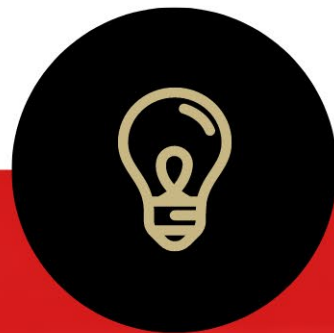


**LES PRESSES DU
CÉGEP DE THETFORD**



LA MÉLANCOLIE DANS LA CHANSON QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE

PAR AUDREY LALIBERTÉ-ST-PIERRE



LES PRESSES
DU CÉGEP DE THETFORD

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Titre: La mélancolie dans la chanson québécoise contemporaine / Audrey Laliberté-St-Pierre.

Noms: Laliberté-St-Pierre, Audrey, auteur.

Description: Présenté à l'origine par l'auteur comme mémoire (de maîtrise Université Laval, 2019). | Comprend des références bibliographiques.

Identifiants: Canadiana 20230057217 | ISBN 9782981901736 (PDF)

Vedettes-matière: RVM: Chansons françaises—Québec (Province)—21e siècle—Histoire et critique. | RVM: Mélancolie dans la musique. | RVM: Musique—Aspect psychologique. | RVM: Tremblay, Mara. Tu m'intimides (Compilation) | RVM: Lapointe, Pierre, 1981- Forêt des mal-aimés (Compilation) | RVM: Leloup, Jean, 1961- À Paradis City (Compilation)

Classification: LCC JL259.A57 C67 2022 | CDD 324.2714/0984—dc23

TABLE DES MATIÈRES

<i>Liste des figures</i> -----	6
<i>Remerciements</i> -----	9
INTRODUCTION -----	10
I.1 Le corpus à l'étude : poésie et popularité -----	11
I.2 La chanson québécoise -----	13
I.3 La mélancolie -----	14
I.4 La figure, le temps et l'espace mélancoliques -----	18
PREMIER CHAPITRE	
La figure du mélancolique -----	21
1.1 Les différents rapports de l'être mélancolique -----	22
1.1.1 Le sujet mélancolique dans son rapport à l'autre -----	23
1.1.2 Le sujet mélancolique dans son rapport à l'image -----	25
1.1.3 Le sujet mélancolique dans son rapport à l'image de soi-----	27
1.1.4 Le sujet mélancolique dans son rapport à l'image de l'autre-	29
1.2 Le « je » dans « Toutes les chances » de Mara Tremblay -----	33
1.2.1 Le sujet mélancolique en lien avec l'autoportrait de l'artiste -	33
1.2.2 Analyse de la chanson -----	38
1.2.3 Portrait d'un « je » mélancolique et solitaire -----	44
1.3 L'autre dans « Dans la forêt des mal-aimés » de Pierre Lapointe --	45
1.3.1 Le sujet mélancolique en lien avec l'autoportrait de l'artiste -	45
1.3.2 Analyse de la chanson -----	48
1.3.3 L'autre multiple -----	54
1.4 La créature dans « Petit papillon » de Jean Leloup -----	55
1.4.1 Le sujet mélancolique en lien avec l'autoportrait de l'artiste -	55
1.4.2 Analyse de la chanson -----	59
1.4.3 La créature mélancolique -----	67
Conclusion -----	68

DEUXIÈME CHAPITRE

Mélancolie et temporalité ----- 73

2.1	La mélancolie dans le temps -----	74
2.1.1	Définitions du temps -----	74
2.1.2	Mélancolie et passé -----	77
2.1.3	Mélancolie et présent -----	82
2.1.4	Mélancolie et futur -----	86
2.1.5	Le temps du signifiant : textualité et musicalité -----	88
2.2	La nostalgie dans « D'un côté ou de l'autre » de Mara Tremblay --	92
2.2.1	Analyse de la chanson -----	95
2.2.2	Le passé fantasmé -----	102
2.3	L'ennui dans « Tous les visages » de Pierre Lapointe -----	103
2.3.1	Analyse de la chanson -----	104
2.3.2	L'ennui universel et intime -----	109
2.4	Le passage dans « Voyageur » de Jean Leloup -----	110
2.4.1	Analyse de la chanson -----	111
2.4.2	Le trajet vers la mort -----	119
	Conclusion -----	120

