument à transcender la division entre couplet et refrain à côté de la voix de Moffatt, ce qui pousse l'auditeur à penser que même dans cette addiction, même dans un état loin d'un amour sain, il y a quelque chose de propre qui reste avec le sujet – sa raison.

Le deuxième couplet commence avec la même transition drastique qui désoriente l'auditeur encore une fois :

Pas besoin de cardiogramme,
Doublez la dose indiquée
J'connais très bien le pyromane
Qui consume ma santé
Et chaque bip que je skippe me rapproche de la mort
Mais ce qui ne tue pas rend plus fort (Moffatt : 2008)

Dans son état d'addiction amoureuse, le *Je* rejette la possibilité d'exams et de diagnostic professionnels, et décide d'accélérer encore sa consommation. Il rationalise ce choix en disant qu'il connaît « le pyromane qui consume [sa] santé », convaincu que les effets de cette drogue amoureuse n'aura pas d'impact fatal et s'en remet à la morale nietzschéenne selon laquelle « ce qui ne tue pas rend plus fort » (Moffatt). Le *Je* justifie systématiquement son addiction sans jamais fournir d'exemple d'effet positif sauf dans ce dernier vers où l'approche de la mort le rend plus fort. Cela semble ne pas compenser son inquiétant « taux de mélodrame » (Moffatt) du premier vers, et donne plutôt l'impression d'une faible justification pour la perte de contrôle d'une addiction qui, maintenant, domine sa vie amoureuse. Groenhout affirme que, « when a relationship becomes one of rational calculation rather than one of care, the relationship is no longer sustainable » (Groenhout, 27), ce que fait précisément le *Je* en essayant de justifier son amour addictif en insistant sur le fait qu'il s'endurcit et, à chaque refrain, que même s'il perd l'équilibre, il garde sa raison. C'est le basculement drastique entre couplet et refrain qui permet à l'auditeur

de comprendre que le sujet lutte pour son amour, mais en réalité commence à perdre prise sur la réalité. L'image qui ressort de cette chanson est celle de quelqu'un qui justifie à plusieurs reprises son amour aux allures excessives. Ce besoin de toujours se justifier donne l'impression que même si elle reste dans la relation, cet amour n'est pas sain. Elle-même le reconnaît et la mélodie indique qu'il laisse une empreinte sur son mental.

On a vu dans cette partie que le *Je* amoureux est un rôle dynamique qui est directement influencé par la nature de la relation et que ses émotions sont en étroite relation avec la relation amoureuse. Dans l'analyse de « Garde-moi collée » de Salomé Leclerc, on a vu comment une relation harmonieuse peut exister dans une interdépendance; la fusion au sein du couple était soulignée par le duo harmonieux de la voix et la guitare. Par contre, la chanson « L'équilibre » de Moffatt éclaire l'effet d'une dépendance qui n'est pas réciproque, quand l'amour prend la forme d'une addiction aux drogues. L'amoureux toxicomane se trouve dans un état de vulnérabilité et a besoin de constamment rationaliser son investissement dans le couple, effet troublant qui est même renforcé par les transitions de la chanson. Il n'est pas possible de conclure si la dépendance et la vulnérabilité ont une influence positive ou négative sur la relation, mais il faut remarquer à quel point elles jouent un rôle omniprésent. Elles agissent comme une force qui pousse les individus à sortir d'eux-mêmes et à aller vers les autres. En ce sens, la dépendance et la vulnérabilité sont les fondements du vivre-ensemble communautaire comme de toute relation amoureuse.

1.2. La difficile relation au *Tu*

« Tu n'es pas libre » de Mara Tremblay

Les chansons du corpus étudié étant à la première personne, il était logique de commencer par une analyse du *Je*. Mais le *Je* amoureux est tellement lié à l'autre qu'il faut maintenant étudier la nature de cette relation au *Tu*, et le rôle que cet autre joue sur les états affectifs du *Je*. Cette

partie se focalisera précisément sur la figure du *Tu* dans la musique de Mara Tremblay qui est celle qui illustre le mieux cette autre qui influence et manipule le *Je* dans plusieurs chansons. On commencera avec l'analyse de la chanson et du clip-vidéo « Tu n'es pas libre » de Tremblay.

La vidéo commence par une scène nocturne; Tremblay descend un escalier et s'approche de la rue. Sur un plan acoustique, on n'entend que ses pas et les bruits de fond de la ville. Un taxi arrive et alors qu'elle s'engouffre à l'intérieur, les premières notes fantasmagoriques de la guitare se mettent à résonner. Le taxi démarre, ce qui semble déclencher un roulement de tambour et le rythme donné par les batteries. C'est ainsi que le riff aigu du synthétiseur se met à dominer les tons musicaux de ce premier vers et la voix de Tremblay commence à chanter. La mélodie crée une atmosphère onirique pour les paroles qui suivent :

Tu n'es pas libre, mon amour
Je sens que tu attends toujours celle qui reviendra,
Je le vois, derrière tes pupilles lourdes,
Tu n'es plus là et ne réponds qu'à la moitié de toi (Tremblay : 2009)

Sur un fond très présent de musique suraiguë, les paroles, énoncées par une voix langoureuse, évoquent, dans une sorte de rêverie, la tristesse que la chanteuse ressent à l'égard de son amant. La relation entre les deux semble bien compliquée. Les premiers mots et le titre de la chanson, « tu n'es pas libre, mon amour » (Tremblay) insinuent assez explicitement une déception qui a un effet émotionnel sur le sujet, la souffrance étant ressentie dans la voix de Tremblay. En combinaison avec le reste du couplet qui décrit le *Tu* comme étant seulement à moitié investi dans le couple, attendant « toujours celle qui reviendra » (Tremblay) et l'image de Tremblay dans un taxi évoquant une posture transitoire, le visionneur du clip se demande si le sujet *Je* dans cette chanson est une relation extra-conjugale du *Tu* – c'est-à-dire une moitié esseulée hors de l'entité véritable formée par le couple.

Ensuite, la musique change et le riff accrocheur est réduit à sa quintessence – soit la mélodie et la guitare qui ont commencé le morceau. Avec cette transition, l’image change aussi et on voit Tremblay seule et nue, éclairée par une forte lumière blanche sur un fond noir opaque. Elle est devant un microphone et chante les paroles du premier refrain – on insiste sur premier, car les mots des refrains changent subtilement à chaque reprise :

Et je cherche les étoiles
Éclairée par le feu du fond de tes yeux
Garde, garde sur mon cœur
Et les chérir ainsi encore un peu (Tremblay)

Ce premier refrain évoque l’émotion éphémère qu’elle ressent pour l’homme auquel elle s’adresse. Elle cherche les étoiles qu’elle peut seulement retrouver grâce au « feu de [s]es yeux » et elle les garde sur son cœur pour « encore un peu » (Tremblay). Elle est consciente que ce n’est pas un amour pour toujours, mais c’est quand même un grand amour pour elle – un amour qui l’emporte vers les tréfonds de l’espace et qu’elle cherche à préserver près de son cœur un peu plus longtemps. Les étoiles, ce qu’elle cherche à trouver à travers le feu des yeux de l’amant, sont une image appropriée pour un amour transitoire comme celui-ci. Ce que la chanteuse cherche à atteindre et qui est le but symbolisé par les étoiles, reste fragile, éphémère et hors de sa portée terrestre. Atteindre cet objectif est déjà improbable, mais de plus, elle cherche à l’atteindre avec quelqu’un qui est seulement à moitié investi dans la relation. Si cela n’est pas clair d’emblée dans les paroles, la nudité de la chanteuse dévoile explicitement la vulnérabilité de son rôle au sein de cette relation, de s’investir complètement dans une situation aussi précaire que celle-là et de ne recevoir qu’un fragment en contrepartie. Le sujet se trouve en situation de vulnérabilité face à son semblant d’amant, tout comme la chanteuse lorsqu’elle se trouve face à son public. Comme le démontre explicitement le refrain, la chanteuse se dévoile publiquement en chantant sa musique, espérant que quelqu’un l’écouterait attentivement. En alternant d’une part entre la musique et l’image

produite par les paroles –Tremblay dans le taxi et la musique au tempo rapide –, et d'autre part la musique et l'image des refrains – la musique ralentie et Tremblay nue –, la chanson continue avec les paroles qui suivent :

Je ne suis pas libre, mon amour
De t'aimer comme il se doit
J'ai trop perdu mes moyens, je crois
Ceux qui me gardent au chaud
Me font voler plus haut que le ciel
Quand je suis avec toi

Vole, vole sans rien dire
On se comprend bien mieux ainsi
Colle, colle ton respire
Que je te savoure encore un peu

Si tu reviens, mon amour
Et veux remettre ton cœur sur le mien
Tu verras, je suis là
Jamais mon corps n'oubliera
Quand tu m'ouvres les bras
Pour aller me blottir contre toi

Il y a une place dans ma vie
Où tous les rêves sont avec toi
Je l'ai vu, je l'ai senti
Le garde sur mon cœur encore un peu (Tremblay)

Le deuxième couplet et le refrain détournent le titre de la chanson pour souligner celle qui n'est pas vraiment libre, c'est-à-dire la chanteuse. Même si l'autre est sans malice dans cette position de pouvoir, chaque interaction, chaque fois qu'elle se retrouve à « voler plus haut que le ciel » (Tremblay), le déséquilibre de leur relation lui est rappelé dès que l'amant la quitte de nouveau. Le deuxième refrain insiste ensuite sur le fait que les deux se comprennent mieux « sans rien dire » (Tremblay); le souffle, le toucher et le goût sont évoqués comme des modes de communication privilégiés entre eux. C'est peut-être cette communication charnelle qui est la cause de la relation difficile dans cette chanson. La situation dans laquelle se trouve la chanteuse, cette position hors du couple, soulève certaines questions stimulantes. Est-ce que l'amour est exclusif au couple ? Est-ce que le couple peut être compris comme deux *êtres-en-relation* qui ensemble soutiennent

« the full intellectual, emotional, spiritual, and physical well-being of the other » (Groenhout : 2004, 24), peu importe, dans ce cas, sa nature transitoire ? La relation dans la chanson, peut-elle être envisagée comme la décrit Groenhout, ou bien cet amour existe-t-il seulement sur le plan physique ? Pour revenir à la notion de communiquer « sans rien dire » (Tremblay), est-ce qu'un corps peut tout dire, ou peut-on penser que cette absence de langage verbal est l'une des causes de l'inégalité présentée par la chanson ?

La chanson se poursuit pour insister sur le fait que l'amoureuse attend toujours son amant. Les attentes et les plaisirs de la chanteuse ont tous trait au toucher physique. Les sensations qu'éprouve l'être aimé se retrouvent même dans un lieu commun, « une place dans ma vie, où tous les rêves sont avec [lui] » (Tremblay) quelque part où elle peut voir et sentir concrètement les affects de son cœur. Ce n'est pas à travers la parole que le sujet comprend son amour dans cette chanson, mais dans un royaume de sensations, un lieu dans ses rêves, où il (sujet) peut sentir et voir son amant. Ce qui rend cette relation difficile n'est pas juste la nature de la relation entre le *Je* et le *Tu*, mais plus encore les effets néfastes qu'une telle relation aura sur l'ensemble de la toile de soutien sur laquelle s'appuie le sujet *Je*. Une telle situation est si taboue qu'elle est quasiment indiscutable avec les amis et la famille qui forment généralement les points d'ancrage de cette toile. La chanteuse se retrouve forcément isolée et pour tout point de repère, un amant transitoire qui attend toujours quelqu'un d'autre.

Finalement, pour terminer la chanson, Tremblay reprend les paroles du début « Tu n'es pas libre, mon amour. Je sens que tu attends toujours celle qui reviendra. Je ne sais pas... » (Tremblay). Après toutes ses réflexions sur leur amour physique, le discours échangé entre les corps de ces deux amants, les mots qui restent non-dits, Tremblay « ne sai[t] pas ». Ses sentiments restent en partie inexplicables, même un peu ambigus. Le corps nu de Tremblay nous rappelle la corporalité

de la relation amoureuse, mais aussi la vulnérabilité de l'artiste et de l'amante. Elle traite du tabou de l'amour physique qui entoure ce type de relation. En ce qui concerne le sujet *Tu*, il est clair qu'il est moins investi dans la relation et c'est précisément sa légèreté face à cette situation, associée à l'amour charnel de la chanteuse qui fait que ce qui ressort de la chanson est l'état d'incertitude et de fragilité dans lequel retombe le sujet *Je* en essayant de comprendre ses émotions affectives.

La relation au *Tu* demeure un attachement compliqué qui comprend un aspect psychologique, mais comme on a vu aussi dans le cas de « Tu n'es pas libre », un aspect sensoriel. En fait, une relation saine exige les deux. La nudité de Tremblay dans son clip-vidéo soulève un point important. Ce qui rend la relation au *Tu* si compliquée est son besoin pour un équilibre parfait, quand la corporalité est si évidente et la communion d'esprit si implicite. La sensorialité semble beaucoup mise en avant dans cette relation, quand en réalité la psychologie, qui encourage sans doute la qualité saine et durable d'une relation, demeure plutôt mystérieuse pour l'autre, jusqu'à ce qu'il y ait un problème – quand, typiquement, il est alors trop tard.

La chanson « Tu n'es pas libre » établit une notion centrale dans le corpus de cette étude concernant la relation comme un lieu commun, réel ou imaginaire, où les deux parties du couple habitent. Même le titre qui évoque dans son premier sens, un attachement émotionnel à un autre, soulève la connotation d'être confiné à un endroit fixe – la liberté de se déplacer physiquement et émotionnellement étant perdue dans la relation à l'autre.

« Sur ton parallèle » d'Ariane Moffatt

Pour pousser ce concept encore un peu plus loin on cite les paroles de « Sur ton parallèle » de Moffatt. Même le titre seul évoque un lieu géographique associé au sujet *Tu*.

Et si je traversais le ciel
Je tomberais sur ton parallèle
Et si je plongeais dans tes eaux

Je nagerais jamais trop
Alors je joue à la marelle
Sur les lignes de ton dos
Demain on fixera l'éternel
Et on se trouvera beau (Moffatt : 2002)

C'est en volant que Moffatt atteint le lieu retiré de son amant. Elle nage dans les eaux et joue à la marelle dans cet endroit où le temps s'écoule, mais où cela ne pose pas de problème. Le couple, tout comme un lieu naturel, se trouve dans un état éternisé avec le temps qui rend chacun des deux membres de plus en plus beau. Si on poursuit avec l'idée que le couple est représentatif d'un lieu naturel, la relation difficile au *Tu* peut se concevoir selon une perspective écologique dans le sens que chaque action, chaque mot dit à l'être aimé, a un impact direct sur son bien-être. Dans le cas de « Sur ton parallèle » le *Je* semble bien se porter dans cet environnement paisible en nageant « dans tes eaux » et en jouant « sur les lignes de ton dos » ce qui insinue que la relation, l'environnement, le rend heureux et répondent à ses différents besoins affectifs. Les lignes que le sujet trouve sur le dos de son partenaire évoquent ensuite les lignes longitudinales et latitudinales de la terre qui répond, pour sa part, aux besoins physiques du sujet. C'est ainsi que les relations peuvent prendre une dimension écologique et que la vie durable sur terre, qui comprend l'interaction entre l'humain et la terre, doit aussi inclure des interactions saines et durables entre personnes.

L'écologie doit être conçue de façon relationnelle selon une logique d'emboîtement. L'écologie de la planète entière, l'interaction entre l'humain et la terre, fonctionne sur des échelles plus restreintes qui, telles des fractales, se reproduisent et se reflètent ensuite à des échelles plus vastes. Chaque niveau de cette échelle est analysable par les principes qui comprennent l'écologie. Ainsi, si sur un plan global l'écologie est le rapport entre les êtres vivants et leur environnement, cette relation doit se retrouver à chaque niveau, emboîté par le tout. La racine du mot « écologie » comprend ses origines grecques *oikos* et *logos* comme le discours, ou la science portant sur la

maison ou sur l'habitation. À l'échelle de toute l'humanité, la maison est la planète entière; ce même rapport s'applique à des niveaux plus restreints. Dans son essai « Bâtir habiter penser », le philosophe allemand Martin Heidegger a défini le lieu de la manière suivante : « Le lieu rassemble. Le rassemblement conduit le rassemblé à son être et l'y abrite » (Heidegger, 8). Le lieu, parce qu'il rassemble des êtres pour les soumettre aux mêmes conditions de vie (climat, topographie, économie, etc.), crée une communauté. La communauté la plus restreinte qui soit est celle constituée par deux individus, le couple, en un lieu, la maison. Deux personnes qui partagent ce qu'elles ont au fond dans le but de se soutenir (physiquement, émotionnellement et spirituellement) l'une l'autre. La maison commune (*oikos*) devient à la fois le lieu, mais aussi le vecteur et la métaphore de cette relation. Bien plus qu'un simple habitat l'*oikos* est ce lieu réel, imaginaire et métaphorique, dans lequel le couple se retrouve et entre en connivence. C'est le siège de la relation, à la fois habitat matériel et processus d'habitation incluant les souvenirs qui s'y forment, les rapports de pouvoir qui s'y jouent, les sentiments qui s'y déploient...

Les différentes échelles de cette écologie relationnelle peuvent aussi être comprises à partir des mêmes principes fondamentaux de l'écologie traditionnelle. La terre fournit à l'humain de quoi manger, ce qui soutient toute vie, et lui donne accès à toutes les composantes d'une vie durable, l'écologie entre humain et terre est enfin définie par la façon dont l'humain emploie ces composantes et comment les actions de l'un influent directement sur l'autre. Pour bien comprendre l'écologie du couple, il faut penser de la même manière. Une relation peut fournir tout ce dont deux personnes auront besoin pour nourrir métaphoriquement leurs besoins émotionnels, spirituels et/ou physiques ; son écologie sera également basée sur la manière dont les deux parties du couple gèrent leurs ressources. L'écologie est ainsi comprise comme le résultat d'une percolation à travers les niveaux différents qui comprennent toute l'humanité : le couple, la famille nucléaire, la

communauté, la nation et la civilisation. Dans cette étude, on se focalise essentiellement sur le couple, à travers les relations amoureuses qui sont surreprésentées par la musique et comprend aussi une des écologies les plus significatives et élaborées dans la vie de nombreux individus⁷. Toutes ces considérations de l'écologie relationnelle font écho à l'écologie humaine de Pierre Dansereau qui « est fondé[e] sur une hypothèse de travail qui emprunte ses concepts et une partie de sa méthodologie à l'écologie animale et même végétale » (Dansereau : 1987, 334). Par contre, ce qui diffère est qu'on n'emprunte pas ces concepts, en fait on veut insister sur le fait que l'écologie, dans sa définition traditionnelle, comprend aussi cette écologie humaine. L'écologie biologique comme cycle et l'écologie des relations humaines sont interdépendantes l'une de l'autre. Il y a un va et vient entre les deux qui ne peut pas être ignoré qui fait qu'un tissage complexe lie les deux côtés éternellement. Bref, la relation, tout comme la terre, est une biosphère vivante et évolutive qui nécessite des soins et le respect d'un équilibre et de la diversité.

1.3. La rupture amoureuse et le paradoxe de l'amour

Le corpus inclut plusieurs chansons d'amour et, par conséquent, la relation entre les sujets est un thème très présent dans leurs paroles, mais peu de ces chansons sont des odes à l'amour heureux. En fait, les artistes de ce corpus chantent surtout les difficultés qu'elles rencontrent en établissant une relation au *Tu* et évoquent même à certaines reprises les aspects malsains de l'amour. Les relations amoureuses entre deux personnes peuvent prendre toutes sortes de formes, mais en fin de compte si elles ne comblent pas les besoins (affectifs, intellectuels, etc.) des deux membres, les déséquilibres qu'elles engendrent les mettent souvent en péril. La rupture amoureuse crée alors une situation curieuse, un paradoxe de l'amour. On a vu que dans les cas des chansons qui traitent de l'amour, celles-ci se focalisent sur les aspects les plus compliqués, les plus difficiles

⁷ Deux seules autres relations sont probablement aussi universelles et essentielles : la relation enfant/parent et l'amitié.

à discuter, ainsi que les non-dits. Pour Tremblay, Moffatt et Leclerc, la chanson semble une bonne manière d'évoquer ces émotions précaires, mais soulève aussi la question de ce qui est inspirant dans une relation : l'amour ou le chagrin qui résulte de sa disparition ? La rupture amoureuse pose la même question et soulève le paradoxe que l'amour devient plus inspirant, pour ces artistes, quand il est compliqué ou révolu. C'est comme si les situations précaires dans lesquelles se trouvent les chanteuses, servent de prétexte ou de point d'amorce à un discours et à une quête plus larges qui portent sur la rupture et son effet sur les deux sujets.