TROISIÈME CHAPITRE

Mélancolie et espace ----- 122

3.1	Complexité du lieu mélancolique -----	123
3.1.1	« [Non-]lieu de la mélancolie », Frédéric Yvan -----	123
3.1.2	Mélancolie et ici -----	127
3.1.3	Mélancolie et ailleurs -----	132
3.1.4	Mélancolie et nulle part -----	138
3.2	L'ici dans « Devant l'orage » de Mara Tremblay -----	143
3.2.1	Analyse de la chanson -----	145
3.2.2	Entre nulle part et ici -----	151
3.3	L'errance dans « Le lion imberbe » de Pierre Lapointe -----	152
3.3.1	Analyse de la chanson -----	153
3.3.2	Entre l'ici et l'ailleurs -----	156

3.4	Regard sur l'espace dans « Zone zéro » de Jean Leloup -----	157
3.4.1	Analyse de la chanson -----	158
3.4.2	Effondrement du « monde parfait » -----	164
	Conclusion -----	165
	CONCLUSION -----	167
C.1	Représentations de la mélancolie -----	167
C.1.1	L'être mélancolique -----	167
C.1.2	Temps et mélancolie -----	172
C.1.3	Espace et mélancolie -----	175
C.2	La chanson mélancolique : une tendance? -----	180
	Médiagraphie -----	185

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Opération topologique de la mélancolie selon Giorgio Agamben

Figure 2 : Pochette de l'album *Tu m'intimides* de Mara Tremblay

Figure 3 : Pochette de l'album *La forêt des mal-aimés* de Pierre Lapointe

Figure 4 : *Le pique-nique des vampires* de Jeff Wall

Figure 5 : Pochette de l'album *À Paradis City* de Jean Leloup

Figure 6 : Livret de paroles de l'album *À Paradis City* de Jean Leloup

Figure 7 : *La Tentation de Saint-Antoine* de Jérôme Bosch

Figure 8 : *Melencolia I* d'Albrecht Dürer

À René, parce que ces pages sont couvertes de tes sourires.

La Mélancolie est « l'illustre compagne » du beau, car le sentiment du beau acquiert son intensité du désir ardent et nostalgique d'une perfection inaccessible. La Beauté du poète est un « but mystique » dont l'idéalité se dissoudrait au moment où l'on pourrait le toucher.

- John E. Jackson et Claude Pichois, « Baudelaire : figures de la mort, figures de l'éternité »

REMERCIEMENTS

Cet ouvrage, c'est moi, à 15 ans, en train de transcrire une chanson de Daniel Bélanger ou de Janis Joplin dans mon journal pour imprégner les mots plus profondément dans ma tête. C'est aussi moi, cégépienne, troublée par *En attendant Godot*, l'œuvre qui a tout changé. Cet ouvrage, c'est une fascination pour les œuvres mélancoliques qui me charment depuis que je suis en âge d'apprécier la beauté et la poésie. Enfin, cet ouvrage, c'est l'ouverture musicale de mon frère, l'amour de la connaissance de mon père et l'ambition de ma mère.

Merci à toute ma famille, je vous aime de tout mon cœur. Un merci spécial à Gi pour tes relectures et ton soutien constant.

Merci à Eric, mon amoureux, de m'encourager et d'être fier de moi. La vie est douce à côté de toi. Merci à ma belle-famille et à mes amis qui m'entourent avec leurs bras forts et bienveillants. Rose, ma fille, tu es arrivée après ces années de recherches, mais sache que tu étais là, comme un rêve.