« Love, naïve, love » de Salomé Leclerc

La chanson « Love, naïve, love » de Salomé Leclerc commence d'une manière semblable à « Garde-moi collée », avec l'emphase sur une seule guitare, mais cette fois il s'agit d'une guitare électrique et le riff, dans les notes basses, est accentué par les notes aiguës du piano. Le timbre de la chanson est grave et mélancolique quand la chanteuse commence à réfléchir sur le passé :

Il a bu dans ma main comme l'eau à la fontaine.
J'étais au fond de moi l'amoureuse éternelle
Il a bu dans ma main a tiré les ficelles
J'étais au fond de lui marionnette sereine.
Il a bu dans ma main...

J'ai mis un peu de temps pour savoir où j'allais,
J'ai mis un peu trop de temps...
Love, love, love, love.

Il a vu dans mes yeux que j'allais contempler,
la beauté de la transe comme un bouquet fané.
Il a vu dans mes yeux que j'allais embrasser,
le côté du silence qui se fout d'être aimé.
Il a vu dans mes yeux...

J'ai mis un peu de temps pour savoir où j'allais,
J'ai mis un peu trop de temps

Love, love, love, love...
Naïve, naïve (Leclerc : 2011)

Le ton sombre du début continue pendant tout le premier couplet, jusqu'aux paroles « j'ai mis un peu de temps... » qui met l'accent sur l'irrévocabilité de ses mots. La majorité des verbes (tous

ceux qui décrivent les actions d'un couple) sont conjugués au passé composé ou à l'imparfait : « Il a bu dans ma main », « J'étais au fond de moi », « J'ai mis un peu trop de temps » et « Il a vu dans mes yeux » (Leclerc). Cela insiste sur le fait que tout ce qui est raconté dans cette chanson est passé et terminé. On entend un certain chagrin dans la voix de la chanteuse, presque un ton amer, comme si l'amour n'était qu'un souvenir lointain. En réalité, en examinant les paroles, on voit que ce n'était pas un amour sain, que la chanteuse a été exploitée d'une certaine manière par son amant. Elle a servi à boire au *Tu* comme « l'eau à la fontaine » et a été manipulée comme « une marionnette sereine » (Leclerc). Dans le deuxième couplet, elle rapporte qu'« il a vu dans mes yeux » (Leclerc), ce qui insinue qu'elle est facile à interpréter pour le *Tu* et l'image de la transparence de l'eau claire de la fontaine est projetée dans les yeux du *Je*. Une manipulation malsaine est évoquée dans le sens que l'autre peut tout lire dans les yeux de son amante et utilise cet avantage pour en tirer parti, ce qui est renforcé par la représentation de l'amante en « marionnette sereine » (Leclerc). Le ton amer de la voix de Leclerc et les situations évoquées ci-dessus font penser qu'il est peu probable que cet amour lui manque, mais plutôt qu'elle est blessée par le fait qu'elle avait confiance en quelqu'un qui, de son côté, a profité de la situation sans nécessairement s'engager pleinement dans la relation.

Pendant le premier refrain, on entend les paroles « Love, love, love » répétées par la voix de Leclerc d'un ton angoissé et au cours du deuxième refrain la chanteuse dit explicitement que son amour était naïf dans cette situation. Même l'instrumentation de la chanson va assez loin pour conférer les émotions angoissées et mélancoliques de quelqu'un qui repense à un ancien amour. Les tons lents et sombres des vers s'accumulent pendant le refrain avec les percussions, la guitare et la basse qui jouent ensemble pour créer un phrasé agressif pendant que Leclerc chante le refrain. On ne peut pas manquer le détournement du mot « Love » dans le contexte de cette relation. Les

images dans les paroles sont aussi très claires, la chanteuse se sentait comme une fontaine qui permettait à l'autre de boire, une marionnette manipulée et à la fin un bouquet fané. Elle se rend compte à quel point elle a été utilisée et comme elle le dit : « il a vu dans mes yeux que j'allais embrasser / le côté du silence qui se fout d'être aimé » (Leclerc). Dans cette chanson, la rupture amoureuse est la libération du besoin de l'autre. Pour Leclerc, qui a « [mis] un peu trop de temps », trop d'efforts, dans un couple qui ne l'aidait pas à s'orienter vers là où elle allait, la relation est devenue un fardeau, et la rupture représente donc une libération. En disant qu'il est resté trop longtemps dans cette relation, le sujet dit de façon sous-entendue qu'il s'est rendu compte qu'il n'aurait pas dû rester dans cette relation toxique et déséquilibrée. Comme on a vu dans la chanson de Tremblay « Tu n'es pas libre » et celle de Moffatt « Sur ton parallèle », le fait d'être en couple renvoie à une stabilité, ou bien à un lieu fixe qui peut être vu autant comme un ancrage rassurant que comme une prison. La rupture amoureuse n'est pas juste une libération émotionnelle par laquelle la chanteuse peut se débarrasser de l'influence négative de l'autre, mais aussi une libération physique par laquelle elle s'octroie de nouveau le droit de se déplacer et de changer, et l'opportunité de tracer son propre chemin.

« Perséides » d'Ariane Moffatt

La deuxième chanson analysée dans cette section est une chanson d'Ariane Moffatt intitulée « Perséides ». Le plan musical est très tranquille, le piano véhicule un ton triste tout au long de la chanson, accentué par les percussions légères. Les instruments à cordes reviennent à plusieurs reprises pour augmenter encore l'effet dramatique et douloureux des paroles :

Une larme perséide tombe du ciel défigurée
Je fais un vœu liquide, je souhaite pouvoir nous repêcher
Le vent caresse doucement les cheveux blonds du pré
La nuit fait du silence son otage préféré

Couchée dans l'herbe froide, je laisse ma tête voyager
J'me sens comme un nuage incapable de faire son métier

Mon corps extraterrestre ne demande qu'à aimer
mais il est si fragile, malhabile

Août me rattrape
Je sens que tu m'échappes
Y'a tellement d'étoiles dans le ciel
Pourquoi j'suis juste ton étincelle
Août me rattrape
Je sens que tu t'échappes
Avec tant d'étoiles dans le ciel
Comment j'peux être qu'une étincelle

Une larme perséide tombe de mon œil fatigué
Je revois dans le vide nos attractions démesurées
Je ne peux pas concevoir une plus grande trajectoire
Que celle qu'on s'était dessinée le soir de notre premier baiser

La voiture m'attend, j'ai laissé les phares allumés
Tu vois que je crois vraiment que tout ça n'est pas terminé
J'vais rentrer tranquillement en espérant te retrouver
Endormi dans mon lit, toi ma plus belle réalité

Refrain x2

L'été tire à sa fin
Mais je ne le laisserais pas ... partir avec toi (Moffatt : 2008)

Les perséides sont un phénomène cosmologique, une pluie d'étoiles filantes à la suite de la comète Swift-Tuttle, qui commence à la mi-juillet et dure jusqu'à la mi-août. Les allusions à ce phénomène dépassent le titre seul et font que nous comprenons les larmes et plus généralement la relation au *Tu* littéralement comme des étoiles filantes, éphémères et éthérées. « Comment j'peux être qu'une étincelle » (Moffatt) fait référence à la rupture, au caractère passager de sa relation au *Tu*. Il y a aussi, à travers la référence à une étincelle dans le contexte d'une chanson intitulé « Perséides », la chanteuse qui se situe dans la cosmologie de la terre comme si l'amour qu'elle a ressenti dans sa relation était une étoile filante. Maintenant qu'il est établi que cette rupture amoureuse prend la trajectoire d'un phénomène cosmologique, il faut souligner que le côté affectif de la relation semble être tissé dans la temporalité des saisons. Les paroles du refrain commencent avec, « Août me rattrape » (Moffatt), évoquant un des mois des perséides, qui est aussi une référence à la rupture amoureuse étant donné que le refrain dit ensuite : « je sens que tu m'échappes » ou la variation :

« je sens que tu t'échappes » (Moffatt) – ce qui concorde aussi avec la notion d'une cosmologie amoureuse. Le sujet *Tu* échappe à la chanteuse dans le contexte du couple, mais il s'échappe en général vers les autres étoiles dans le ciel. On comprend l'image d'une fuite dans ce sens, il tourne le dos au passé pour aller vers de nouvelles découvertes. La fin de la chanson pousse encore plus loin la notion de l'amour lié à la cosmologie et au cycle des saisons, quand la chanteuse dit, « l'été tire à sa fin, mais je ne le laisserais pas ... partir avec toi » (Moffatt). L'amour a existé le temps d'une saison, tout comme le phénomène cosmologique des perséides, mais l'amoureuse chagrinée ne veut pas que le crépuscule de l'été marque la fin de son amour. Les tonalités tristes et mélancoliques de cette chanson insistent sur la douleur que ressent la chanteuse face à cette rupture, mais, par contre, les thèmes cosmologiques et cycliques évoqués par la référence aux perséides, indiquent une conception cyclique de l'amour. On voit ici le paradoxe de l'amour en jeu dans l'entre-deux de ces notions. Même si la chanteuse est chagrinée par la rupture, la notion d'un amour saisonnier qui reprend son cycle chaque été, comme les perséides, démontre la possibilité pour le sujet de se soigner, d'apprendre sur soi-même, de grandir et encore une fois, au début d'un nouveau cycle, de découvrir l'amour. Au cœur même de sa tristesse, le *Je* entrevoit la possibilité d'un renouvellement et l'opportunité de déclencher une nouvelle trajectoire comme une nouvelle étoile filante.

« Le printemps des amants » de Mara Tremblay

On continue l'élaboration de ce thème par l'analyse de la chanson et de la vidéo de « Le printemps des amants » de Mara Tremblay. On commence par l'analyse des paroles et de la musique. La musique démarre d'une manière brusque et reste assez constante pendant toute la chanson. Le plan musical est dominé par le synthétiseur et la batterie et le rythme fort est même brisé par une pause pendant le refrain quand sont chantées les paroles, « qui s'arrête un instant »

(Tremblay) ce qui joue avec la notion d'une temporalité suspendue ou brisée. Cette image est reprise même dans la vidéo dans laquelle on voit les objets et les gens qui volent ou bougent au ralenti. Cet effet joue avec le ton de la chanson, avec son emphase sur le synthétiseur, qui donne l'effet d'être dans un état de transe pendant que la voix de Tremblay véhicule les paroles :

Il y a dans ma tête comme une voix
Qui s'entête à dire que toi
T'es ma fête, et dans mon silence je pense
Au chemin, à cette voie
Qui nous unit pour une fois
Pour une vie et dans ce silence, je danse

Car dans le nord de notre amour, il y a le vent
Qui nous porte où il y a le temps qui s'arrête un instant
Pour la fête, le printemps
Des amours et des amants

Et je découvre chaque jour
Que ton amour est sans détour
Un trésor rempli de lumière se libère
Et les étoiles et le matin
Et le courage d'être bien
Et la mélodie du bonheur

Et dans le nord de notre amour, il y a le vent
Qui nous porte où il y a le temps qui s'arrête un instant
Pour la fête, le printemps
Des amours et des amants (Tremblay : 2009)

Les paroles donnent l'impression que la chanson est au sujet d'un couple qui est encore dans une relation amoureuse, mais encore une fois on voit les références aux réalités terrestres tissées dans le concept de l'amour dans cette chanson. La chanteuse évoque un chemin ou une voie, « qui nous unit pour une fois, pour une vie » (Tremblay), pour décrire le parcours d'une relation amoureuse dans le premier couplet, et dans le deuxième elle évoque une sorte de trésor (l'amour du *Tu*) qui contient les étoiles et le matin. Le refrain soulève encore plus concrètement la notion d'un lieu amoureux avec les paroles, « dans le nord de notre amour, il y a le vent / qui nous porte où il y a le temps qui s'arrête un instant » (Tremblay). La relation est cartographiée et la chanteuse a les yeux tournés vers le nord de cette carte et le vent qui y souffle. Ce vent et le nord évoquent un lieu

déserté ou désolé qui semble très différent de la vie actuelle du *Je*. Cela peut dans ce cas symboliser un manque d'amour et la tristesse liée à une absence ou à un manque d'affection. En même temps, un « printemps » des amants peut être symbole d'un renouvellement d'amour, mais peut aussi, simultanément, symboliser son contraire. Le mot et, par association, la saison, a historiquement été utilisé pour évoquer le début d'une époque tumultueuse ou bien révolutionnaire (printemps des peuples, printemps de Prague, printemps arabe, etc.) et dans le contexte d'une relation amoureuse il est possible que cela signifie une querelle entre les amoureux ou le début d'une rupture potentielle. L'impression donnée par les paroles est un peu ambiguë comme si la relation était dans une situation précaire. Or, cette interprétation est renforcée par la vidéo.

La vidéo commence avec Tremblay qui entre dans un immeuble résidentiel. Elle ouvre sa boîte à lettres et sort son courrier avant de monter l'escalier. Pendant qu'elle monte l'escalier, elle croise un couple en plein milieu d'une scène de ménage. Les deux crient mais le grand thème de la rupture et du chaos entre les deux est symbolisé par des objets et des meubles qui chutent lentement, comme par magie, dans la cage d'escalier. Cela joue avec l'idée qu'on a évoquée dans la partie précédente concernant la relation comme un lieu habitable. La maison ou l'appartement sont l'habitation (*oikos*) concrète d'un couple. Lorsque les membres du couple ne partagent plus de « lieux communs » (intellectuels, émotionnels, imaginaires...) et que le couple vacille, lorsque cette maison reste le seul « lieu commun » concret, il ne reste plus qu'à la vider pour que la rupture soit complète. Les affaires de l'autre sont enlevées de l'endroit et toutes traces de leur présence effacées. On voit cela dans l'image des affaires cassées en bas de l'escalier après qu'elles ont été jetées de l'appartement. Tremblay par contre, continue à monter les escaliers, les yeux tournés vers le haut. Elle entre dans son appartement et, l'air triste, commence à faire bouillir de l'eau. On voit les scènes qui changent entre les vues de son appartement et son visage qui regarde à travers une

fenêtre. Pendant que cela se déroule, on voit Tremblay assise sur un canapé qui feuillette ses lettres, mais qui s'arrête un instant sur une carte postale qui indique le retour de celui qu'on imagine être son amoureux. Le vol magique commence immédiatement après cette découverte, avec ses cheveux qui commencent à bouger comme des mèches vivantes derrière sa tête, mais, très vite, le « vol » inclut également les objets de son appartement (fourchettes, cuillères, assiettes, albums, etc.). Elle marque une date sur son calendrier et la vidéo se termine. C'est la première fois que l'intermédialité crée une certaine confusion, en cela que le support visuel, le texte et la musique ne concordent pas de façon évidente. Si les objets volants sont symboliques d'une rupture, le retour d'un amant n'aurait pas dû déclencher l'envolée de ces objets. On pourrait alors constater que les objets volants sont représentatifs de l'amour, alors que les objets tombants représentent la rupture. Bien que le message véritable concernant les amoureux de la chanson soit obscur, il y a plusieurs images frappantes soulevées par la vidéo et les paroles.

L'intermédialité de cette vidéo soulève l'idée d'un déplacement physique qui vient avec la rupture amoureuse. Une relation amoureuse comprend, comme on a vu, l'occupation du cœur de l'autre, mais aussi d'un lieu fixe, une habitation commune. Cela renforce la notion qu'on a vue dans « Sur ton parallèle » d'Ariane Moffatt et l'écologie relationnelle du couple. Les ruptures amoureuses exigent alors, une sorte de ménagement physique et émotionnel pour figurativement et littéralement vider l'espace auparavant habité par le couple. Une relation amoureuse saine s'établirait tout comme une habitation écologique, sur le terrain d'une maison habitée par deux cœurs et, pour reprendre le mot de Groenhout, il faut que l'habitation soit durable, mais maintenant dans tous les sens imaginables. Pour approfondir cette idée, il est également possible de dire qu'une rupture amoureuse peut prendre la forme d'une catastrophe naturelle, qui vise à effacer l'influence néfaste des êtres humains sur la terre.

Le paradoxe de l'amour, selon lequel l'amour n'est jamais aussi inspirant que lorsqu'il s'éteint, se prête bien à ces références écologiques de la relation. On peut se demander si nos habitations de tous les jours sont inspirantes ou si l'inspiration qui vient de la nature se fait plutôt à travers nos incursions temporaires aux endroits solitaires de la nature – les petits séjours qui ont toujours une fin. Si le chagrin du couple et la rupture amoureuse sont les parties de l'amour les plus inspirantes pour ces artistes (voire, pour ces artistes dans les albums étudiés), il se peut qu'une allusion écologique permette de comprendre ce paradoxe comme étant établi dans le contexte de vouloir tout découvrir, mais aussi le désir de se sentir protégé dans un lieu fixe et familier. Il semblerait que la relation entre deux êtres humains soit une relation compliquée qui a besoin d'être gérée avec autant de soin qu'une biosphère diverse.

CHAPITRE 2 : LA NATURE ET LE SUJET

Je me mets facilement dans la peau des arbres. Ce jeu m'apaise et contribue depuis toujours au maintien de ma santé mentale ; semblable manie a l'avantage d'intéresser, de distraire, de cultiver tranquillement le champ de l'imaginaire. Je me détourne de moi-même en m'accrochant au premier chicot venu et voilà que je vois tout sous son angle. La thérapie la plus efficace n'est souvent qu'une manière simple de voir le monde. Cela se sent, la vie ; la conscience a ceci de grand qu'elle se pose où elle veut.

Serge Bouchard, *C'était au temps des mammouths laineux*

2.0. L'écoféminisme

Nous avons introduit dans le premier chapitre les premières allusions à l'écologie qui apparaissent dans les textes de ces trois chanteuses, soit l'écologie relationnelle. Nous avons vu que cette idée est construite autour de l'écologie d'un lieu métaphorique qu'habite le couple, lieu qui est emboîté dans l'écologie de la planète, mais qui a aussi une influence sur elle et toute autre personne. Habiter un lieu d'une façon durable exige beaucoup plus que l'occupation purement physique et ne se résume surtout pas à l'exploitation à outrance de ses ressources, mais signifie au contraire un soutien équilibré de l'un et de l'autre. Pour pouvoir explorer en profondeur ces liens entre la terre et l'humain, on convoquera dans ce chapitre les théories de l'écoféminisme.

Le terme « écoféminisme » a été lancé en 1974 par Françoise d'Eaubonne dans l'ouvrage *Le Féminisme ou la mort*, et donne aujourd'hui lieu à tout un courant intellectuel très pertinent face aux inégalités sociales et aux crises environnementales. Cette approche critique a essaimé en diverses théories concernant la femme et la terre, les spiritualités féminines et les théories de Gaïa, théories qui ont été critiquées pour leurs visions réductrices des mouvements féministes et environnementaux (Davion). Nous reviendrons sur ces débats, mais pour l'instant, nous nous bornerons à définir succinctement l'écoféminisme en suivant Karen. J. Warren :

Ecological feminism is the position that there are important connections – historical, symbolic, theoretical – between the domination of women and the domination of nonhuman nature...the conceptual connections between the dual dominations of women and nature are located in an oppressive patriarchal conceptual framework characterized by a logic of domination (Warren : 1990, 125).

Cette mentalité que Warren désigne comme une logique de domination est importante pour bien comprendre comment notre société est arrivée à son état actuel. La logique de domination veut que si deux choses sont différentes, telles que les hommes et les femmes ou bien la vie humaine et la vie non-humaine, qu'une d'entre elles soit essentiellement mieux que l'autre, ce qui justifie ensuite sa domination sur la partie jugée inférieure. Cela soulève les questions évoquées dans le

premier chapitre concernant les relations de vulnérabilité et de dépendance, ainsi que la recherche de l'harmonie dans les relations. Dans une telle logique, les femmes et la nature se trouvent actuellement en position d'exploitées et l'harmonie totale reste un rêve assez lointain. Le syllogisme au fondement de l'article de Warren « The Power and the Promise of Ecological Feminism » démontre comment une logique de domination a justifié la subordination de la terre et des femmes en examinant ces présupposés existants concernant les oppositions binaires et les logiques de hiérarchisation systématique qu'ils enclenchent. Il vaut la peine de souligner que Warren ne justifie pas une telle mentalité, par contre elle la souligne pour évoquer comment un renversement de cette logique pourrait déconstruire cette présomption. Elle commence avec la relation des humains aux êtres non-vivants :

(A1) Humans do, plants do not, have the capacity to consciously change the community in which they live.

(A2) Whatever has this capacity is morally superior to whatever doesn't have it.

(A3) Humans are morally superior to plants and rocks.

(A4) For any X and Y, if X is morally superior to Y, then X is morally justified in subordinating Y.

(A5) Humans are morally justified in subordinating plants and rocks.

(Warren : 1990, p. 129)

Elle continue en soulignant comment cette même mentalité se trouve à la source des inégalités sociales auxquelles font face les femmes :

(B1) Women are identified with nature and the realm of the physical; men are identified with the "human" and the realm of the mental.

(B2) Whatever is identified with nature and the realm of the physical is inferior to ("below") whatever is identified with the "human" and the realm of the mental,

(B3) Thus, women are inferior to men.

(B4) For any X and Y, if X is superior to Y, then X is justified in subordinating Y.

(B5) Men are justified in subordinating women.

(Warren : 1990, p. 130)

Contrairement au premier syllogisme dont la prémisse (A1) paraît difficile à remettre en cause⁸, celle (B1) du second syllogisme est fondée sur une perception (« identified ») et est donc un sophisme qui invalide ce raisonnement dès lors fallacieux. Au lieu de considérer nos différences comme étant un témoignage de la diversité de la vie sur terre, la logique de domination utilise ces différences pour diviser, opposer, classifier et finalement justifier la subordination et l'exploitation de tout ce qui diffère de la classe dominante. Ces différences sont indéniables, mais les jugements et valeurs introduits en (A2) et (B2) sont des constructions axiomatiques élaborées par et pour une classe afin de justifier – abusivement – son accapatement et sa conservation du pouvoir – et non pas établir des relations justes qui puissent contribuer à construire un monde durable. C'est précisément cette mentalité qui empêche le progrès vers l'égalité dans toutes ses formes, et c'est en démantelant ces sophismes que les textes des chanteuses du corpus contribuent au discours écoféministe. Il n'y a pas de moment précis où les chanteuses dénoncent explicitement le patriarcat, mais les thèmes de leurs chansons véhiculent une conscientisation du sujet envers la domination subie par les femmes et l'environnement, ce qui est essentiellement écoféministe.

Nous avons illustré ci-dessus l'épicentre du raisonnement écoféministe, mais comme tout courant intellectuel, il existe plusieurs ramifications à cette pensée. Il y a certaines théories écoféministes qui évoquaient la théorie de Gaia et / ou une spiritualité ancrée dans la terre féminine (Riane Eisler, Starhawk, Paula Gunn Allen), mais de plus en plus on voit un rejet de cette association exclusive entre la femme et la terre. Une telle association, entre la terre et le corps féminin, selon certains écoféministes (Bile, Davion) sert à renforcer les oppositions binaires de femme/homme et de nature/culture si bien que ces quatre termes ne pourraient jamais être considérés comme égaux dans cette logique. Une vision du monde selon laquelle les femmes et la

⁸ Sauf à remettre en question la suprématie de la conscience.

nature sont vues comme étant essentiellement ou biologiquement différentes des hommes et de la culture crée « a radical dualistic separation » qui conduit à « the devaluation and repression of what is identified with female and/or nature » (Bile : 2011, 12). En fin de compte, ce réductionnisme apporte les mêmes conséquences dévastatrices pour les femmes et pour l'environnement que la logique de domination explicitée par Warren. Bile souligne que l'association entre la féminité et la nature existe depuis longtemps dans la rhétorique occidentale dans les constructions linguistiques comme, « (mother nature, fertile land, virgin forest, the rape of the earth) and animal metaphors (bitch, cow, fox, hen, shrew) » (Bile, 12). L'essentialisme de cette association est un pas dans le mauvais sens pour les deux mouvements sociaux (écologique et féministe), car il désigne les femmes et la terre comme étant les opposées des hommes et de la culture. Cette association induit également que la femme fait l'épreuve d'une conscientisation naturelle envers l'environnement :

Thus, ecofeminist solutions which assert that feminine roles can provide an answer to the ecological crisis, without first examining how these roles presently are, or historically have been, damaging to those who play them, undermine the very conceptual significance and underpinnings of feminism that ecofeminist philosophers such as Warren and Plumwood assert (Davion, 16).

Pour que le mouvement écoféministe reste un mouvement essentiellement féministe, il faut que le discours comprenne le rôle que joue le patriarcat dans la désignation des rôles perçus comme féminins et masculins. Pour déconstruire l'opposition homme/femme, plusieurs « feminist and gender scholars have persuasively challenged the idea of an “every woman” with special feminine qualities. They've deconstructed male/female dualism stressing the potential similarity of men and women » (Bile, 15). C'est en partant de la déconstruction du dualisme homme/femme que cette thèse va renforcer le lien entre l'être humain et la terre – et non seulement les femmes et la terre. Même si le corpus ne comprend que des chanteuses, les paroles qu'elles prononcent rétablissent le lien envers la nature de façon non-genrée. Comme nous avons vu dans les cas cité ci-dessus, les

références comme « Mère Nature », « la terre fertile » et « forêt vierge » font que la terre est perçue comme le corps féminin, et pire encore, un corps qui attend l'exploitation de l'homme.

C'est précisément cette perception patriarcale et colonisatrice du monde naturel qu'on envisage de déconstruire dans cette thèse en établissant un lien entre les êtres humains et le monde naturel, et ce sans genre ni relations de pouvoir. Nous évoquerons les paroles de ces artistes dans le but d'insister sur une réalité universellement humaine (les émotions/les sentiments) qui lie toute l'humanité à la terre, afin de réduire l'écart entre homme et femme et nature et culture. Jeffrey Bile identifie cette approche comme étant une déconstruction des opposés binaires par revalorisation : « [it] rests not on the denial of an empirical woman-nature connection but on the promotion of revalued human-nature integration » (Bile, 18). À partir des connexions entre la terre et le corps féminin, on établit un nouveau lien avec lequel nous pouvons tous, hommes et femmes, nous identifier. C'est en partant des considérations affectives de ce dernier chapitre qu'on pousse la notion des émotions humaines plus loin pour les établir comme la base égalitaire sur laquelle on peut tous comprendre notre rôle sur la terre comme étant une des parties intégrales du cosmos qu'on habite.

Dans le cadre de cette réflexion, on se focalisera sur le symbole du cercle, un signe de renouvellement et de continuité. Noël Sturgeon souligne que c'est déjà la position de certains écoféministes que les femmes entrent en harmonie avec les rythmes naturels de la terre, la conception cyclique de la vie, qui sont représentés par l'acte d'enfanter (Sturgeon, 242), mais, encore une fois, cette analyse cherche à inclure toute la vie, homme/femme et humain/non-humain, dans ce même rythme. Pour enfin définir le cercle de la vie et de la mort comme étant un tout inclusif, il faut valoriser également toute vie de la planète qui peut perpétuer ce cycle d'une manière durable :

Does it conform to the law of the circle – the fact that the Earth’s natural life-support systems are circular. There is no ‘out’. Everything is in the system, and everything we put into the system comes back to us, for good or for ill. If the product can be reused or recycled, it is life supporting. If it can’t be, it follows the law of entropy, increases chaos, and is antilife (Russell : 1990, 229).

C’est en fait cette notion d’entrer en rythme avec les cycles naturels de la terre, ceux qui perpétuent la vie d’une façon durable, qui est au centre de l’argumentation écoféministe de cette thèse. Dans un article intitulé « Artists as healers: envisioning life-giving culture », Gloria Feman Orenstein souligne le potentiel de l’artiste dans la création de « new cultures that neither pit humans against nature nor set them above it, but rather situate us within the cycles of the cosmos and celebrate the interconnectedness of all things » (Orenstein, 279). Les arts sont un moyen de connaître le monde d’une nouvelle manière qui diffère de la façon dont les classes dominantes l’ont construit et le représentent. Il faut d’abord savoir qu’il existe des pensées et des modes de vie alternatifs, pour ensuite déconstruire les classifications entre les sexes, les races et les espèces qui ne permettent pas « the interconnectedness of all things » et comprendre le monde comme étant un vaste système interconnecté dont ensemble, et seulement ensemble, les différents éléments peuvent perpétuer la vie de façon durable.

Il vaut la peine de souligner que l’approche écoféministe qu’on vient de présenter à partir de sources récentes fait écho à l’origine du mouvement ainsi qu’au texte *Le féminisme ou la mort* de Françoise d’Eaubonne. À plusieurs reprises, d’Eaubonne décrit l’écoféminisme comme un nouvel humanisme dans lequel il « ne s’agit plus de mieux-être, mais de nécessité, non de meilleure vie, mais d’échapper à la mort ; et non pas d’un ‘avenir plus juste’, mais de l’unique possibilité, pour l’espèce entière d’avoir encore un avenir » (d’Eaubonne, 219). Selon elle, certains mouvements féministes « se [relient] à une mutation de la totalité » (9), et c’est cette totalité qui nous concerne dans cette thèse : le rétablissement d’une totalité à partir d’une conception cyclique et naturel de la vie humaine.

2.1. Les émotions sous le signe de renouvellement

C'est à partir de ces considérations théoriques que nous procédons aux analyses des chansons, en considérant le sujet *Je* sous le signe du renouvellement. Comme on a vu dans les approches écoféministes, il existe une rhétorique qui a historiquement lié la femme à la terre à travers les conceptions essentialistes de l'acte d'enfanter et du corps féminin. Dans cette section, on espère déconstruire cet ancien archétype en proposant une nouvelle façon de conceptualiser le lien entre l'humain et la nature, de façon à promouvoir l'égalité entre les sexes et les espèces. L'approche est fondée sur une conception cyclique des émotions humaines, comment elles peuvent se renouveler et recommencer, tout comme les cycles naturels (de l'eau, du carbone, du temps et du temps qu'il fait). Cette conception cyclique des émotions permet à tout être humain de se comprendre comme étant une partie intégrale du cosmos, ce qui renforce la théorie de l'écologie relationnelle du premier chapitre. Si l'écologie du couple fait partie de l'écologie du monde, les émotions sont pour l'humain ce que les variations météorologiques sont pour le monde. On commencera par établir un lien entre l'émotion humaine et la nature, ensuite on analysera comment l'émotion suit un rythme semblable aux saisons et au temps qu'il fait.

« Fracture du crâne » d'Ariane Moffatt

On commence par l'analyse intermédiaire de la chanson et de la vidéo « Fracture du crâne » d'Ariane Moffatt. Les paroles s'adressent à un sujet qui semble ne pas se sentir bien dans sa peau, mais vers la fin de la chanson, la chanteuse insiste sur les similarités entre les humains qui unifient toute l'humanité. La capacité à percevoir les similarités entre humains est une nécessité absolue pour mettre à jour une conception du monde harmonieuse et égalitaire. La vidéo, une animation brute qui montre les scènes de Moffatt projetées sur les écrans de télévision des citoyens d'une petite communauté animée, renforce un côté naturel et écologique qui n'est peut-être pas explicite

dans les paroles, mais qui, pris avec le message englobant de l'égalité et de l'ouverture de l'esprit – le refrain de la chanson : « l'ouverture de l'esprit n'est pas une fracture du crâne » –, deviendra notre point de départ pour la démonstration des cycles de renouvellement. On commence par l'analyse des paroles avant de plonger dans la vidéo.

Qu'est-ce qui t'arrive ce matin
Tu ne te sens pas bien ?
T'endures plus tes voisins
Tes pensées se parlent en latin
J crois qu'je sais d'quoi t'as besoin
Non va pas voir tous tes médecins
Y est dans ta tête le vaccin
Dans ta tête et entre tes mains
J'veux pas t'faire la morale
J'vais juste te lancer une balle
T'emmener voir une autre étoile
À l'issue d'un voyage social
Fais du café ferme la télé
Assieds-toi dans les escaliers
Ce s'ra pas long ni compliqué
Après j'te laisse aller (Moffatt : 2002)

La musique démarre avec les batteries toutes seules, mais après quelques mesures et battements, le synthétiseur démarre simultanément avec les paroles du premier couplet qui sont davantage rappées que chantées. Dans cette chanson, la musique prend un rôle d'appui et facilite le rythme des paroles, mais n'ajoute pas trop à l'analyse thématique. La chanson commence avec le sujet *Je* qui interroge un ami ou un proche sur son état mental. Cette personne semble ne pas comprendre ses propres pensées, comme si elles étaient dans une autre langue, ni être capable d'établir de bonnes relations interpersonnelles. La chanteuse explique au *Tu* que la solution est « dans ta tête et entre tes mains », pour insister sur le fait qu'un changement de mentalité et d'actions effectué par le *Tu* lui-même pourrait améliorer son état émotionnel et ses relations aux autres. Avant de terminer le couplet, le *Je* invite l'autre à venir « voir une autre étoile/À l'issue d'un voyage social » (Moffatt), ce qui semble insister sur un changement de perspective, faisant intervenir d'autres personnes. Prendre le point de vue d'un astre permettrait au *Tu* d'adopter une perspective globale

du monde, en prenant suffisamment de recul pour mieux tout voir. « Voir une autre étoile » peut aussi indiquer se donner une autre perspective ou un nouvel objectif. Le vers « Fais du café ferme la télé » (Moffatt), insinue qu'une rupture entre le sujet et la télé est aussi nécessaire pour rectifier l'état de distorsion cognitive que subit le sujet. La vidéo joue beaucoup avec ce thème d'une rupture nécessaire entre sujet et technologie, mais on l'analysera en profondeur plus tard.

Le refrain de la chanson est repris après chaque couplet pour un total de trois fois au long de la chanson. La musique reste à peu près la même, un autre riff de synthétiseur est ajouté, mais la voix de Moffatt change pour chanter les paroles au lieu de les rapper. Elle chante les paroles « L'ouverture de l'esprit n'est pas une fracture du crâne/L'ouverture de l'esprit n'est pas une fracture » (Moffatt) deux fois d'un ton doux et ironique. Le message du refrain est assez explicite. Le sujet *Je* qui s'adressait au *Tu* explique que le fait d'ouvrir son esprit, de s'éloigner de la télé, de s'entendre mieux avec ses voisins et lui-même, n'est pas le signe d'une catastrophe qui remettrait en cause son intégrité physique. Le mot « fracture » implique une certaine violence, alors que le mot « ouverture » a des connotations positives, mais on voit qu'au négatif le message est qu'il ne s'agit pas d'une fracture crânienne ni de toute autre chose, mais d'un mouvement lent vers une conception harmonieuse de la vie. La solution à ses dilemmes se trouve à l'intérieur de sa tête et n'est pas du tout dangereuse ; il s'agit d'un changement d'esprit personnel.

Le deuxième couplet souligne les traits psychologiques qui pourraient aider le *Tu* à enfin ouvrir son esprit. Moffatt rappe encore les paroles suivantes :

La spontanéité pourrait sûrement te soulager
La curiosité va t'aider à t'envoler
Haut haut au-delà des banalités
Haut haut au-dessus des généralités
Y a pas trois vies dans ta partie
Pas de bonus tracks ni de photocopies
Ne perds pas ton temps à juger les gens
Ne perds pas ton jus à condamner l'inconnu
Tourne avec la roue et sors dans la rue
Regarde autour tous ces atomes crochus

Chaque petit cerveau a son propre château
Chaque petit wazo a son propre chapeau
Mets celui qui te fait et tous les autres si ça te plaît
Y a tellement de trésors dans nos regards imparfaits (Moffatt)

Une rupture de la routine quotidienne est d'abord évoquée dans ce deuxième couplet. La « spontanéité » et « la curiosité » sont d'abord considérées comme des armes paisibles pour lutter contre les « banalités » et « généralités » de la vie de tous les jours. Encore une fois, la technologie est vue comme une sorte de détournement d'attention, évoqué par les photocopies, qui font obstacle à une ouverture de l'esprit. En fait, les photocopies sont en opposition à la diversité dans le sens qu'elles sont la reproduction à l'identique d'une seule image. En réalité, la technologie qui permet cette fonction est à l'inverse de la diversité et est donc contre-productive à une tolérance des différences⁹. Il semble qu'il y ait aussi une tension entre l'espace à l'intérieur des bâtiments et l'extérieur, car après l'évocation des photocopies, il est suggéré que le sujet « sor[te] dans la rue » pour regarder « autour tous ces atomes crochus » (Moffatt). Elle invite le *Tu* à percevoir la diversité, à quel point chaque individu est unique (« Chaque petit cerveau a son propre château »), mais aussi combien chacun présente des « atomes crochus » qui permettent de trouver des points communs, même infimes, et de bien s'entendre. Dans ces paroles, elle n'inclut que des entités qui ont des cerveaux, éliminant les plantes, mais elle promeut l'égalité humaine dans le sens qu'elle évoque un château propre à tout un chacun. Cette image du château ne semble pas porter de signification particulière, sauf dans le sens que ses murs sont la résidence du cerveau, ce qui semble évoquer une égalité entre les différents corps (châteaux) qui composent le monde. Dans le royaume des émotions et de l'esprit, c'est la qualité du cerveau qui compte sans les distinctions entre

⁹ C'est dans ce sens que Françoise d'Eaubonne évoque « la première des responsables » pour l'état actuel des inégalités sociales comme « la civilisation technologique, superurbaine et superindustrielle, course folle qui a lancé sa roue impossible à arrêter vers le Profit » (D'Eaubonne, 228-229).

l'architecture des différents châteaux. Ce message d'être unifié, même avec, ou bien grâce à, nos différences est un prétexte pour le troisième couplet :

On est tous très petits et on a tous les mêmes envies
On a tous les mêmes besoins
Mais avec différents moyens
On a chacun nos fantômes
Et à peu près les mêmes symptômes
On a tous un côté sombre
Et qui n'a pas peur de son ombre !
Faudrait peut-être se l'avouer
Et cesser de s'isoler
Commencer par s'écouter
Et finir par se respecter (Moffatt)

Les premiers sept vers de ce couplet poussent encore plus loin les similarités qui nous unifient en évoquant nos espoirs, nos besoins, nos craintes et nos regrets. Ce thème va revenir tout au long de ce chapitre, car c'est précisément cet irréductible dénominateur commun des émotions qui va être en mesure de chasser les anciennes convictions qui, historiquement, isolaient chaque individu. La toute fin du couplet réfute cet isolement compris comme classification ou hiérarchisation, en suggérant qu'on doit « commencer par s'écouter/Et finir par se respecter » (Moffatt). La dernière partie de la chanson est le seul changement drastique dans la musique et permet à Moffatt de véhiculer les paroles suivantes en anglais :

And if we fall, and if we fall
We'll get back on our feet
We'll get back on our feet (Moffatt)

La musique change deux minutes et demie après le début de la chanson et commence une section qui dure jusqu'à la fin de la chanson. Les paramètres du synthétiseur changent pour une tonalité basse et inquiétante qui joue avec les paroles citées ci-dessus et l'écho de la voix de Moffatt résonne en arrière-plan. La musique qui joue pendant les paroles se fait l'écho d'un état émotionnel, confus et nébuleux, mais les paroles sont optimistes avec leur projection vers l'avenir. Elles suggèrent que si on tombe et qu'on doit repartir de zéro, on peut recommencer, se relever (« get back on our feet »), aller de l'avant et essayer de nouveau. L'écho de sa voix et la diminution

lente de la musique à la fin de la chanson suggère peut-être que le message au long de la chanson, concernant l'ouverture de l'esprit, a été entendu par le *Tu* et l'a aidé à se remettre sur ses pieds et ils s'éloignent de la musique, espère-t-on, avec l'esprit apaisé.