Je tiens aussi à remercier M. François Dumont, mon directeur de recherche et Mme Sophie Létourneau, ma codirectrice. Votre rigueur, vos précieux commentaires et votre aide m'ont permis de profiter pleinement de cette expérience. Ce fut un véritable honneur d'échanger et d'apprendre avec vous.

Je remercie aussi le Cégep de Thetford et le Comité patronal de négociation des collèges (CPNC) pour leur soutien financier.

Enfin, merci aux Presses du Cégep de Thetford de me permettre de publier cet ouvrage.

INTRODUCTION

Au début des années 2000, André Fortin, chanteur et musicien du groupe Les Colocs, s'enlève la vie et laisse un silence troublant derrière lui : « Ouais ben l'amour, la mort pis toute / C'est des questions trop grandes pour moi¹ ». Il ne semble pas être le seul à se voir aussi « petit » à l'égard du monde. La chanson québécoise actuelle² paraît en effet teintée d'une certaine mélancolie, que ce soit chez les nouveaux auteurs-compositeurs-interprètes ou chez les plus établis. Le *spleen* se fait sentir autant chez Safia Nolin et Philippe Brach que chez Daniel Bélanger et Ariane Moffatt. En effet, plusieurs exemples de chansons signalent le désir mélancolique de l'inexistant, la nostalgie, la mort, la solitude, etc. Suivant cette réflexion, Pierre Lapointe, en entrevue pour *La Fabrique culturelle* en 2016³, explique son ambition de décrire la solitude de l'humain dans ses chansons. Il désire désarmer, déjouer, se mettre à nu et mettre à nu celui ou celle qui écoute. Il pousse encore plus loin sa démarche en créant un spectacle complet sur cet état émotionnel, soit *Paris Tristesse*. Cette création, qui a fait salle comble en 2015 et 2016, est à l'origine de ce projet de livre et des divers questionnements concernant la grande place occupée par la mélancolie dans la chanson québécoise contemporaine. Les exemples de chansons qui exploitent ce thème sont en effet nombreux et la présente étude vise à analyser la manière dont ce thème transparait dans les créations chansonnières actuelles. L'une des principales motivations pour ce projet a trait au fait que la présence du thème de la mélancolie semble être une des caractéristiques majeures de la chanson québécoise actuelle, bien qu'il soit ardu de caractériser une forme de littérature qui nous est contemporaine.

¹ André, Fortin, « Le Répondeur », *Dehors novembre*, Musicomptoir, 1998, disque numérique.

² Dans ce mémoire, l'adjectif « actuel » réfère à la chanson du XXI^e siècle.

³ Éric Morin, *Pierre Lapointe, La genèse de la chanson « Nos joies répétitives »*, *Abitibi-Témiscamingue*, dans le site de La Fabrique culturelle, Télé-Québec Abitibi-Témiscamingue, 2016, 11 min. 9 sec., [enregistrement vidéo], <http://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/7001/pierre-lapointe-la-genese-de-sa-chanson-nos-joies-repetitives> [consulté le 28 novembre 2022].

1.1 Le corpus à l'étude : poésie et popularité

Nous savons qu'au Québec, la chanson de « divertissement » et celle dite « à texte » coexistent, à des degrés divers, depuis le milieu du XX^e siècle⁴. Depuis le début des années 2000, la chanson « à texte » reprend peu à peu l'espace qu'elle occupait avant les années 1980. Tout comme les chansons ont déjà été le véhicule des idées politiques de toute une génération, elles tendent, à l'ère du XXI^e siècle, davantage vers l'intime. L'une des visées de ce mémoire est d'analyser le thème de la mélancolie qui paraît déterminer plusieurs créations contemporaines en chanson québécoise, comme ce fut le cas pour le thème de l'engagement dans les années 1970. La mélancolie sera étudiée, dans ce mémoire, à travers trois œuvres musicales contemporaines québécoises, soit *Tu m'intimides* (2009) de Mara Tremblay, *La forêt des mal-aimés* (2006) de Pierre Lapointe et *À Paradis City* (2015) de Jean Leloup. Ce choix de corpus s'est effectué en regard des créations de ces trois artistes chansonniers qui peuvent entrer dans la catégorie d'auteurs de chansons « à texte », mais qui, afin de pouvoir peut-être dégager une tendance au Québec, font aussi tous les trois partie du domaine populaire.