Les idées qu'on a examinées dans les trois couplets (les voyages sociaux, la technologie comme obstacle et l'unification de l'humanité à partir des émotions) sont toutes renforcées par le clip-vidéo, animé d'un style rudimentaire et parsemé de scènes non-animées qui présentent Moffatt sur un scooter dans divers décors : urbains, industriels et naturels. Avant que la musique commence, la vidéo montre, en animation, l'intérieur de six maisons qui font partie d'une sorte de communauté. Les personnes à l'intérieur sont une vieille dame à la peau grise qui utilise un aspirateur pour nettoyer sa maison, un gros monsieur rouge qui mange des croustilles et boit du soda sans cesse, un monsieur rond et violet qui enfonce un clou dans son mur, deux jumelles jaune rayé de bandes vertes qui courent comme des folles, trois êtres sveltes et multicolores qui s'entraînent mutuellement, et finalement un monsieur vert qui s'ennuie en ajoutant du sucre à son café et qui regarde du soccer à la télé. Ce dernier monsieur change de chaîne sur sa télé et la musique démarre avec l'apparition de l'image de Moffatt sur l'écran. Elle est sur son scooter et chante les paroles de la chanson. Après avoir perçu la télé du premier, tous les voisins changent la chaîne de leurs propres télévisions pour visionner le même clip. Tout le monde semble fasciné par la vidéo et la chanson de Moffatt pendant les deux premiers couplets et le refrain, mais ils sont tous distraits par le réglage de leurs téléviseurs. C'est à la fin du troisième refrain que les télévisions commencent à mal fonctionner et que les scènes chaotiques se déclenchent dans toutes les maisons. Les problèmes techniques font que les personnages ne peuvent pas recevoir une image claire sur leurs télévisions pendant la dernière partie de la chanson, plus nébuleuse. Une chose qu'on note d'abord est que tous les personnages sont très nerveux, irritables et se chicanent souvent quand ils sont

devant la télé, ce qui est amplifié quand elles cessent de fonctionner. Cette partie se termine avec la vieille dame qui finit par frapper sa télé avec son aspirateur et la lance avec une telle force qu'elle passe à travers le mur de sa maison et ceux de tous ses voisins. À cause du dommage structurel, les murs des six maisons tombent et elles s'effondrent. Les habitants se trouvent dehors sur le gazon et au lieu de se chicaner comme on l'imaginerait dans une telle situation, ils s'entendent très bien et se réjouissent du simple fait d'être dans la nature. Ils sont même, plus ou moins, enlevés par Moffatt qui arrive sur son scooter et les met tous dans un panier. La prochaine scène les montre sur le scooter de Moffatt, tous les uns à côté des autres, souriants et apparemment contents.

Le dernier élément de la vidéo qu'il nous reste à commenter est la présence des parasites sur les écrans des téléviseurs. Ces parasites sont la cause de conflits entre les habitants de la communauté pendant le clip. Quand les personnages regardent la vidéo d'Ariane Moffatt sur leurs télévisions, on voit les parasites apparaître sur leurs écrans, mais plus tard dans la vidéo ils apparaissent sur l'écran du visionneur réel du clip-vidéo – comme si c'était notre écran qui se brouillait. Cette généralisation du parasitage inclut directement le public dans la morale qui est évoquée par l'expérience plurisensorielle d'écouter et de visionner la vidéo. On voit qu'on souffre aussi d'un attachement à la technologie qui est apparent dans le simple fait de visionner un clip animé qui n'existerait pas sans les innovations technologiques. Cela pousse l'écouteur/visionneur à se sentir concerné par ces thèmes, car il fait maintenant partie de l'expérience qu'ont subie les personnages du clip.

Prises ensemble, la vidéo et la chanson fonctionnent comme un avertissement contre l'excès de technologie. Même la vidéo, animée de façon brute, est parsemée de vidéos (qui ne sont pas animées) qui attirent l'attention du visionneur vers l'extérieur avec les scènes de Moffatt sur

son scooter dans divers paysages. La référence aux photocopies fait allusion à une perte d'individualisme qui est associé à la technologie, ou bien à la société moderne en général. Pour éviter ces conséquences négatives, celles qui empêchent les gens de s'exprimer comme ils veulent, Moffatt suggère un retour à la nature, un éloignement physique de la technologie. Il est entendu qu'un nouvel environnement aidera le sujet avec l'ouverture d'esprit, l'idée d'être réceptif à de nouvelles idées ou façon de faire. Cette analyse rejette un prêt-à-penser prédéterminé et suggère une alternative bien plus égalitaire et même écologique. Ce qui est suggéré est un parcours qui mène dehors en pleine nature pour échapper à l'emprise des medias et des technologies. Ce changement d'air semble être suffisant pour changer l'esprit de l'être en question. Dans la vidéo, le simple fait de sortir de leurs maisons suffit à calmer les personnages animés qui ne s'entendaient pas lorsqu'ils étaient chacun dans leur logement. D'une façon, cela soulève la question de l'écologie relationnelle et la façon dont les conflits interpersonnels peuvent être résolus par une conscientisation envers l'environnement, compris comme le mode naturel mais aussi leurs environs sociaux. Le simple fait d'éteindre la télé permet de mieux communiquer et de redécouvrir les autres afin de revaloriser la communauté. On a vu dans cette chanson que la technologie a pratiquement effacé l'interaction au niveau de la communauté et est vue comme un obstacle qui empêche la durabilité, ce qui, par conséquence, crée une lacune entre l'individu et son environ. On poursuit cette analyse avec une autre chanson de Moffatt.

« Dans un océan » d'Ariane Moffatt

Dans la deuxième chanson de cette section, on explore l'effet de soulagement qu'a la terre sur l'état de nos émotions. Dans la chanson « Dans un océan », Ariane Moffatt exprime la tranquillité qu'elle ressent quand elle est sous l'eau. On cite toute la chanson avant de l'analyser :

En p'tit bonhomme dans le bain
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

*Sous l'eau, c'est tellement moins pesant
Je rince tout ce que j'ai en dedans
Sous l'eau c'est fou comme j'me détends
Je rêve de vivre dans un océan*

En p'tit bonhomme dans le bain
En p'tite boule dans les bulles
Mon corps un mauvais comédien
Et imbibé de solitude

Pourtant mon imagination déborde
Mais mon cœur est toujours en désordre
Je divague dans mes poissonneries
J'mets mes branchies et je m'enfouis

Refrain

Mais ma vie ne sait pas nager
Ma vie ne sait pas nager
Je rame, je pédale et je chavire
J'fais tout c'que j'peux
Pour ne pas couler

Refrain x2

Quand la chanson commence, on entend les réverbérations sonores de l'eau qui coule. Une guitare commence à jouer après quelques secondes avec un effet de réverbération aussi. Elle joue une progression d'accords qui résonnent au-dessus du son de l'eau. Graduellement, la batterie commence pendant la deuxième partie du premier couplet. Quand le refrain commence, le rythme s'accélère : la guitare commence à jouer en douceur mais avec de la vitesse, simultanément la batterie augmente le rythme et on n'entend plus l'eau qui coule. Le bruit de l'eau revient pendant la chanson, mais seulement au début des couplets et toujours avec un fondu pour le faire cesser. Même si les couplets et le refrain sont assez différents en termes de rythme et de tempo, ils glissent très bien de l'un à l'autre, il n'y a pas de transitions abruptes dans la chanson : elle coule naturellement entre couplets, refrain et interlude. Cette dernière partie prépare

graduellement l'auditeur pour le dernier refrain qui donne fin à la chanson, le fondu de fermeture avec l'eau qui coule et les riffs variés de synthétiseur, de batteries et de guitare. Ce va-et-vient du bruit de l'eau peut refléter l'expérience sensorielle d'être dans l'eau et le fait qu'on entend très bien le murmure incessant de l'eau quand nos têtes sont sous la surface, mais en submergeant nos têtes on perd la trace du bruit de l'extérieur et la pression sur les oreilles nous fait ressentir le courant au lieu de l'entendre. Ces expériences sensorielles dans l'eau sont précisément ce sur quoi portent les paroles de cette chanson, mais évoquent aussi une fluidité qui va devenir importante dans la discussion qui porte sur les émotions.

Les mots chantés révèlent la vraie nature de la relation entre le sujet et l'eau qui semble dépasser immédiatement les conventions standards. Je cite Moffatt qui chante dans le premier couplet « Mes jours ont le goût du savon », « Je dialogue avec une goutte » et « La vapeur endort mon ego » (Moffatt). On voit que l'eau, conçue comme environnement dans lequel s'immerger complètement, éveille les sens du sujet. L'idée de dialoguer avec une goutte donne à penser qu'il y a à apprendre de l'eau et que cet élément peut nous aider à gérer nos émotions. La vapeur, qui est considérée comme ayant un effet calmant sur l'ego du sujet, est après tout le produit de la vaporisation de l'eau qui se transforme en gaz. L'eau est présente sous plusieurs états et glisse naturellement entre ses diverses formes – cela est l'essentiel du cycle de l'eau qui perpétue la vie sur terre. Il s'agit de surimposer cette compréhension physique de l'eau sur l'état affectif de l'être humain, cette légèreté de contraintes qui facilitera une liberté de glisser entre les émotions sans la stigmatisation de notre société, pour comprendre pourquoi le sujet semble si à l'aise dans son bain. La musique calme joue avec ces paroles pour construire un état d'extrême tranquillité avant le glissement au refrain.

Le refrain de la chanson explique pourquoi la chanteuse « [r]êve de vivre dans un océan ». L'effet d'être sous l'eau libère le sujet du poids du monde, littéralement et figurativement, et lui permet de se détendre. De plus, selon le sujet, l'eau « rince tout ce que j'ai en dedans ». On comprend ce qui est « en dedans » comme ses émotions, ses états affectifs, ce qui laisse entendre une sorte de guérison émotionnelle ou même spirituelle effectuée par l'eau. Cependant, cette immersion demeure toujours éphémère (ou rêvée) dans la mesure où dans le dernier couplet, le sujet confie que « [s]a vie ne sait pas nager » et pourrait donc rapidement sombrer. Le fait que Moffatt répète « ma vie ne sait pas nager » plutôt que le plus commun constat « je ne sais pas nager » semble indiquer qu'elle a du mal à se tenir à la surface de sa vie qui risque à tout moment de l'engloutir. Elle insiste sur ses efforts désespérés pour simplement « ne pas couler » : « Je rame, je pédale et je chavire / J'fais tout c'que j'peux / Pour ne pas couler ». Le verbe « couler » est ici mobilisé en fonction de ses deux sens : littéralement, couler sous l'eau, mais aussi figurativement, elle est en train de se faire submerger par le cours des choses ou des émotions envahissantes. Paradoxalement, l'eau apporte des bienfaits, procure une sensation d'apaisement, mais en même temps, elle métaphorise les problèmes ou les risques qui menacent le sujet. Il semblerait que dans cette chanson, l'immersion dans l'eau soit comme un rituel de purification ou de renouvellement, presque une étape initiatique au cours de laquelle il ne faudrait pas sombrer pour en ressortir corps et esprits plus clairs. Le titre de l'album, « Aquanaute », semble confirmer cette dimension initiatique de l'eau, le suffixe « -naute » indiquant un voyage, une traversée, ou une exploration, dont le sujet va ressortir différent.

« Noir sur fond blanc » et « Ne reviens pas » de Salomé Leclerc

L'idée que nos émotions peuvent se débrouiller comme l'eau, glisser nettement d'un état à un autre, est importante pour la prochaine chanson intitulée « Noir sur fond blanc » par Salomé

Leclerc. Dans le contexte de cette thèse, on n'analysera que le refrain qui est répété trois fois au long de la chanson. La musique joue un grand rôle, car elle renforce les thèmes qu'évoquent le refrain, c'est-à-dire la possibilité d'une renaissance émotionnelle. Pour comprendre les émotions humaines comme un cycle naturel, il faut qu'à un certain moment il y ait la possibilité d'un retour au début, ou bien une renaissance, qui fait que le cycle recommence. La musique joue avec cette idée dans le sens qu'il y a un jeu constant entre les hauts et les bas qui alternent entre les couplets et les refrains. Sur un plan microcosmique, la musique (la guitare, la basse, les batteries et les cuivres) entre couplet et refrain est un crescendo graduel qui fait que les refrains se détachent nettement en termes d'intensité avant ralentir dramatiquement pour le couplet suivant. De plus, sur un plan global, il existe un crescendo plus subtil qui s'étire tout au long de la chanson. Chaque fois qu'un couplet est repris, ou bien chaque fois que le cycle de la chanson recommence, l'intensité croît davantage jusqu'au dernier refrain qui est l'apogée. On n'analyse que le refrain puisqu'il porte le plus de poids dans la chanson et traite plus directement des thèmes de ce chapitre :

Mon corps est au recommencement
le tiens le peut aussi sûrement
et même efface si c'est possible
Ton tableau noir sur un fond blanc (Leclerc)

Le sujet commence en disant explicitement que son « corps est au recommencement » (Leclerc) ce qui est un peu ambigu, mais d'abord une référence directe à une sorte de signe de renouvellement que subit cette personne. Bien qu'un recommencement littéral, c'est-à-dire une renaissance sur un plan physique quelconque, est impossible dans le contexte de la vie humaine¹⁰, le dernier vers du couplet suggère que ce recommencement est plus émotionnel que corporel. La notion d'un « tableau noir sur un fond blanc » (Leclerc) fait écho à certaines théories psychologiques de *tabula rasa* qui considèrent l'esprit comme une page vide en attente des

¹⁰ Pas nécessairement le cas dans la vie des animaux si on considère les têtards, les chenilles et les insectes qui subissent une métamorphose pendant leurs vies.

expériences de la vie. Ces théories fonctionnent très bien comme métaphore d'une page ou d'une toile blanches qui attendent l'écriture ou la peinture qui viennent avec les expériences quotidiennes. Dans le cas du refrain en question, le sujet s'adresse à quelqu'un dont la vie est représentée par un tableau (peint en) noir. On peut imaginer que ce sont de mauvaises expériences qui ont peint ce tableau en particulier. Leclerc lui suggère d'effacer ce tableau, de retrouver la toile de fond blanche de l'enfance et de recommencer, car avant tout tableau il y a d'abord une toile vide. L'intensité de la musique, qui augmente chaque fois que ce cycle de renouvellement recommence (entre couplet et refrain), suggère que ce processus n'est pas à considérer à la légère et peut même avoir des conséquences néfastes sur la santé mentale de celui ou de celle qui le subit. Si on oublie tout, on oubliera toutes les bonnes expériences qui aussi font partie des tableaux de nos vies et qui ont aussi la capacité de nous guérir et de nous aider à surmonter de nouvelles épreuves.

D'abord, sauf dans les cas extrêmes qui l'exigent, on peut douter que le simple fait de tout oublier pour enfin continuer ne semble pas la manière la plus saine de gérer les émotions. L'argumentation d'une conception cyclique des émotions n'est pas une renaissance totale de toutes les émotions chaque fois que quelqu'un exprime du chagrin, mais le savoir qui permet au sujet de surmonter sa tristesse en sachant que la joie arrivera en temps utile. C'est en fait Leclerc elle-même, dans une autre chanson intitulée « Ne reviens pas », qui dans une seule rime explique le mieux cette idée : « Au moins si l'amour nous blesse, le bonheur aura parlé de nous » (Leclerc). Cette façon de concevoir l'émotion peut encourager les gens à apprécier le bonheur quand il arrive, car tout bon moment est éphémère et laisse la place à des moments moins agréables. De la même façon, la tristesse, ou les saisons qu'on perçoit généralement comme désagréables, sont moins difficiles à endurer pour le sujet sachant que cette émotion ou cette période n'est pas éternelle,

qu'elles ont été précédées par de meilleurs moments et que d'autres suivront à l'avenir. Cette façon de concevoir nos émotions est bien sûr cyclique dans le sens qu'on garde toujours une idée vague de ce qui vient tout comme le changement des saisons. Bien sûr, en considérant tous les facteurs qui peuvent influencer l'humeur de tel ou tel sujet, les émotions ne seront jamais aussi prévisibles que les saisons, mais il est réconfortant de savoir que le changement arrivera et que ce changement est tout à fait naturel.

« La tranquillité » de Mara Tremblay

On a déjà vu qu'il existe un lien fort entre la nature et les émotions dans le sens que la nature peut avoir un impact direct sur les émotions, précisément dans les chansons de Moffatt étudiées au début de cette section. On a aussi vu le début de la cyclicité des émotions dans la musique de Leclerc, comment les cas extrêmes poussent le sujet à une renaissance totale des émotions, mais aussi comment une conception cyclique des émotions peut aider à gérer les émotions de n'importe qui en constatant que les jours meilleurs reviendront. La prochaine chanson dans l'analyse est « La tranquillité » [*sic*]¹¹ de Mara Tremblay qui exprime l'aboutissement de ces deux concepts en décrivant un sujet à l'aise dans le rythme de la terre et les émotions cycliques. Mais avant d'analyser les paroles, nous allons tout d'abord faire quelques observations concernant la forme des chansons en général et puis celle de cette chanson en particulier.

On voit souvent une progression assez typique dans les chansons de ces trois artistes : une introduction musicale démarre et le premier couplet prend sa place, ensuite le couplet fait une transition au refrain et ce processus est répété deux ou trois fois. Il y a parfois un interlude qui vient après l'un des couplets du milieu. Cet interlude peut introduire le dernier refrain ou même

¹¹ On respect l'orthographe utilisé par l'artiste au dos de l'album et sur son site Internet.

être utilisé comme un *outro*¹² pour conclure la chanson. Pour l'auditeur, il y a un format typique qui se retrouve dans la plupart des chansons analysées dans le cadre de cette étude. Par contre, « La tranquillité » de Mara Tremblay joue avec ces attentes musicales pour créer un effet qui les déjoue et qui donne l'impression d'être un cycle infini. La chanson comprend deux courts couplets de trois vers et un troisième de quatre vers, sans aucun interlude ni refrain. Sur le plan musical, le piano joue un motif mélancolique qui gagne graduellement en intensité au long de chaque couplet jusqu'à la fin où il ralentit comme s'il anticipait une transition, mais au moment où l'auditeur s'attend à un nouveau rythme, le motif redémarre du début et commence le couplet suivant. Quand Tremblay prononce le mot « parents » dans le deuxième couplet, un violon joue en harmonie avec le piano, mais ne change pas le rythme de la chanson. Ensemble les deux instruments et la voix de Tremblay font que la musique de la chanson semble tourner dans un cycle infini qui monte toujours jusqu'à la fin de la chanson. On cite les paroles chantées :

Le ciel orangé, les enfants qui dorment et l'amour de tes accords
Ma tête est tranquille, la rivière douce se transporte dans mon corps
Et je sens en moi la force de la vie, cet amour infini et la tranquillité

Le ciel en rosé, les enfants qui chantent le jour dans son réveil
Mon cœur est rempli, les arbres me parlent de l'histoire de leurs parents
Et circule en moi le cycle de la vie, cet amour infini, et la tranquillité

Souffle sur ma peau, une douce brise me caresse tendrement
Et je m'abandonne et j'offre mon âme à l'ivresse de l'instant
Je remercie la vie qui m'a conduite vers toi pour vivre ces instants
Et merci la terre, merci l'univers qui m'a conduite vers toi et la tranquillité
(Tremblay : 2005)

Les paroles de cette chanson mettent en évidence une idée qu'on a vue dans les théories écoféministes (Orenstein) qui concerne la situation physique des émotions humaines parmi les cycles de la terre et le rythme de la vie naturelle. Titre de la chanson et dernier mot de chaque

¹² Ce mot est formé sur le modèle de « in-tro », mais en faisant référence à la fin d'une chanson. Il est compris à peu près de la même manière que le terme « coda » pour la musique classique, sauf qu'un *outro* n'est pas toujours une répétition d'une mesure déjà jouée.

couplet, « la tranquillité » est d'une importance capitale dans cette analyse, car on peut voir que cette tranquillité est ressentie par le sujet, mais aussi par le monde qui l'entoure. Les paroles du premier couplet « la rivière douce se transporte dans mon corps/Et je sens en moi la force de la vie, cet amour infini et la tranquillité » (Tremblay) dépeint un tableau du sujet et de la terre qui se mettent à suivre le même rythme de vie et le sujet sent la rivière et la vie dans son corps, ce qui crée la tranquillité. On a vu comment, chez Moffatt, être dans l'eau a un effet apaisant sur l'esprit du sujet, mais ici on voit que cela dépasse la submersion dans l'eau, car le corps du sujet fait partie du courant de l'eau.

Le deuxième couplet donne à l'auditeur une meilleure idée de « l'amour infini » dont Tremblay parle et qui est fort probablement à l'origine de cette tranquillité suprême. Le sujet entre en conversation avec les arbres qui lui raconte « l'histoire de leurs parents » (Tremblay); le sujet comprend la croissance des forêts comme l'évolution d'une famille humaine¹³, les générations qui donnent suite aux enfants en fournissant la continuité, plus ou moins infini, des arbres. Cela est parallèle au premier vers de chaque couplet où les enfants qui dorment et qui chantent « le jour dans son réveil » (Tremblay) sont évoqués pour insister sur le côté généalogique que partagent les humains, les plantes et même la terre (si on considère le cycle de jour et de nuit comme une sorte de généalogie du temps). Le dernier vers de ce deuxième couplet donne un bilan des émotions à partir d'une conception écologique et cyclique, « circule en moi le cycle de la vie, cet amour infini et la tranquillité » (Tremblay). On voit que dans le troisième couplet la brise touche le sujet d'une manière assez sensuelle et il laisse tout tomber pour vivre dans le présent, le bonheur du monde, de la terre et même l'univers. Le sujet comprend qu'il fait partie de cet immense cosmos et trouve

¹³ Cette image constitue un retournement de la métaphore habituelle de l'arbre de famille (un élément naturel est employé pour imaginer les relations humaines). Dans ce cas, ce sont les relations humaines qui sont utilisées pour mettre en valeur un élément naturel.

réconfortant de faire partie de ce monde qui lui permet de vivre ces instants. C'est un état d'esprit fondé sur un rythme naturel, partagé avec la terre, qui permet un tel état de tranquillité dans cette chanson. La forme de la chanson en combinaison avec les paroles permet à l'auditeur de percevoir cette tranquillité, car étant véhiculée par le plan musical, le rythme de la musique décrit le rythme de la terre, perpétuellement cyclique, et les paroles expliquent comment cette relation émotionnelle entre humain et nature peut soulager chacun et lui être bénéfique.

Cette conception cyclique de l'émotion humaine est une autre façon de concevoir les processus psychologiques qui nous définissent dans nos interactions sociales. Cela permet même une conception écologique des émotions qui peut rationaliser le besoin de la tristesse comme étant le contrepoids de la joie, un mal nécessaire pour maintenir un équilibre. Comme la vie sur terre a besoin de l'ombre et de la pluie pour ne pas être écrasée par la chaleur du soleil, les humains ont besoin de la tristesse pour concevoir la joie, la différencier des autres émotions et l'apprécier. Cela renvoie même aux principes de base de la physique qui conçoivent l'obscurité comme l'absence de la lumière ou le froid comme l'absence de la chaleur, sauf que, le sens cyclique peut rassurer le sujet que les moments de tristesse subis au long d'une vie seront, un jour, remplacés par des moments de joie. Si les émotions donnent toujours lieu à une suite, on peut comprendre les sautes d'humeur non comme une maladie mentale qui exigerait un soutien psychologique, mais plutôt comme des fluctuations météorologiques qui finiraient par s'auto-réguler. En interaction constante avec la technologie qui pénètre toujours un peu plus notre vie quotidienne, on a tendance à concevoir nos corps et nos esprits en comparaison de ces microprocesseurs, puces et autres ondes, pensant que nous devrions fonctionner d'une façon aussi propre, efficace et prévisible, quand en réalité l'humanité, conçue comme un complexe physique pourvu d'émotions diverses et d'un appétit pour la liberté de l'esprit, ressemble beaucoup plus à l'imprévisibilité des forces de la

nature. La prochaine section poursuivra cette réflexion sur le lien entre les émotions humaines et la nature à partir de la manifestation naturelle de nos états affectifs par les saisons, le temps qu'il fait et les animaux qui habitent la terre.

2.2. Le sujet terrestre et la nature humaine

Nous avons pu voir qu'il existe certains parallèles entre les émotions humaines et les qualités cycliques et écologiques de la terre. À travers ce discours, une conception cyclique des émotions permet de tisser un lien entre la nature et les humains, ce qui renforce une conception harmonieuse du monde. Permettre aux êtres humains de comprendre leurs émotions comme une partie intégrante du monde naturel, conduit notamment à remettre en question l'anthropocentrisme, une pensée dominante depuis le siècle des Lumières. L'idée centrale de cette section concernant les similarités entre la nature et l'humain, sert à renverser la vision anthropocentrique du monde en établissant une base sur laquelle toute vie, humaine et non-humaine, se vaut. Pour approfondir cette idée, on analysera jusqu'à quel point on peut percevoir les caractéristiques humaines dans la nature et inversement, des caractéristiques de la nature en l'humain. Cela souligne une lacune académique qui existe quant aux artifices littéraires, car on peut parler de la personnification des choses non-humaines, mais il n'existe pas d'opposé. L'idée même de la personnification relève d'un certain anthropocentrisme du fait de projeter des caractéristiques humaines sur la nature, comme pour insinuer qu'elle ne serait que pur *res extensa* inintelligible sans l'intervention et la comparaison humaines. Considérant l'intimité de la relation entre l'humain et la nature, il serait plus approprié de concevoir la vie sur terre comme faisant partie d'un partage réciproque de caractéristiques. Pour cette raison, on évitera l'emploi du mot « personnification » pour encore mieux insister sur le fait que l'humain et la nature existent sur un plan égal. Dans cette section, on analysera le temps qu'il fait, la forêt et le bestiaire pour voir comment les traits autrefois perçus

comme étant soit exclusivement humain soit relevant seulement de la nature, sont en fait tissés ensemble pour décrire toute vie.

« Devant l'orage » de Mara Tremblay

« Devant l'orage » de Mara Tremblay établit une comparaison entre le temps orageux et la tristesse et la colère – comparaison qui en soit n'a rien d'original, mais dont la mise en mots et en musique dit autre chose que la catachrèse habituelle. Pour l'analyse de cette chanson, il faut garder en tête les considérations précédentes concernant la personnification. Les paroles expliquent clairement que l'orage aide le sujet à se comprendre davantage et elles ne sont pas tout simplement à propos d'un sujet qui projette ses émotions sur le monde qui l'entoure, elles racontent l'histoire simultanée d'un orage qui a lieu dans le monde naturel et le corps du sujet. Le plan musical joue très bien avec cette notion d'union, ou trait commun, entre sujet et nature, car la chanson commence avec le bruit de la pluie qui tombe sur un toit. Après une dizaine de secondes, Tremblay commence à jouer de la guitare et les bruits de la pluie et la mélodie de la guitare sont les seuls à accompagner la voix de Tremblay dans cette chanson. Seuls le sujet et la nature sont présents pendant les deux minutes que dure ce morceau, ce qui donne l'effet d'un discours entre les deux, comme s'ils se comprenaient :

Assise devant l'orage
Je comprends davantage
Les tempêtes qui troublent mon corps

Les odeurs qui voyagent
Levant les ombrages
Des arbres secoués par les vents

Je m'incline devant
La force et le courage
Et pourtant je m'abandonne à l'orage

Je ne cesse de sentir
Tes yeux et ton sourire
Tu me hantes la nuit et le jour

Et comme la foudre
Embrase mes racines
Une douleur s'installe à son tour

Je m'incline devant
La force et le courage
Doucement je m'abandonne à l'orage (Tremblay : 2009)

Dès le premier vers, on voit que le *Je* fait lui-même la comparaison entre la tempête et ce qui « trouble[nt] [s]on corps » ; il fait ensuite une liste des effets que cet orage a sur le monde qui l'entoure. Tremblay voit les ombres qui s'étendent dans l'obscurité de la tempête et les arbres agités par la force des vents. Même si ces observations concernent le monde naturel, on peut les interpréter comme les signes de ce qui arrive à l'intérieur du sujet aussi. La croissance des ombres parle de la manière dont les émotions négatives font que le sujet perçoit le reste de la réalité sous l'influence de l'orage, ou sous le signe de sa tristesse. Un simple arbre peut prendre une forme menaçante pendant une tempête, tout comme un ami, ou une réalité normalement réconfortante, peuvent être interprétés comme malsains quand le sujet se sent vulnérable ou agité par quelque chose qui l'angoisse. L'image de l'arbre est reprise encore dans l'avant-dernier couplet quand le sujet explique qu'à cause de la foudre, même les racines subissent l'influence de l'orage. Les circonstances extérieures influencent non seulement les parties qui sont directement en contact avec la pluie et le vent, mais elles pénètrent aussi dans les aspects les plus profonds de la vie et heurtent le sujet jusqu'à ses racines les plus intimes. Le quatrième couplet donne à l'auditeur l'impression que le chagrin subi par le sujet a été causé par un être aimé, peut-être par une rupture amoureuse – sans que cela soit la seule interprétation possible au malaise du sujet. Ce qui compte est que le sujet ressent une tristesse, un chagrin ou de la colère et s'identifie avec un orage qui passe, en voyant sa force et son courage – le courage de se sentir comme on veut et de ne rien cacher. C'est pour cette raison que la chanson se termine avec les paroles « Doucement je m'abandonne à l'orage » (Tremblay), car tout comme l'orage, le sujet a besoin du temps pour

guérir de ce qui l'angoisse et il passera cette période accompagné de l'image d'un phénomène qui reflète parfaitement l'état actuel de son âme – un orage.

« Dans la prairie » de Salomé Leclerc

Dans la section précédente, on a vu que les émotions peuvent prendre la forme des cycles naturels, et que la nature peut, d'une certaine manière, exprimer ces mêmes sentiments à travers des événements météorologiques comme un orage. Dans cette prochaine chanson, on verra à quel point les émotions peuvent peindre un portrait vif d'une vie autre qu'humaine. La chanson en question s'appelle « Dans la prairie » et elle a été écrite par Salomé Leclerc. Elle raconte l'évolution d'un bouleau dans la prairie. La musique commence lentement avec la guitare avant l'arrivée des paroles véhiculées par la voix angoissée de Leclerc. Au fil des vers, on entend parfois une autre guitare qui joue en trémolo et qui, avec le motif des cuivres, donne une qualité mélancolique à la chanson. C'est en combinaison avec les paroles que cette mélancolie se transforme en nostalgie et qu'on comprend la peine de cœur subie par le bouleau qui est véhiculée par cette chanson :

Dans la prairie y'a un bouleau
Séché, debout, frêle et sans mot
Ses branches ont cogné la terre
Affaibli en son cœur
Grugé par les corbeaux
Et rongé de solitude

Dans la prairie y'a un bouleau
Qui voudrait que l'on voie
Sous son écorce abîmée
Sa grandeur d'autrefois
Du temps où il vivait loin,
Bien loin de la solitude

*Ils étaient mille avant le vent
Ils étaient cent après le feu
Ils étaient dix marquées de rouge
Il tombera le dernier*

Dans la prairie y'a un bouleau
Qui se tient droit malgré la peur

Du vent qui le cassera
Qui soufflera son cœur
Hors de sa portée
À jamais engourdi de solitude

Refrain x2 (Leclerc : 2011)

La chanson commence avec une description d'un arbre dans la prairie qui paraît tout à fait normal au début avec les paroles qui portent sur son état physique, ses branches et la présence des corbeaux. Il y a, par contre, deux couplets qui anthropomorphisent la description loin d'une conception standard de l'arbre, car il est compris que l'arbre possède un cœur, pas compris comme son centre de bois dur, mais un cœur avec lequel il peut sentir la solitude. Dans le deuxième couplet, on voit même qu'il exprime le désir d'être vu dans son ancienne gloire, quand il était plus jeune et entouré par les autres et non pas solitaire avec « son écorce abîmée » (Leclerc). Ce désir particulier fait penser à n'importe quelle personne âgée qui, vers la fin de sa vie, repense à sa jeunesse, son corps tel qu'il était autrefois, son grand entourage désormais disparu.

Cette idée de nostalgie est poussée encore plus loin par les paroles du refrain qui décrivent comment les autres bouleaux ont disparu : le vent, le feu et les marques rouges sont identifiés comme les responsables. Le climat canadien peut expliquer les deux premiers comme des processus naturels de régénération qui se déroulent dans n'importe quelle forêt qui subit les tempêtes d'hiver et les feux de forêt, mais les marques en rouge sont une allusion à la déforestation et le fait que les arbres sont marqués avant d'être coupés. Dans le contexte de cette chanson, c'est-à-dire un arbre qui éprouve des émotions, ce bouleau a vu ses amis mourir à cause des forces de la nature, puis la volonté de l'homme qui a achevé les spécimens qui avaient survécu. De plus, comme tout être vivant, il « tombera » (Leclerc) un jour, certitude au futur simple, mais ce bouleau en particulier est et restera tout seul, maintenant que la forêt a laissé la place à la prairie. Néanmoins, il est mentionné que malgré tout il « se tient droit » (Leclerc) et qu'il accepte sa fin.

C'est un peu étrange d'imaginer que toutes ces pensées passent par la tête d'un arbre, mais quand on l'imagine, cela donne une conception harmonieuse de toute vie sur terre, qui détermine que les actions des humains sur la terre ont des conséquences physiques et émotionnelles sur le monde. On entrera en profondeur dans les conséquences de cette pensée dans le prochain chapitre, mais pour le moment on se bornera à souligner que cette chanson suggère que toute forme de vie sur terre exprime et ressent des émotions tout comme les humains. Enfin, remarquons le choix de l'arbre dans la chanson, c'est-à-dire le bouleau. C'est un arbre typique de la forêt canadienne, qui pousse souvent en bouquet (trois ou quatre à la fois) et qui, s'il est seul, paraît fragile, souvent tordu comme si le bouleau est un arbre qui a besoin de ses semblables pour bien grandir et vivre. Cette idée met l'accent encore sur l'importance de la communauté et le soutien des autres.

« Le protocole » de Mara Tremblay

Cette conceptualisation de la vie sur terre permet au sujet de repenser certains aspects de la vie humaine, mais avec les conseils ou les astuces de la vie animale et végétale. L'humanité peut apprendre des leçons des divers éléments naturels de la terre, mais il faut d'abord leur accorder plus d'importance qu'on a tendance à le faire. On propose un autre exemple illustrant comment les arbres, encore une fois, peuvent aider le sujet à briser la routine de tous les jours et les attentes de nos sociétés. La chanson s'appelle « Le protocole » de Mara Tremblay et la majorité des paroles racontent les situations où le sujet se trouve coincé par « c't'hostie de protocole » (Tremblay : 2009) qui l'entrave et l'empêche de faire ce qu'il veut. Par exemple, dans le deuxième couplet, il se trouve dans une situation où il veut exprimer ses émotions à un ancien amoureux pour « te téléphoner pour te dire tout le bien/Tout le bien qu'a fait la croisée de nos chemins » (Tremblay), mais il sait que dans le contexte d'une rupture amoureuse, il se pourrait que la réponse de l'autre

soit le rejet. C'est pendant le troisième couplet que Tremblay parle de comment briser les conventions protocolaires. Le dernier couplet et le refrain de la chanson s'énoncent ainsi :

Les arbres eux autres quand y s'aiment
Y s'collent pis y s'mélangent
Pourquoi qu'on ferait pas de même
Viens donc que je te mange
Aie pas peur, j'te mangerai pas toute ton aura
Viens qu'on s'aime, qu'on s'mélange
Sans c't'hostie de protocole

J'veux rester positive
On dirait que l'bon yeu fait tout pour que j'dérive
Mais j'vais rester positive (Tremblay : 2009)

Comme déjà mentionné, ce sont ici les arbres qui servent d'exemple à suivre quant à la manière dont ils se comportent, selon le sujet. Ils sont considérés comme des êtres libres qui font ce qu'ils veulent sans se préoccuper de demandes, d'attentes ou de conventions quelconques d'une société. Quand un arbre reçoit tout ce dont il a besoin pour pousser, il n'y a pas grand-chose dans ce monde qui peut l'arrêter; il grandit et grandit jusqu'à ce que quelque chose l'arrête physiquement ou que son environnement ne fournisse plus ce dont il a besoin. Le sujet se demande si ce n'est pas une attitude à adopter dans ses interactions interpersonnelles. Il se peut que la conversation entre les anciens amoureux soit quelque chose qui encouragerait la croissance émotionnelle du sujet, mais l'hésitation (la peur du rejet) fait que la conversation n'a pas lieu. La nature jouirait d'une liberté innée dont les humains pourraient tirer profit et que le sujet de cette chanson cherche à atteindre. Il existe dans notre société actuelle des conventions attendues (sur les standards de vie, les communautés et cultures, les genres et les orientations sexuelles) qui restreignent la liberté des individus de telle ou telle communauté. Ce qu'il y a à apprendre de la part des arbres, est qu'il n'y a pas de conséquence négative en laissant quelque chose pousser sans restriction jusqu'à atteindre son plein potentiel.

« Caméléon » de Salomé Leclerc

Jusqu'ici on a vu comment les comportements humains sont métaphorisés sous forme de phénomènes naturels ou d'arbres, mais on n'a pas pris en compte le règne animal. Pour commenter cet aspect, on propose à présent d'analyser la chanson et la vidéo « Caméléon » de Salomé Leclerc.

La vidéo commence avec Leclerc vêtue d'un chandail et d'un foulard qui cherche une pelle à l'intérieur d'une vieille roulotte. Quand elle la retrouve et sort à l'extérieur, la musique démarre. Elle commence à creuser la terre juste à côté d'une autre roulotte, dans un paysage de champ agricole désolé seulement parsemé d'éoliennes à l'horizon. Quand les paroles commencent, la vidéo se déplace à l'intérieur de la roulotte et on voit une autre représentation de Leclerc assise devant une guitare acoustique, qui chante les paroles et qui est maintenant habillée en chemisier et maquillée avec soin, telle une professionnelle. Le premier couplet alterne entre ces deux représentations de Leclerc, jusqu'à ce que la Leclerc au foulard découvre un animal ambigu dans la terre. On ne sait pas s'il s'agit d'un gros chien blanc ou d'un loup qui sort du trou qu'elle creusait. Pendant le premier refrain, les images alternent entre Leclerc à l'intérieur de la roulotte, qui chantent les paroles « y'aurait nos corps en surface/Dans le même décor » (Leclerc : 2011), et le loup qui perçoit un cheval qui court à l'horizon, dans l'ombre d'une éolienne. L'identification et le rôle précis de ces deux animaux demeurent ambigus. Significativement, il s'agit d'espèces animales qui symbolisent à l'extrême la domesticité (le chien et le cheval de labour) ou l'état libre et sauvage (le loup et le cheval sauvage). Ensuite, on découvre la troisième représentation de Leclerc, cette fois en t-shirt et shorts, qui chante la deuxième partie du refrain : « Seulement si toi à ma place/Tu pouvais encore » (Leclerc). Cette troisième Leclerc est vue, à la fin du refrain, regardant aussi l'horizon et tenant le licol d'un autre cheval. On ne voit plus la Leclerc de l'intérieur après ce premier refrain. Entre le refrain et le deuxième couplet, on voit l'image du

cheval qui galope à l'horizon et qui semble se rapprocher, le chien qui trotte partout sous les éoliennes et l'image de la troisième Leclerc avec son cheval. Il vaut la peine de souligner que le cheval qui court librement change de couleurs, il est vu plutôt entièrement ombragé ce qui donne l'impression qu'il est d'une couleur foncée, mais quand on le voit une deuxième fois, sa robe est clairement blanche.

Le deuxième couplet est dominé par des images qui se succèdent rapidement. La troisième Leclerc chante maintenant les paroles avec le cheval ombragé en arrière-plan attaché à un pieu enfoncé dans la terre. Lorsque la vidéo reprend cette image, le cheval est blanc. Deux autres images d'importance dans ce deuxième couplet sont les deux Leclerc qui restent dehors et qui découvrent, tour à tour, une lumière brillante dans la nuit. La Leclerc qui creuse encore découvre cette lumière dans le trou, et la troisième Leclerc la découvre assise à côté de la roulotte. Cette découverte met fin au labeur de celle qui creuse; elle court pour entrer à l'intérieur de la roulotte, mais l'autre se tient debout et garde ses yeux sur l'horizon en attendant l'arrivée de quelque chose. À la fin du deuxième couplet, on voit l'arrivée de ce qui a l'air d'un zèbre lumineux. Cet animal mystérieux approche la seule Leclerc qui reste dehors à travers une fumée dense, jusqu'à arriver à quelques mètres de la roulotte. Leclerc l'approche, flatte son encolure et il devient apparent que cet animal est en fait le cheval enveloppé dans un tissu constellé de lumières brillantes, ce qui créait cette impression de zébrures. Les deux commencent à disparaître dans l'opacité de la fumée et la vidéo se termine. Avant d'entrer plus en avant dans l'interprétation de cette vidéo, il convient d'abord d'analyser les paroles de la chanson :

Caméléon
C'est pas la peine de vivre ici
Y'a mieux à faire que de rester sous le tapis
Les nuits sont longues et la poussière garde les ennuis
Caméléon
Je ne voudrais pas qu'on devienne amis

*y'aurait nos corps en surface
Dans le même décor
Seulement si toi à ma place
Tu pouvais encore*

Caméléon
C'est pas l'a peine de me défendre
Bien qu'on retourne le sablier je suis assez grande
Même si la pluie sur les beaux jours peut me surprendre
Caméléon
Je ne voudrais pas qu'on soit bien ensemble

Refrain (Leclerc : 2011)

Chaque couplet de la chanson commence en s'adressant au caméléon qui donne son titre à la chanson. Le sujet discute avec lui de son choix d'habitation et n'est pas d'accord avec son mode de vie dans cet endroit. Il reste toujours caché « sous le tapis », là où on balaie, pour cacher, la poussière qui « garde les ennuis » et le premier couplet se termine avec le sujet qui rejette toute possibilité d'amitié avec ce caméléon. Le refrain joue encore avec l'idée de dissimulation, car les corps auxquels le sujet fait référence ne semblent exister qu'en surface, ou bien d'une manière exclusivement superficielle. Le fait même de changer de place avec le sujet *Tu*, compris comme le caméléon, est évoqué à la fin du refrain. Le deuxième couplet est le rejet total de ce caméléon par le sujet qui ne veut plus que cet animal fasse partie de sa vie. Le sujet se déclare assez grand et alors, n'a pas besoin de ce caméléon pour « [se] défendre » contre « la pluie sur les beaux jours » (Leclerc). Il est clair que ce caméléon a autrefois fait partie de la vie du sujet, mais que le jour est maintenant arrivé où sa présence ne lui est plus importante, ou bien qu'il est maintenant une mauvaise influence sur la vie du sujet comme suggère le fait qu'il habite sous un tapis entouré d'ennuis. En somme, tant la vidéo que les paroles prises isolément paraissent bien mystérieuses. La signification totale de cette chanson ne peut émerger que grâce à l'intermédialité entre paroles et vidéo.