Le corpus a été choisi en regard de certains éléments qui sont similaires à travers les parcours artistiques de Mara Tremblay, de Pierre Lapointe et de Jean Leloup. D'emblée, les trois musiciens sont des auteurs-compositeurs-interprètes. Le chanteur « complet⁵ » semble redevenir une tendance au Québec. Cette caractéristique est un point important quant au choix du corpus, car le texte de chanson et la musique seront au cœur des réflexions sur la mélancolie. De plus, les trois créateurs s'inscrivent dans le paysage québécois populaire par leur participation à la vie culturelle et ont été maintes fois récompensés pour leur art.

⁴ Robert Giroux, « Sémiologie de la chanson », *En avant la chanson*, Montréal, Éditions Triptyque (Musique), 1993, p. 17 à 29.

⁵ Gilles Perron, « Le(s) nouveau(x) visage(s) de la chanson québécoise », dans *Érudit, Québec français*, n° 133, printemps 2004, p. 42 à 44, [en ligne]. <https://id.erudit.org/iderudit/55607ac> [consulté le 28 novembre 2022].

Mara Tremblay entre dans la sphère musicale au début des années 1990 en accompagnant, entre autres, Nanette Workman et les Colocs au violon, à la basse et au chant. Son premier album solo, *Chihuahua*, en 1999, remporte trois Félix. L'album à l'étude est celui qui fut le plus encensé par la critique. En effet, *Tu m'intimides*, en 2009, assure encore davantage sa présence dans le paysage de la chanson québécoise. Cette auteure se démarque en raison de l'utilisation constante du « je » et du lien entre ses textes et sa vie. L'album choisi utilise très peu la fiction et se colle au vécu de Mara Tremblay, dont la perte de sa mère teinte la création des chansons qui constituent l'album.

Pierre Lapointe participe à la vie culturelle québécoise « grand public » et touche à plusieurs médias et formes d'art. Sa popularité, notamment grâce à sa participation à l'émission *La Voix* (2015 à 2017), ne semble pas altérer l'intensité de sa poésie et la recherche musicale qui y est associée. Il connaît un succès marqué depuis 2001, année de parution de son album éponyme. L'album qui fait partie du corpus d'analyse est *La forêt des mal-aimés*, sorti en 2006. Le choix de Pierre Lapointe pour l'analyse s'est fait pour son utilisation du thème de la mélancolie qui se retrouve dans la majeure partie de ses textes. L'album choisi va plus loin en représentant la mélancolie par des personnages, des temporalités et des lieux troublants.

Jean Leloup incarne, par son personnage public excentrique, le génie adulé et tourmenté. Depuis 1983, ses chansons ont été accueillies par un public de plus en plus considérable. Ses textes, ses autres créations, ses entrevues et son personnage incarnent à peu près toujours la mélancolie. *À Paradis City* fut couronné de nombreuses récompenses depuis sa sortie en 2015. Cet album a été choisi, car il représente un point culminant par rapport aux autres projets de l'auteur. En effet, la quête mélancolique qui se retrouve dans les créations précédentes paraît atteindre une barrière et montrer davantage l'impossibilité même de cette quête.