Comme on a vu qu'il y a plusieurs représentations de Leclerc dans la vidéo, et qu'aucune de ces représentations n'est dans la même scène en même temps, il se peut que ce caméléon ne soit pas en fait une autre personne, mais elle-même. Ces différentes visions de Leclerc peuvent représenter les différents aspects d'elle-même, ou bien, ses différents états d'esprit. De cette façon, cette idée de dissimulation peut faire allusion au côté obscur des humeurs et des personnalités humaines, tout ce qui reste caché sous la surface. Les caractéristiques d'un caméléon décrivent, en réalité, assez bien la nature d'une personnalité humaine. Tout comme le camouflage d'un caméléon, les personnalités sont toujours en train de s'adapter aux environnements dans lesquels ils se trouvent. L'état d'esprit de quelqu'un change aussi la manière dont il perçoit le monde autour de lui, ce qui peut expliquer l'irrégularité de la perception du cheval dans la vidéo. Il y a certains côtés de l'esprit de Leclerc qui l'ont perçu comme une bête menaçante et issue de l'ombre, là où d'autres l'ont vu comme une apparition blanche et brillante, ou même lumineuse et divine. Le rejet du caméléon qu'on entend dans les paroles est le sujet qui se rend compte de certains éléments de sa propre personnalité et les rejette pour leurs façons de percevoir le monde. C'est en comprenant que le sujet a adopté les traits d'un caméléon qu'il a perçu comment il s'influence négativement lui-même.

Ce chapitre a exploré comment le sujet et la terre interagissent dans l'ordre écologique du monde. On a vu à quel point le côté affectif de l'être humain est assez comparable, à partir d'une conception cyclique des émotions, aux caprices météorologiques. On a aussi examiné comment, à cause de l'intimité de la relation entre humain et nature, certains aspects de l'être humain, nos humeurs, peuvent être perçus comme des phénomènes naturels ou des animaux, autant qu'un arbre peut être perçu comme une personne âgée, ce qui soulève l'anthropocentrisme de l'artifice littéraire, la personnification. Les humains sont autant naturels que la nature est humaine. Tout

cela afin d'essayer de combler la lacune entre l'humain et la nature pour enfin dire qu'une conception harmonieuse et durable de la vie, dans tous les sens du mot *écologique*, n'aidera pas juste la relation entre l'humain et la terre, mais les relations interpersonnelles et la compréhension de soi-même. Ce sont précisément ces cycles émotionnels qui influencent nos interactions interpersonnelles mais aussi, selon un processus de percolation à travers l'écologie relationnelle du monde, l'écologie de toute la planète. L'objectif de ce chapitre était de démontrer explicitement l'inter-connectivité de toute vie sur terre, pour insister sur l'importance d'une conception égalitaire des différentes formes que revêt cette vie. C'est du moins ce que suggèrent et illustrent plusieurs chansons à l'étude. Dans le prochain chapitre, on analysera les répercussions de cette pensée écologique et relationnelle sur le monde qu'on habite.

CHAPITRE 3 : LA TENSION ENTRE ATTACHEMENT ET CHANGEMENT

Nous avons examiné jusqu'à présent deux théories critiques, les théories du *care* et de l'écoféminisme. Les théories du *care* ont démontré l'importance de relations équilibrées entre sujets, et comment les relations de dépendance et de vulnérabilité entrent dans la nature même des relations amoureuses. Ces rôles sont plus ou moins établis dans la nature de l'humain qui dépend des autres de façon variable tout au long de sa vie. Dans le premier chapitre on a aussi évoqué l'idée d'une écologie relationnelle du monde, selon laquelle l'émotion humaine entre en résonance avec l'écologie globale. Ces écologies interpersonnelles sont gérées tout comme l'écologie environnementale, système qui comprend une analyse des interrelations entre tous les éléments pour enfin déterminer si ce système est durable et équilibré. Cet emboîtement qui nous relie tous à la terre a ensuite donné lieu aux considérations du deuxième chapitre qui a exploré le lien entre les émotions humaines et la cyclicité de la nature. À partir d'une conception cyclique des émotions, on a vu que les êtres humains partagent certaines caractéristiques avec la nature et qu'enfin la vie humaine et les vies végétale et animale sont assez similaires quant à la gestion des humeurs et de la vulnérabilité face aux autres.

Dans ce dernier chapitre, on explorera comment ce lien émotionnel à la terre influence la vie des personnes qui le ressentent. On identifie deux conséquences à ce lien : l'attachement à un lieu naturel et, au contraire, le désir de partir et d'explorer de nouveaux lieux. L'esprit d'un sujet qui se comprend d'une manière comparable à ce qu'on a vu dans le chapitre précédent subit constamment cette tension, entre l'attachement et le désir de partir, de sorte que l'émotion qui est liée à tel ou tel endroit peut devenir le facteur déterminant dans le choix de rester ou de partir. D'une certaine manière, ce dernier chapitre est la synthèse entre les théories du *care* et de l'écoféminisme. Si les êtres humains sont plus similaires que différents des animaux et des plantes, cela permettra une compréhension des théories du *care* qui dépassera l'interaction interpersonnelle

pour inclure l'interaction entre l'humain et la terre, ce qui aidera à comprendre la tension qui existe entre attachement et désir de partir qu'on présente dans ce chapitre. Si on considère que les personnes peuvent entrer en relation avec la terre, tous les facteurs qui influencent le *Je* et le *Tu* d'un couple amoureux demeurent pertinents à l'analyse qui suit et on peut comprendre le choix de demeure comme étant aussi important que le choix des personnes qu'on laisse entrer dans nos vies.

3.1. L'attachement à « la terre qui nous a vus grandir »

« Sous les arbres » de Salomé Leclerc

Pour illustrer ces considérations théoriques, on présente maintenant la chanson « Sous les arbres » de Salomé Leclerc. Il s'agit de la chanson titre de l'album et on analysera aussi la vidéo qui l'accompagne. Leclerc emploie souvent *Je* dans ses chansons, en fait tout le corpus emploie d'une façon régulière les pronoms *Je* et *Tu*, mais dans « Sous les arbres » Leclerc a fait le choix d'utiliser le pronom *on* dans les couplets et *nous* dans le refrain. C'est une façon de s'inclure elle-même dans le discours de cette chanson, mais aussi d'englober les auditeurs et visionneurs du clip-vidéo. C'est un choix puissant qui, avant même l'analyse des paroles, unifie la planète entière comme une partie intégrale du discours qui suit. On cite les paroles, mais cette fois, on propose une analyse plutôt simultanée du texte, de la musique et de la vidéo :

On pourrait cacher nos souvenirs sous la terre qui nous a vus grandir
On reviendra si l'on se perd
On pourrait laisser nos sourires dans un courant d'air

On pourrait vivre en dessinant nos rêves qui ont marqué le temps
On regardera si tout s'efface
On pourrait coucher l'idéal sur un grand lit de glace

Sous les arbres
Redevenons enfants
Sous les arbres

On pourrait faire ce que l'on veut, brûler le doute avant qu'il prenne
Et que nos vies ne soient rengaine
Le cœur léger, on s'envolera, la paix dans nos veines

On pourrait s'asseoir où tu voudras
Pour y compter les libellules
Ou peut-être faire les soldats
Rester debout devant la lune

Refrain

On pourrait s'asseoir où tu voudras
Pour y compter les libellules
Ou peut-être faire les soldats
Rester debout avant la brume (Leclerc : 2011)

Le clip-vidéo commence avec le visage et la main ombragés de Leclerc. Sa main est devant son visage ce qui entrave, dans ce premier plan, l'identification de l'artiste. Ses doigts se ferment lentement jusqu'à ce que sa main soit close et forme un poing. La lumière sur son visage et la partie intérieure de sa main sont bleues, mais le côté extérieur, celui que voit le visionneur, est coloré par une lumière rouge. Avec la position du poing et les couleurs rouge et bleue juxtaposées, la main a l'air d'un cœur, la séparation entre les artères et les veines représentée par les couleurs. Cette identité plus ou moins cachée de Leclerc, et la formation d'un cœur au début du clip laissent penser que la vidéo commence en représentant la naissance ambiguë d'un être humain. Les concepts de naissance et de jeunesse sont même renforcés par les paroles prononcées pendant ce début de chanson : « On pourrait cacher nos souvenirs/Sous la terre/Qui nous a vu grandir/On reviendra si l'on se perd ». Les souvenirs d'enfance et la terre natale sont vus comme une sorte de sanctuaire auquel on peut retourner tout au long de nos vies « si l'on se perd », c'est précisément ces types de souvenirs qui établissent l'attachement envers un lieu. La réalité est qu'on s'est perdu dans plusieurs sens. On interprète ce retour comme un retour à l'enfance qui symbolise une sorte d'innocence juvénile, avant les classifications sociales discriminatoires qui nous distinguent et nous isolent, un retour au temps où chaque enfant était différent sans qu'aucun n'ait plus de valeur; quand nous étions tout simplement des cœurs en formation. Ce retour « sous les arbres », à nos racines intimes, sinon biologiques, nous donne l'opportunité de recommencer et de réécrire notre histoire commune, car le reste du clip démontre jusqu'à quel point nous ne sommes plus sur la

bonne piste et nous suggère même un nouvel élan. Ces thèmes sont également renforcés par le riff de guitare et le plan musical. Leclerc joue les accords lentement ce qui donne à la chanson un ton mélancolique, mais après le premier couplet, le synthétiseur commence à jouer et on entend la voix de Leclerc qui entonne les harmonies. Ces deux éléments ajoutés à la mélancolie du riff de la guitare changent le ton de la chanson pendant le deuxième couplet pour donner l'impression d'un désir lointain, ou de la nostalgie d'un temps qui n'existe plus.

Le plan de la vidéo change ensuite, pour le deuxième couplet, et on voit le côté du visage de Leclerc qui souffle sur sa main et diffuse une poudre blanche dans l'atmosphère. La poudre circule pendant un bon moment devant l'arrière-plan noir avant de commencer à tomber sur un rosier, pesante comme de la poudrerie. La substance, par contre, n'est pas de la neige car elle est trop légère. Elle ressemble plutôt à des cendres; mais si on considère le fait que l'origine de cette poudre est la main d'un être humain, on peut supposer que la poudre est le sous-produit d'un processus artificiel. On pense notamment au secteur de l'énergie et aux centrales électriques au charbon qui, en créant de l'énergie, produisent des cendres volantes, une fine poudre exactement comme celle dans la vidéo. Ce qu'est réellement cette poudre demeure mystérieux, inidentifiable ; en fait, ce qui est important est que rien dans le monde naturel, sans l'influence des êtres humains, ne prend la forme de cette poudre représentée dans la vidéo. Partant de cette interprétation, l'image des cendres volantes qui tombent sur les plantes symbolise l'effet négatif de l'être humain sur le monde naturel, en semant la mort que représentent les cendres. De plus, cette même image est reprise deux fois dans la vidéo, une fois pendant chacune des deux couplets de la chanson. Pendant ces couplets, Leclerc prononce des phrases hypothétiques comme, « On pourrait laisser nos sourires dans un courant d'air », « On pourrait vivre en dessinant nos rêves qui ont marqué le temps » et « On pourrait coucher l'idéal sur un grand lit de glace » (Leclerc). Il vaut la peine de

souligner l'effet du mode conditionnel, car en réalité, nous, autrement dit l'espèce humaine, n'avons pas laissé nos sourires dans un courant d'air; au contraire, on a laissé les substances polluantes dans nos courants d'air en étouffant tout ce qui respire. On n'a pas dessiné nos rêves qui ont marqué le temps, on les a bâtis de fer et de brique pour marquer le temps. Finalement, on n'a pas couché l'idéal sur un grand lit de glace comme un sommeil hivernal – on l'a enterré sous le béton de nos villes. Dans une telle situation, où le sujet sent un attachement émotionnel à la terre, le fait de percevoir la pollution et son impact sur la terre, est pareil à un sujet qui regarde sa maison familiale brûler lentement. Un réel attachement émotionnel à un lieu exige une perspective environnementale de la part du sujet afin d'assurer sa pérennité.

L'effet intermédial des couplets de « Sous les arbres » réside dans la juxtaposition de la réalité de l'interaction entre l'humain et la nature, et un idéal raté. La chanson joue dans des tons sombres qui font que le sujet semble porter le deuil pour le monde définitivement disparu de son enfance. Le refrain, puis l'interlude de la chanson vont encore plus loin en ce sens. La vidéo, pendant le premier refrain, fait rapidement alterner les images entre le visage de Leclerc et un plan aérien d'un arbre après une coupe qui laisse seulement la souche de l'arbre. Le deuxième refrain reprend ce même style en utilisant un paysage sans l'arbre cette fois, mais Leclerc chante pendant les deux refrains, « sous les arbres, redevenons enfants, sous les arbres » (Leclerc), de façon que même si l'arbre a été coupé, le visionneur du clip ressent encore sa présence. La vidéo est vraiment conçue pour accentuer cette présence absente. En surimposant très vite les paysages et le visage de Leclerc, les ondulations des rivières et les rives des lacs se profilent sur les joues de Leclerc comme si le monde naturel faisait partie de son corps. Ainsi, cette nostalgie d'être jeune, de « [redevenir] enfants » (Leclerc), comprend non seulement les aspects physiques et mentaux, mais

aussi géographiques. Tout comme nos corps prennent de l'âge, les lieux d'enfance vieillissent et changent et n'existent plus comme dans les souvenirs.

C'est ainsi que la musique change radicalement et l'atmosphère jusqu'alors sombre et nostalgique devient presque carnavalesque. Cette dysphorie est créée par la discordance entre les instruments qui perturbent l'harmonie globale qui se dégageait de la chanson avant cet interlude. Les images qui alternent sur l'écran sont des négatifs photographiques qui commencent avec une forêt. Ensuite, elles montrent successivement une forêt et les nuages dans l'atmosphère. Les images nous poussent encore plus loin en alternant entre la forêt et un cratère sur la surface de la lune et puis on perd toute trace de la terre et les images changent entre la lune et les étoiles. Pour terminer, les images de l'interlude reprennent la forêt mais laissent les étoiles pour relier les tréfonds de l'espace avec la terre. En combinant le refrain, les images du paysage et le visage de Leclerc avec cet interlude, ce clip-vidéo fait beaucoup plus que suggérer une simple association entre la terre que nous occupons et l'espace. La vidéo fait que nous comprenons notre terre, même ses parties les plus petites, comme une partie intégrale d'un cosmos plus grand que le monde que nous occupons et pouvons concevoir, d'un système qui nous dépasse tous.

Le point de vue présenté par ce clip et la vidéo, d'une façon intermédiaire, brise complètement la logique de domination évoquée par Warren dans le chapitre précédent. Si le début du clip représente la naissance ambiguë de tout être humain et ensuite nous relie à « la terre qui nous a vus grandir », nos différences deviennent sans importance de sorte que ce qui reste est tout simplement la vie, sans aucune distinction entre femme, homme ou nature. La logique qui, par le passé, justifiait la déforestation, la domination des femmes et la distinction péjorative entre un *nous* quelconque et les *autres* n'a donc maintenant aucune justification morale, biologique ou essentialiste. Selon la nouvelle logique qui émerge de l'analyse, vouloir abattre un arbre acquière

le même poids, la même gravité qu'attenter à une vie humaine. Cette idée peut paraître poussée à l'extrême, mais nous allons voir avec l'analyse de « Tourne encore » qu'elle n'est peut-être pas si loin de ce que suggère Leclerc.

« Tourne encore » de Salomé Leclerc

À partir d'extraits de la chanson « Tourne encore », nous allons examiner comment ce lien émotionnel à la terre peut, métaphoriquement, transcender l'émotion pour établir un lien physique entre le sujet et la terre. On cite les paroles de la chanson jusqu'au premier refrain :

J'aurai les yeux des marées bleues et le visage du temps pluvieux
J'aurai le cœur sur un nuage, passerai ma vie en décalage

J'aurai la tête sur l'oreiller à peine posée les plumes aux pieds
J'abandonnerai mon âme d'avant et chercherai celle au présent

Il faudra regarder plus loin qu'un avenir prisonnier en vain
Marqué son nom au bas des pages, laissé des traces au passage

Mais si le ciel sur nous s'écroule, qu'on prenne l'image ou qu'on déboule
J'arriverai toujours à tenir tête, même si j'en ai l'air bête

Tourne encore... (Leclerc : 2011)

Le premier couplet utilise les allusions écologiques du corps du sujet pour établir le lien entre humain et nature de la manière la plus directe qu'on ait vue jusqu'à présent. Du point de vue du sujet, la couleur des yeux humains qui reflète la gamme de couleurs vives qu'on trouve dans le monde naturel et le visage humain illustre les émotions, tout comme les nuages et le ciel annoncent le temps qu'il fait. Ces allusions directes entre le corps et la terre, en combinaison avec l'idée d'un cœur sur un nuage et une âme qui traverse différentes temporalités, font que l'image globale de l'être humain est pareille à celle d'un lieu naturel. Si l'être humain adoptait cette perspective, qu'il fait partie de la terre, qu'il est tout simplement un être naturel, il ne pourrait justifier sa domination. Cette mentalité entre en résonance avec l'éthique écoféministe, mais permet aussi de reprendre les théories du *care* dans le sens que ces endroits, qui adoptent des caractéristiques humaines, qui

sont liées à l'enfance et qui sont physiquement similaires aux humains, peuvent être soignés comme un humain. Cette éthique nous donne les outils nécessaires pour comprendre une nouvelle perspective sur la vie. Cette conscientisation pourrait radicalement changer la manière dont notre société perçoit la dévastation du monde naturel. Ce qu'on perçoit actuellement comme un besoin pour les ressources naturelles coûtera le prix des vies naturelles sur la terre. C'est aussi avec cette perspective qu'on peut comprendre l'attachement à la terre comme une relation d'amitié. On ne parle jamais des amitiés entre les humains et la nature, mais on a déjà vu des situations où les humains peuvent apprendre de la part de la nature, partager certaines similarités avec les phénomènes naturels de la terre, et comprendre que les lieux sont liés à nos souvenirs. On peut comparer la relation entre les humains et la terre à toute autre relation entre humains dans le sens qu'elle a besoin d'être gérée d'une manière durable et que les émotions qu'on ressent envers la terre sont aussi importantes que les émotions entre deux personnes.

« L'amour du monde » de Mara Tremblay

La prochaine chanson soulève le désaccord actuel avec cette pensée et insiste sur le fait que la société moderne ne voit plus l'importance de ses émotions. Par le titre de la chanson de Mara Tremblay, « L'amour du monde », on voit immédiatement que selon elle, il se peut que les êtres humains puissent ressentir de l'amour envers la terre. C'est précisément une sorte d'amour qui est au centre de la notion d'un attachement à la terre, un amour qui fait que le sujet ne veut pas partir ou ne peut pas imaginer sa vie sans l'autre. La chanson démarre avec les quatre premiers mots prononcés par Tremblay sans autre accompagnement. Ensuite, la guitare acoustique, la guitare électrique et les batteries commencent à jouer en même temps. La guitare acoustique joue des accords réguliers et légers tout au long de la chanson, tandis que la guitare électrique joue au-dessus avec une distorsion qui crée un désaccord entre les tons de la chanson. La voix de Tremblay

change entre les tons doux et aigus pendant les couplets, ce qui ajoute au désaccord entre les deux guitares. Cependant, un carillon résonne à la fin de certains couplets quand la voix de Tremblay s'élève, faisant que l'auditeur peut dégager une petite lueur d'espoir dans le message intermédiaire, même si la plupart des paroles sont moins optimistes :

Ça s'peut pus, j'en peux pus de t'attendre
J'bois trop d'eau, j'ai besoin d'me saouler
J'supporte pus tes illusions tendres
J'tannée de m'faire niaiser

On cherche à fuir en sachant que tout pète
Laissant mourir tous nos liens

On n'entend pus couler nos rivières
Les animaux savent pus où est-ce qu'ils s'en vont
Y'a tellement d'arbres coupés partout dans les forêts
Qu'est-ce qu'on fait pour les sauver

On peut pas s'enfuir sachant que tout pète
On va se détruire aussi

Qu'est-ce qu'il reste de notre amour du monde
On oublie qu'on est tous des enfants
Si on regardait le ciel quelques secondes
Peut-être qu'on pourrait mieux s'aimer

On est chanceux d'habiter notre planète
C'est le temps d'y faire du bien

C'est le temps de s'faire du bien (Tremblay : 2001)

Le premier couplet de la chanson et la première variation du refrain évoque l'intoxication du sujet qui semble vouloir oublier quelque chose ou bien partir de là où il se trouve. Les paroles qui évoquent l'idée de fuir, n'indiquent peut-être pas une fuite physique mais plutôt psychologique, dans le sens que le sujet abuse de substances pour oublier, l'oubli et l'éloignement étant confus dans ce premier plan. Ensuite, le deuxième couplet fait le bilan de trois dégradations environnementales, la disparition des rivières qui fait que les humains n'entendent plus « couler nos rivières », la déforestation ce qui ensuite conduit à la destruction des habitats animaliers. À la fin de ce couplet, le sujet se demande : « Qu'est-ce qu'on fait pour les sauver ? », mais ensuite avance au refrain sans donner de réponse, car la réponse est impliquée dans l'absence de mots –

rien. Le deuxième refrain détourne les paroles du premier pour dire que si le choix est fuir ses problèmes, « on va se détruire aussi » (Tremblay). La combinaison entre couplet et refrain met en valeur le lien entre humain et nature pour enfin dire explicitement que si l'être humain n'intervient pas dans la dégradation environnementale, il sera également menacé et risquera de perdre autant que d'autres règnes.

Pour considérer les notions d'un amour envers la terre, on recourt encore une fois aux théories du *care*. Néanmoins, cela soulève une question importante : est-ce que les êtres humains peuvent établir un lien émotionnel avec la vie non-humaine? Comme on a vu dans l'introduction, le point de vue de Fiona Robinson est que cela est impossible. Elle souligne que « moral relations of care cannot be established with inanimate things or features of the natural environment, such as rocks, trees, or lakes » (Robinson, 144). Cela étant dit, les principes du *care*, les relations de pouvoir et de vulnérabilité dans le contexte de quelqu'un qui prend soin d'un autre, semblent très pertinentes à la conscientisation des humains envers le *caregiver* originel – c'est-à-dire la terre. On voit qu'il y a même un peu d'ambiguïté entre les textes des différentes théoriciennes du *care*, car en parlant des produits chimiques qu'utilise l'agriculture moderne et la différence entre les organismes génétiquement modifiés et les produits biologiques, Groenhout dit que « an ethic of care is best understood as an ethical theory that assumes that what is true of plants is also true of humans » (Groenhout 22). Elle insiste sur le fait qu'une croissance naturelle est la bonne piste pour les humains, tout comme pour les plantes. Cela soulève la pertinence des théories du *care* quant à la question de l'environnement. On a déjà vu que les relations entre deux humains sont emboîtées dans l'écologie relationnelle de la planète dans le premier chapitre et que, dans le deuxième chapitre, le monde naturel et les humains partagent une conception cyclique de la vie à partir des émotions. Ce chapitre a commencé avec la considération que les humains associent les lieux

naturels à leurs souvenirs d'enfance et même à leurs propres corps, ce qui fait que ces lieux font littéralement partie de la croissance des humains. Si on considère tous ces différents éléments, établis au long de cette thèse, on peut commencer à voir comment les différentes échelles écologiques influencent les autres. Si l'être humain était capable de concevoir ses interactions interpersonnelles comme étant fondamentalement écologiques, il serait sensible à l'impact du *Je* sur le *Tu* et comprendrait le soutien dont a besoin le petit écosystème du couple. Ensuite, par un processus de percolation morale de ces tendances et de cette sensibilisation, l'idée de penser toujours aux autres et à l'effet qu'ont nos actions sur l'environnement, se propagerait de l'individu à toute une communauté plus vaste, l'élément social, avec ses racines environnementales. Cela ferait que la socialisation serait comprise comme ayant un impact direct sur l'environnement et vice-versa. Après toutes ces considérations, il semble tout à fait correct de dire que les humains peuvent exprimer de l'amour envers la planète tout comme Tremblay l'a fait dans la chanson « L'amour du monde » et, dans ce sens, prendre soin de la Terre tout comme si elle était un humain. On cite les dernières paroles de la chanson qui disent que « C'est le temps d'y faire du bien » en faisant référence à la terre, mais qui changent juste après pour dire « C'est le temps de s'faire du bien » (Tremblay) en disant très clairement que ce qui est bon pour la terre est aussi bon pour nous, la collectivité des êtres humains sur terre.

L'attachement à un lieu naturel provient d'un lien émotionnel entre le sujet et la terre. C'est à partir de celui-ci que les humains peuvent éprouver des émotions envers la vie non-humaine, afin d'accéder à une prise de conscience des problèmes environnementaux et de déconstruire la distinction entre la vie humaine et non-humaine. Cela valorise la vie non-humaine afin de réduire l'anthropocentrisme qui a conduit à l'état actuel du monde. Cet attachement peut se manifester à une échelle régionale, comme on a vu dans la chanson « Sous les arbres » où on a entendu la

lamentation du sujet qui se souvient de la terre de sa jeunesse, mais peut aussi dépasser une région pour comprendre le monde entier, comme on l'a vu dans la chanson « L'amour du monde ». La chanson « Tourne encore » a fourni une manière de concevoir cette relation, entre le sujet et la terre, en insistant sur les caractéristiques physiques que partagent les humains et la nature. Cela étant dit, il faut se souvenir au cours de cette analyse des considérations du premier chapitre, car la relation entre deux *êtres-en-relation* – quelle que soit la nature de ces êtres – demeure très précaire et peut facilement être détournée en la rendant malsaine ou en ne l'envisageant qu'à court terme. La précarité de ces relations est parfois le facteur qui mène à la prochaine section de l'analyse qui a trait au désir de partir.

3.2. Le désir de partir

« Blanche » d'Ariane Moffatt

La tension qui existe entre l'attachement et le désir de partir vient du fait que l'esprit du sujet est fortement influencé par les lieux qui l'entourent. Tout comme on a vu dans l'analyse des émotions cycliques, le sujet connaît des expériences positives qui l'encourageraient à s'attacher à un lieu, tout comme il connaît des expériences négatives qui l'inciteraient à s'en éloigner. Cela n'est pas la seule explication à cette tension, mais c'est l'une des raisons les plus évidentes. La chanson « Blanche » d'Ariane Moffatt exemplifie la nécessité d'avoir une relation durable avec le lieu qu'on habite, en annonçant qu'elle part pour le nord, sa neige, ses hivers et son silence. Opposant le nord, région désertée et aux hivers rudes, à la ville, centre urbain et surpeuplé. Cette chanson évoque les effets positifs que peut procurer un nouvel environnement sur l'esprit du sujet.

Les paroles sont divisées en deux parties, chacune suivie par un interlude. Le plan musical ne varie pas beaucoup au long de la chanson, mais de menus changements accentuent certains éléments des paroles. La musique commence avec le piano qui joue lentement les accords avec les

sons d'ambiance qui entrent dans l'arrière-plan graduellement. Ces sons donnent parfois l'impression du vent qui souffle et quand Moffatt chante le troisième couplet qui porte sur le silence et le bois on entend le craquement d'une couche de glace, ce qui pousse l'auditeur à interpréter les bruits du monde comme faisant partie de la musique de la chanson. C'est comme si les bruits que le sujet tente d'éviter sont dérivés de la pollution sonore des villes et ce silence qu'il cherche est en fait la musicalité de la nature. En outre, le plan musical ajoute certains autres motifs et effets, ainsi que la batterie sur la mélodie au piano, ce qui augmente le tempo, mais qui ne change pas la tonalité rêveuse et envoûtante de la chanson. On cite la première moitié des paroles :

Je vais jouer dans la neige
Je monte au nord oubliez-moi
Je vais jouer dans la neige
Je me fais blanche pour quelques mois

Là-bas y a tout ce qu'il faut
Pour se faire une idée
Là-bas y a tout ce qu'il faut
Et on s'entend parler

Je pars faire un igloo
Je pars chercher l'eau dans un trou
J'veis marcher dans le bois
Pour suivre le silence pas à pas

Je sortirai la nuit tombée voir la variciel¹⁴
Puis j'entrerai me réchauffer
Dans ma petite chapelle ardente (Moffatt : 2002)

Les paroles commencent avec la narration du sujet qui « monte au nord » (Moffatt) pour des raisons qui ne sont pas explicites au début. Le deuxième couplet de la chanson suggère pourquoi le sujet cherche à s'éloigner au nord, pour « se faire une idée » et « s'entend[re] parler » (Moffatt), ce qui soulève la même idée que le plan musical et le fait qu'il y a trop de bruit à l'endroit que quitte le sujet, ce qui l'empêche de penser et de s'entendre parler. Si on considère pour un instant

¹⁴ Pendant un concert au Nouveau Casino à Paris, Moffatt s'arrête de chanter après ce vers pour expliquer que ce mot est un néologisme – et éclate de rire, ne semblant pas bien le prendre au sérieux. On peut imaginer un ciel qui varie, comme s'il s'agissait d'une référence aux phénomènes des aurores boréales ou des perséides.

l'artiste qui a écrit ces paroles, elles font penser à la chanteuse qui a besoin de tester ses mélodies et le phrasé de ses textes dans un environnement silencieux propice à sa création artistique. Il est explicitement dit dans les paroles de la chanson que l'endroit qui répondra à ses besoins est au nord, drapé de neige et bien gelé, ce qui soulève la question du confort, voire de la survie du sujet dans ce climat rigoureux, mais Moffatt termine la première partie des paroles en expliquant que le sujet se réchauffe « dans [sa] petite chapelle ardente » (Moffatt). Le choix du mot « chapelle » suggère un endroit intime et en combinaison avec le déterminant possessif, l'auditeur est poussé à comprendre que cette chapelle ardente se trouve dans le cœur du sujet, quelque chose qui palpite de chaleur. Un endroit qui se trouve à l'intérieur du sujet, mais qu'il peut seulement trouver lorsque certaines conditions sont réunies. C'est ici qu'on commence à vraiment comprendre la logique qui pousse le sujet au nord. Un bref interlude intervient, suivi de la fin du texte :

Les poissons sous la glace
S'ennuient de moi faut que je parte
Les raquettes sont dehors
Faut que j'les enfile dès ce soir

Là-bas on est jamais de trop
Et on est protégé
Là-bas on est jamais de trop
Et on a le droit d'crier

Je vais jouer dans la neige
Je monte au nord effacez-moi
Je vais jouer dans la neige
Peut-être même que j'r'viendrai pas

Peut-être que je déciderai
De me laisser geler
Au lieu de r'venir en ville
Où on se laisse brûler (Moffatt : 2002)

Dans cette deuxième moitié de la chanson, le sujet continue à faire le bilan des raisons pour lesquelles il part au nord, en ajoutant le sentiment de protection et le droit de crier à la liste. Selon lui, le nord offre un sentiment de liberté qui n'est pas intrinsèque à l'endroit d'où il vient. Dans cette liberté, le sujet se demande si jamais il reviendra et considère même rester au nord jusqu'à

geler. Il est finalement expliqué, dans le dernier couplet de la chanson, que le sujet quitte la ville pour aller au nord et la chanson prend la forme d'un discours qui évalue les avantages de quitter la ville pour habiter un lieu isolé et déserté. La chanson suggère qu'un avenir dans le nord, où on lutte contre le froid, est mieux que la vie en ville « où on se laisse bruler » (Moffatt); les paroles établissent donc une opposition très franche entre l'espace nordique et l'espace citadin en les associant chacun à l'imaginaire du froid et de la purification d'une part, et à l'imaginaire de l'enfer d'autre part. Le sujet a pu retrouver ce dont il avait besoin au nord, là où la vie en ville semblait conduire à sa défaite. Le choix de s'éloigner vient donc quand le sujet se rend compte que l'endroit qu'il habite ne répond pas à ses besoins (physiques, psychologiques, sensoriels, émotionnels, etc.) et qu'il est donc obligé de se déplacer.

« Réverbère » d'Ariane Moffatt

Bien que les paroles de « Blanche » insistent sur le fait que le sujet a choisi de partir à cause d'un besoin émotionnel, ce désir de partir peut également prendre la forme de l'aventure ou d'un goût pour l'exploration. Il se peut que sans raison particulière, le sujet veuille trouver un nouveau lieu simplement pour le plaisir d'une nouvelle expérience. Nous allons développer cette idée avec l'analyse de la chanson et de la vidéo « Réverbère » de Moffatt. La musique de la chanson est divisée en trois parties notables, l'introduction (qui est aussi utilisée pour les couplets), le refrain et l'interlude. L'introduction est marquée surtout par la batterie qui joue un rythme rapide accentué par la caisse claire. Après quelques mesures, la basse démarre et résonne avec un effet de distorsion intentionnelle qui, combinée aux scènes où Moffatt regarde tout autour d'elle avec une paranoïa inquiétante, confère une dimension d'épouvante au début de la chanson. Ce ton continue jusqu'au refrain où il change dramatiquement pour donner lieu à une douceur de style quand la batterie s'adoucit et la basse qui jouait pendant les couplets est remplacée par une guitare qui joue de

calmes arpèges. Pendant les vingt secondes que dure le refrain, l'auditeur oublie tout ce côté menaçant du couplet et se perd dans la tranquillité du refrain. Cet effet est renversé par la reprise de la musique du couplet quand le sujet reprend son chemin sur « l'avenue » (Moffatt), mais après, au lieu de retourner au refrain, il y a un interlude musical qui est d'une importance capitale dans la chanson. Il mélange le rythme du couplet, teinté de la tonalité menaçante, avec un riff du synthétiseur optimiste accentué par un petit cri de la part de Moffatt. C'est ce mélange, des tonalités graves et menaçantes avec leurs contreparties rêveuses et optimistes, qui ressort dans les paroles et le clip aussi pour expliquer le conflit interne qui incarne le désir de partir:

L'avenue me fait marcher, c'est comme ça
Cette nuit le ciel est mon plancher, trouvez-moi
Je m'y perds, je me gèle à l'eau, à l'au-delà
Ma tête est un bouclier, mais ça me va

Les ruelles sont mes alliées, j'n'ai pas froid
Non, je n'ai rien à déclarer, je vais tout droit
Je fonce vers ma solitude, boule à part
J'suis OK, j'ai l'habitude, tu vois?

*Y'a un réverbère tout au fond de moi
Qui éclaire chacun de mes pas
Je suis ici-bas dans tous mes états
Et c'est très bien comme ça*

L'avenue me fait marcher, c'est comme ça
Cette nuit le ciel est mon plancher, cherchez-moi
Je m'y perds, je me gèle à l'eau, à l'au-delà
Ma vie est une série B, mais ça me va
Ma vie est une série B, mais ça me va

Refrain

L'avenue me fait marcher, c'est comme ça
Cette nuit le ciel est mon plancher, trouvez-moi
Je vis dans une bande dessinée, un Manga
Oh, l'histoire n'est pas terminée, croyez-moi
Ma vie est une série B, mais ça me va (Moffatt : 2008)

Les paroles commencent avec le sujet qui semble ne pas être capable de résister à la cadence de marche que lui impose l'avenue. Son chemin est la nuit étoilée, et pendant les deux premiers couplets, les références à « un bouclier » et à « mes alliées » avec l'emploi du verbe « déclarer »

(Moffatt) évoque l'idée d'un guerrier qui s'avance vers le champ de bataille. Cependant, sa destination est « la solitude » (Moffatt) et il n'y a aucune allusion à un quelconque conflit violent ce qui donne l'impression que le sujet est préparé pour la guerre, mais cherche à l'éviter. Il y a aucun indice d'où il va, mais de toute façon, le refrain insiste plutôt sur la manière dont il va se rendre, plus que sur sa destination. Les paroles disent qu'au fond du sujet il y a une lumière « qui éclaire chacun de [ses] pas » (Moffatt) pour enfin arriver à sa destination qui soutient ses différents états. L'importance est alors placée sur comment elle se sent dans ce nouvel environnement, même s'il demeure mystérieux. Pour les prochains couplets, les deux premiers vers sont repris, mais les lignes suivantes évoquent l'idée que sa « vie est une série B » et aussi « une bande dessinée, un Manga » (Moffatt). Ces genres de culture populaire situent sa vie dans un monde où tout est possible, un monde qui a le potentiel de tout changer, car comme dit Moffatt dans ses paroles « l'histoire n'est pas terminée, croyez-moi » (Moffatt). En combinaison avec sa destination mystérieuse, le désir d'explorer et de changer ses alentours est ainsi incarné par le côté fantastique d'un Manga, ce qui est fortement renforcé par le clip-vidéo.

La vidéo commence avec l'image dans la nuit de quatre femmes asiatiques qui avancent d'un air menaçant, certaines d'entre elles avec des armes. Ensuite la scène change et on voit Moffatt qui conduit une voiture et avec un effet de tournage, l'image est découpée en panneaux semblables à des cases de bande dessinée. Quand elle quitte sa voiture, elle regarde tout autour d'elle avec une paranoïa visible, et en voyant les quatre femmes qui la traquent lentement, on comprend pourquoi. Toute comme la musique des couplets, la vidéo pendant ces parties est ombragée et inquiétante et le visionneur craint pour la sécurité de Moffatt avant que l'atmosphère ne soit renversée par le refrain. La vidéo est soudainement éclairée par une scène de Moffatt avec quatre femmes sur une rive (on imagine qu'elles sont les mêmes que celles du couplet) qui rient

ensemble et s'entendent très bien. L'image est si éclairée, et les scènes si heureuses, qu'on imagine qu'elles existent dans une sorte d'état de rêverie, car elles disparaissent aussi vite qu'elles sont apparues. Après le prochain couplet, où à peu près les mêmes images sont reprises, l'interlude musical arrive et encore une fois la vidéo reflète les mêmes changements que la musique. De la même façon qu'il y a un mélange entre les tons grave et onirique, la vidéo alterne entre les images du couplet, sombres et effrayantes, et celles du refrain, calmes et heureuses. Il y a alors sur trois plans différents (visuel, musical et textuel), une ambiguïté intrinsèque quant à l'état du sujet qui se trouve quelque part entre la peur et la tranquillité. Pendant le dernier couplet de la chanson, Moffatt se trouve coincée par les quatre femmes et quand les paroles qui portent sur la bande dessinée sont véhiculées par sa voix, la vidéo change et une animation caractéristique de Manga dépeint la même scène. Une lumière brillante sort du fond de Moffatt et lui permet de vaincre les quatre femmes. Même si la fin du clip fait appel au registre merveilleux, elle éclaire les paroles de la chanson et contribuent au message intermédial.

L'association entre chanson et vidéo fait que les paroles, qui traitent du cheminement du sujet à travers le ciel dans la nuit, sont entendues avec un mélange équilibré de peur et d'anticipation. Les hauts et les bas de la musique semblent instiller toute la gamme d'émotions qui peuvent être ressenties quand on quitte quelque chose de familier pour un nouvel environnement. La vidéo joue beaucoup avec la notion d'anxiété et la peur d'être traquée en partant. Dans ce sens, la vidéo du refrain sert comme un retour en arrière à la vie du sujet et les femmes qui suivent Moffatt pendant sa fuite symbolisent les souvenirs du passé qui s'attachent à l'esprit du sujet et l'empêchent de partir entièrement. C'est seulement grâce à une puissante force intérieure que Moffatt est capable de se débarrasser de ces ancrages. Avec les images d'une tête-bouclier et d'un réverbère au fond de soi, la chanson suggère que tout ce dont quelqu'un a besoin pour partir, se

trouve dans son propre esprit et qu'il est possible à soi seul d'illuminer son propre chemin à travers la pénombre.

« Le voyage » de Mara Tremblay

La dernière chanson à l'étude, « Le voyage » de Mara Tremblay, est une chanson instrumentale. Elle commence avec un instrument à cordes qui joue un motif hypnotique avant d'être rejoint par d'autres instruments à cordes qui jouent les harmonies et les accords pour accentuer la musique du premier instrument. Les percussions entrent lentement et jouent un rôle de support tout au long de la chanson car elles sont très légères. Hormis la guitare qui joue sur la ligne de fond, les instruments à cordes utilisés dans le morceau donnent l'impression d'être des instruments traditionnels chinois, même pour les instruments de percussions. Ces instruments influencent le ton de cette chanson et produisent l'effet de l'éloigner de toute autre chanson du corpus sur le plan musical, mais qui la situent au centre de cette section pour sa pertinence culturelle et musicale. À cause du titre et le choix d'instruments, l'auditeur est transporté en Extrême-Orient en écoutant, de sorte que chaque auditeur est projeté dans un voyage qui lui est propre. Tous les instruments qu'on entend dans ce morceau ou dans toute autre chanson de cette étude sont capables de faire beaucoup plus de bruit qu'ils ne le font dans ces enregistrements; mais ce sont les multiples et infimes choix conscients du musicien de les manipuler de telle ou telle façon pour en tirer seulement des notes précises et des mélodies harmonieuses qui expriment tel ou tel sentiment. C'est seulement grâce à l'ensemble de tous les instruments choisis qu'on entend la vraie mélodie de la chanson. Certes, un instrument ou un motif domine parfois le plan musical, mais il n'accéderait pas à un rôle aussi primordial sans l'aide des autres instruments qui jouent parfois le rôle d'appuis. Ce système décrit là encore une écologie relationnelle, celle qui existe entre musicien et instruments. L'écologie relationnelle est la sélection précise et l'emploi prudent

de chaque partie qu'on regroupe en un ensemble *quasi* organique afin de créer une chanson. La manière dont ces parties individuelles contribuent au tout fait enfin écho à ce qu'on a vu au sujet des différentes échelles de l'humanité qui contribuent à notre effet global sur terre.

Ce chapitre a permis l'analyse de l'interaction entre le sujet et la terre à laquelle il est lié émotionnellement et physiquement. On a vu que cette relation se manifeste de différentes façons, soit un attachement aux lieux qui ont influencé la vie du sujet d'une manière significative (les endroits qu'il fréquentait pendant son enfance, ou juste un amour général des lieux familiers), soit un désir de partir, de s'éloigner pour pouvoir trouver un endroit qui convienne mieux à l'esprit du sujet. Le lien entre la vie humaine et la vie végétale et animale est si fort que si la demeure de n'importe qui ne répond pas à ses besoins, il se transplantera pour pouvoir trouver un lieu qui lui convienne mieux. On a vu souvent que ce choix, particulièrement pour le sujet, renvoie à un éloignement de la ville ou de la société pour retrouver la solitude, mais que le choix peut être effectué par simple goût pour la nouveauté comme on a vu dans la chanson de Tremblay. Si on retourne aux considérations de l'étymologie du mot « écologie » et le mot grec *oikos* qui considère la terre comme la maison de toute vie, on voit qu'aucun être humain n'a de choix concernant la maison dans laquelle il naît, mais que la liberté de trouver l'endroit qui lui permette de s'exprimer comme il le désire est fondamental. Cela n'est sûrement pas une possibilité pour tout le monde, ce qui soulève certaines grandes questions concernant les migrations individuelles ou collectives à travers le monde. S'il y a autant d'avantages qui naissent de la circulation et de la découverte du monde, pourquoi retrouve-t-on, de plus en plus, le désir de renforcer les frontières géographiques qui nous divisent au lieu de les ouvrir ? De plus, un voyage n'est même pas réalisable sans le luxe d'être capable de prendre une pause de sa vie quotidienne et les moyens financiers, ce qui fait que certains groupes sociaux, et même des sociétés entières, n'auront jamais la possibilité de découvrir

des lieux hors de là où ils sont nés. Ces questions qu'on peut se demander à propos des considérations qu'on a vues dans cette thèse, apportent à ces textes leur dimension écoféministe et une qualité de féminisme du *care*. Quels sont les systèmes en place qui font que cette conception harmonieuse de la vie sur terre n'est pas une pensée dominante ? Comment les changer ? Mais, surtout, quelles seront les conséquences si on ne les change pas ?

CONCLUSION

Cette étude a mobilisé trois approches théoriques pour analyser les œuvres du corpus : l'intermédialité et les théories de l'écoféminisme et du *care*. L'intermédialité a permis l'étude simultanée de la musique, du texte et de la vidéo, produisant certaines interprétations qui n'auraient tout simplement pu être si seul un langage avait été pris en compte. On pense notamment aux clips-vidéo comme « Caméléon », « Tu n'es pas libre » et « Fracture du crâne », pour lesquelles l'interprétation finale s'appuie sur un dialogue entre texte et vidéo, renforcé encore par la musique qui joue souvent un rôle de soutien. Autrement dit, l'intermédialité a fait émerger un sens de l'entre-deux et démontre que la qualité poétique de ces œuvres vient de la conjonction entre musique, texte et support visuel. En cela, on peut souligner que les artistes de ce corpus occupent une place à part dans le champ de la culture populaire. Comme on l'a vu en introduction grâce à l'œuvre de Kristin J. Lieb, les artistes féminines de la culture populaire sont souvent hypersexualisées dans leurs vidéos – voire dans chaque facette de leurs carrières –, mais on aimerait ici insister sur le fait que les artistes à l'étude, plus marginales, font ressortir une qualité artistique de leurs textes et de leurs vidéos sans tomber dans ce piège de l'industrie musicale. Il revient alors à l'auditeur/visionneur de prendre en charge l'interprétation pour bien décoder tous les signes de l'expérience plurisensorielle qui « nous fait perdre du temps avec bonheur » (Méchoulan : 2003, 27).

Quant aux théories féministes mobilisées dans cette recherche, on a utilisé les théories du *care* pour examiner les relations entre le *Je* et le *Tu* afin de voir les effets de la vulnérabilité et de la dépendance sur le couple amoureux. La tendance des artistes dans ce corpus n'est pas d'écrire les chansons d'amour pour affirmer que « tout est parfait », mais au contraire, certains textes mettaient en scène des situations précaires et parfois malsaines qui influencent la qualité et la durabilité des relations. On a vu émerger de l'étude de ces relations le paradoxe de l'amour selon

lequel l'amour est le plus inspirant quand il est compliqué ou révolu. Ensuite, les chansons « Sur ton parallèle » de Moffatt et « Tu n'es pas libre » de Tremblay ont avancé l'idée que le couple crée un lieu et un écosystème relationnel que partagent les deux personnes impliquées. Ainsi, on a étudié cet écosystème à l'aide des théories écoféministes, comme tout autre écosystème naturel. Il existe selon nous un lien entre humain et nature qui doit être compris d'une façon qui n'est ni genrée, ni hiérarchique – là où autrefois la terre et le corps de la femme étaient utilisées comme métaphores interchangeables l'une pour l'autre afin de désigner un espace à dominer. Cette réflexion a mené à la conceptualisation de l'émotion humaine sur un plan cyclique, comparable aux grands cycles de la terre. Ces considérations ont ensuite donné lieu à l'idée de l'écologie relationnelle qui avant tout insiste sur « the interconnectedness of all things » (Orenstein, 279). Cette écologie prend en considération toutes les interactions sur terre, entre humains et aussi entre l'humain et son environnement, pour voir comment nous, l'espèce humaine, construisons (mentalement, socialement et physiquement) notre rapport avec la terre.

Le dernier chapitre a montré que ces deux théories du *care* et de l'écoféminisme ne sont pas exclusives l'une à l'autre, mais au contraire se complètent et se renforcent harmonieusement. Cela provient de la tension entre l'attachement et le désir de partir qui soulève la possibilité d'établir les relations concrètes et émotionnellement fortes avec la vie animale et végétale. On a vu l'idée que nos souvenirs d'enfance sont souvent associés aux lieux spécifiques qui sont dotés d'une qualité nostalgique, ou bien que le désir de changer sa vie comprend souvent le désir de s'éloigner physiquement. On a même vu, dans la chanson « Blanche » de Moffatt, que les lieux peuvent répondre aux besoins émotionnels, et non uniquement aux besoins physiologiques (la nourriture, l'eau, etc.). Dans le cas de Moffatt, la quête du silence, associée à une certaine musicalité de la nature, motivait son départ. On dit que ces théories fonctionnent ensemble, car

cette tension (entre l'attachement et le désir de partir) fait écho au paradoxe de l'amour dans le sens qu'un lieu est perçu de façon nostalgique seulement après l'avoir quitté, ou après l'avoir vu changer sous l'influence négative de l'humain, comme cela est suggéré par le texte et la vidéo de « Sous les arbres » de Leclerc. Cela suggère que les relations interpersonnelles et les relations entre l'humain et la nature suivent à peu près la même trajectoire. On utilise le terme écologie relationnelle en fait pour souligner la réciprocité de la vie sur terre, pour ne pas distinguer un *nous* (l'humain) versus les *autres* (la vie végétale et animale). Cette croisée des théories du *care* et de l'écoféminisme fournit une base pour la conceptualisation harmonieuse de toute vie sur terre.

Au cours de l'analyse, on a sollicité à tour de rôle les œuvres en fonction de leur pertinence pour le propos. Mais il nous appartient à présent de souligner la singularité de chaque artiste.

Mara Tremblay est l'artiste avec la carrière la plus longue et ses œuvres représentent aussi la moitié des albums inclus dans le corpus. C'est là l'une des raisons pour lesquelles on voit que ses styles musicaux sont les plus variés de tous ceux qu'on a analysés. Elle crée tout autant des chansons de genre acoustique que des morceaux instrumentaux, en passant par des chansons où dominant les tons du synthétiseur. Elle joue avec la forme traditionnelle de la chanson populaire en faisant semblant de suivre ses codes et tout à coup s'en distance, ce qui crée un dynamisme qui s'étend tout au long de la partie de sa carrière étudiée dans cette thèse. Dans le premier chapitre, on a vu qu'elle soulignait surtout la fragilité qui vient avec la relation au *Tu* et l'importance de la durabilité dans les relations amoureuses. La chanson « La tranquillité » soulignait la cyclicité des émotions humaines et a enrichi notre réflexion sur le discours écologique avec l'idée d'un amour ressenti envers la terre présentée par la chanson « L'amour du monde ».

Ariane Moffatt a un style plus urbain que les deux autres artistes à l'étude. Ses chansons sont souvent dominées par le synthétiseur et la batterie qui jouent fortement avec un rythme hip-

hop et on a vu certaines chansons où elle rappe ses paroles plutôt que de les chanter véritablement. Cela étant dit, elle fait l'inverse aussi avec des chansons plus intimes, accompagnées au piano, et qui explorent avec tact et subtilité des questions complexes ou des sentiments personnels. À travers les paroles de Moffatt, nous avons vu que la relation amoureuse peut être comprise comme un lieu vivant qu'habite le couple et qui doit être entretenu (*cared for*) afin de durer. Ses chansons suggèrent une (re)découverte de la nature et l'influence positive que celle-ci exerce sur l'esprit humain, tout en déconseillant la dépendance excessive à la technologie.

Salomé Leclerc est l'artiste avec le style le plus homogène, ce qui est peut-être expliqué par le fait qu'un seul album a été choisi pour l'étude. La guitare, soit acoustique soit électrique, est l'instrument le plus souvent utilisé dans sa musique et, dans l'album « Sous les arbres », elle ne s'éloigne jamais trop loin du genre rock alternatif. Sa voix, un peu grave et rauque, donne à sa musique une intensité qui infuse toutes les chansons, même les plus lentes. Les paroles et les vidéos (mais aussi la corrélation entre les deux) laissent beaucoup de place à l'interprétation; des images originales entretiennent un certain mystère. Pour ambiguës que puissent paraître certaines œuvres (notamment au sujet des relations amoureuses), il en ressort indéniablement un message écologique qui s'inquiète de l'influence des humains sur la nature.

Ces grands thèmes qui sont ressortis au long de l'analyse brossent une certaine vision du monde qui plaide en faveur d'un équilibre, d'une harmonie, entre les humains eux-mêmes, mais aussi avec leur habitation – c'est-à-dire la planète. Ce discours est présent à des degrés divers, et de façon plus ou moins explicite selon les chansons qui, dans le cadre de cette étude, ont été choisies pour leur cohérence sur ce sujet. De façon plus générale, elles ne sont bien sûr représentatives que d'une partie de la musique que ces trois artistes produisent. Mara Tremblay, Ariane Moffatt et Salomé Leclerc travaillent la question de l'écologie surtout dans un sens

esthétique, et non pleinement engagé. Autrement dit, la beauté des images et des mélodies n'est jamais sacrifiée au profit d'un message qui serait clair et univoque. Plusieurs de leurs chansons véhiculent une pensée écologique, mais sans jamais se focaliser sur des enjeux tirés de l'actualité; elles abordent ce sujet de façon oblique, à travers des métaphores ou des symboles qui valent pour eux-mêmes, en dehors de toute idéologie. Enfin, ce propos écologique est englobé dans une conception des relations beaucoup plus large.

Ce que suggèrent ces chansons peut être résumé par une métaphore empruntée à la chanson « Dans la prairie » de Leclerc. Les relations saines et équilibrées, le retour à la nature, la revalorisation de la communauté et une conscientisation écologique peuvent tous être concentrés en l'image du bouleau solitaire au milieu de la prairie. Pourquoi cet arbre seul, peut-on se demander, et où sont les autres? Qui est le responsable de sa solitude et comment l'abolir? Ces questions ont comme réponses les pratiques négligentes de la foresterie et les demandes de notre société de consommation derrière lesquelles se trouvent toujours des humains pour décider de surexploiter les ressources. Si on prenait la même image mais qu'on remplaçait le bouleau par un enfant, on poserait les mêmes questions et on recevrait à peu près les mêmes réponses. On n'aurait à blâmer que nos attitudes négligentes envers les autres et la tendance à exclure au lieu d'inclure. Encore une fois, cela laisse l'humain au centre du problème et de la solution. Quant au renversement de ces deux états de fait, il n'y a qu'une seule solution : « l'ouverture de l'esprit » suggérée par Ariane Moffatt peut changer la manière dont on perçoit les injustices sociales et environnementales pour finalement faire évoluer nos actions. Il s'agit là en fait d'un besoin immédiat si l'on veut que la terre continue à voir grandir le bouleau et l'enfant.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Leclerc, Salomé, *Sous les arbres* (Audiogram, 2011)

- « Sous les arbres », Pascal Grandmaison (réalisation). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Kt6TRmesFyk>. Consulté le 11.03.2016.
- « Garde-moi collée »
- « Ne reviens pas »
- « Love, naïve, love »
- « Dans la prairie »
- « Tourne encore »
- « Caméléon », Dominique Laurence (réalisation). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=opWCTWJsylk>. Consulté le 11.03.2016.
- « Noir sur fond blanc »

Moffatt, Ariane, *Aquanaute* (Simone Records, 2002)

- « Sur ton parallèle »
- « Fracture du crâne », 2004. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CnnpHbDmqA8>. Consulté le 11.03.2016.
- « Dans un océan »
- « Blanche »

Moffatt, Ariane, *Tous les sens* (Simone Records, 2008)

- « L'équilibre »
- « Perséides »
- « Réverbère », Alexandre de Lamberterie, John Londono (réalisation), Radar Films, 2008. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=YJ5qIX4ujdE>. Consulté le 11.03.2016.

Tremblay, Mara, *Papillons* (Audiogram, 2001)

- « L'amour du monde »
- « Le protocole »

Tremblay, Mara, *Les nouvelles lunes* (Audiogram, 2005)

- « Le voyage »
- « La tranquillité »

Tremblay, Mara, *Tu m'intimides* (Audiogram, 2009)

- « Tu n'es pas libre » Audiogram, 2009. URL : https://www.youtube.com/watch?v=r9_FU7r-N6w.
- « Le printemps des amants », Audiogram, 2010. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=9j5e4Ggbfz4>.
- « Devant l'orage »

Sites des artistes

Mara Tremblay, <http://www.maratremblay.com/nouvelles>

Ariane Moffatt, <http://arianemoffatt.com/>

Salomé Leclerc, <http://www.salomeleclerc.com/nouvelles>

Ouvrages critiques

ALLEN, Paula G., « The Woman I Love Is a Planet; The Planet I Love Is a Tree », *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*, I. Diamond and G.F. Orenstein (eds), San Francisco: Sierra Club Books, 1990, p. 52-57.

BILE, Jeffrey, « The Rhetorics of Critical Ecofeminism : Conceptual Connection and Reasoned Response », *Ecofeminism and Rhetoric. Critical Perspectives on Sex, Technology, and Discourse*, Douglas A. Vakoch (dir.), New York: Berghahn Books, 2011, p. 1-38.

BISSON, Véronique, « Approche du poétique dans la chanson francophone québécoise ». Mémoire de maîtrise, UQAM, 2011.

BRABECK, Mary, « Moral Judgment: Theory and Research on Differences between Males and Females », *An Ethic of Care*, Mary Jeanne Larrabee (ed.), New York: Routledge, 1993, p. 33-48.

DANSEREAU, Pierre, « Les dimensions écologiques de l'espace urbain », *Cahiers de géographie du Québec*, 31, 84, 1987, p. 333-395.

DAVION, Victoria, « Is Ecofeminism Feminist? », *Ecological Feminism*, Karen J. Warren (dir.), London : Routledge, 1994, p. 8-28.

D'EAUBONNE, Françoise, *Le féminisme ou la mort*, Pierre Horay Éditeur, 1974.

EISLER, Riane, « The Gaia tradition and the partnership future: an ecofeminist manifesto », *Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism*, I. Diamond and G.F. Orenstein (eds), San Francisco: Sierra Club Books, 1990, p. 23-34.

GARDINER, William, *The Music of Nature ; or an attempt to prove that what is passionate and pleasing in the art of singing, speaking, and performing upon musical instruments is derived from the sounds of the animated world*, Boston, J.H. Wilkins & R.B. Carter, 1837.

GOLDMAN, Jonathan (dir.), *La Création musicale au Québec*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2014.

GROENHOUT, Ruth E., *Connected Lives: Human Nature and an Ethics of Care*, Toronto, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2004.

HARVEY, Caroline, « L'évolution de l'idée de nation dans la chanson québécoise de la Révolution tranquille à la globalisation », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2003.

HEIDEGGER, Martin. « Bâtir habiter penser ». *Essais et conférences*. Paris: Gallimard, Coll. Tel. Trad. André Préau, préf. Jean Beaufret, 1958 [1954], p. 170-193.

- LEFEBVRE, Marie-Thérèse, « Notre passé musical a-t-il un avenir ? Bilan des recherches universitaires sur la musique et la vie musicale au Québec et perspectives nouvelles », *Les Cahiers de la SQRM*, vol. 8, n 2 : 2006, p. 47-68.
- ORENSTEIN, Gloria Feman, « Artists As Healers: Envisioning Life-Giving Culture », *Reweaving The World : The Emergence of Ecofeminism*, I. Diamond and G.F. Orenstein (eds), San Francisco : Sierra Club Books, 1990, p. 279-287.
- RAJAOFETRA, Mathieu, « Les stratégies de communication sur Internet : le cas des artistes-musiciens », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2013.
- ROY, Bruno, *Panorama de la chanson au Québec*, Ottawa, Les éditions Leméac, 1977.
- ROBINSON, Fiona, *The Ethics of Care: A Feminist Approach to Human Security*, Philadelphia, Temple University Press, 2011.
- RUSSELL, Julia Scofield, « The Evolution of an Ecofeminist », *Reweaving The World : The Emergence of Ecofeminism*, I. Diamond and G.F. Orenstein (eds), San Francisco : Sierra Club Books, 1990, p. 223-230.
- STARHAWK, « Power, Authority, and Mystery: Ecofeminism and Earth-based Spirituality », *Reweaving The World: The Emergence of Ecofeminism*, I. Diamond and G.F. Orenstein (eds), San Francisco: Sierra Club Books, 1990, p. 73-86.
- STURGEON, Noël, « Ecofeminist Movements », *Ecology*, Carolyn Merchant (dir.), New York: Humanity Books, 2008, p. 237-249.
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1, 2003, p.13-31.
- LALONDE, Catherine, « Les nuits de la poésie à travers le temps », *Le Devoir*, 22 septembre 2012.
- LIEB, Kristin J., *Gender, Branding, and the Modern Music Industry*, New York, Routledge, 2013.
- WARREN, K., « The Power and the Promise of Ecological Feminism », *Environmental Ethics*, vol. 12, 1990, p. 125-146.
- VAILLANCOURT-CHARTRAND, Alexis, « Enjeux de la poéticité dans la chanson folklorique québécoise de langue française », mémoire de maîtrise, UQAM, 2011.