Les trois créateurs se différencient sur certains points, particulièrement par leur style musical. La musique de Mara Tremblay est « un amalgame de sonorités country, rock, pop et folk⁶ ». Sa voix est douce et rude à la fois et cela s'allie à ses textes romantiques écorchés. Le folk de Mara Tremblay s'est transformé pour l'album *Tu m'intimides*. Son lien avec la musique traditionnelle, surtout marqué par l'utilisation du violon, s'atténue pour laisser davantage de place à la guitare, à la batterie et à une ambiance électronique chaleureuse. Pierre Lapointe utilise sa voix comme un instrument en y attachant piano et chœur. Sa musique, comme ses textes, invente un univers particulier et inquiétant. Jean Leloup s'allie généralement à sa guitare pour nous raconter son chemin laborieux. Les cordes sont à l'honneur sur l'album *À Paradis City*, autant en solo qu'en orchestre. Le thème de la mélancolie sera donc évalué dans un corpus assez varié, montrant la diversité des styles d'auteurs-compositeurs-interprètes populaires québécois contemporains. Il est possible de croire que les divers styles sont porteurs du trouble mélancolique. La musique et la voix seront considérées dans ce mémoire, même si l'accent sera davantage mis sur les textes de ces créateurs québécois. Ces textes ont été peu ou pas étudiés, ce qui révèle l'un des défis de cette présente étude : le manque d'ouvrages portant sur la chanson québécoise actuelle.

1.2 Contexte historiographique

Robert Giroux est l'auteur de plusieurs ouvrages de référence dans le domaine de la chanson québécoise. Avec Constance Havard et Rock LaPalme, il a rédigé *Le guide de la chanson québécoise* et il est aussi l'auteur de *La chanson prend ses airs* et de *La chanson : carrières et société*. Robert Léger, lui, a notamment écrit *La chanson québécoise en question*. La connaissance de l'évolution de la chanson québécoise permet, pour ce mémoire, de mieux percevoir la rupture, mais aussi les liens entre la chanson actuelle et celle qui précède le XXI^e siècle.

⁶ Site internet officiel de Mara Tremblay, [en ligne]. <http://www.maratremblay.com/biographie> [consulté le 28 novembre 2022].

Gilles Perron fait partie de ceux qui réfléchissent à la chanson contemporaine, notamment dans la revue *Québec français*. Dans « La chanson narrative, *L'histoire de Buck*⁷ », Perron mentionne le caractère narratif de la chanson actuelle et se permet l'analyse du récit chansonnier. Il souligne entre autres les histoires que raconte Jean Leloup depuis les années 1980. La chanson québécoise du XXI^e siècle demeure tout de même un genre très peu étudié et cela justifie le besoin de s'appuyer sur la critique qui concerne la chanson française ou celle portant sur la poésie québécoise et française. Les références à Baudelaire, à Rimbaud et à Ferré, pour ne nommer qu'elles, seront par ailleurs incontournables afin de soutenir nos réflexions.

1.3 La mélancolie

La mélancolie est la notion par laquelle le sujet qu'est la chanson québécoise contemporaine sera abordé. Les ouvrages *Stanzze* de Giorgio Agamben, *Saturne et la mélancolie* de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl et *L'encre et la mélancolie* de Jean Starobinski permettent de bien saisir cette émotion complexe.

Agamben aborde la mélancolie autant en décrivant sa genèse qu'en la définissant. Il rapporte qu'Aristote, dès l'Antiquité, fait un rapprochement entre le génie et la folie mélancolique. C'est par la théorie de la bile noire que ce sentiment est expliqué davantage sur les plans médical et corporel. L'on croyait que si cette bile noire était trop chaude, cela provoquait un dérèglement de l'humeur et laissait croître la mélancolie tout comme la propension vers la réflexion et l'art. La tradition antique fait alors le rapprochement entre la mélancolie et la poésie⁸. C'est sur ce point, grâce à la production de bile noire chaude, que le génie frôle la folie, selon Aristote.

⁷ Gilles Perron, « La chanson narrative, *L'histoire de Buck* », dans *Érudit, Québec français*, n° 132, hiver 2004, p. 38-39, [en ligne]. <https://id.erudit.org/iderudit/55638ac> [consulté le 28 novembre 2022].

⁸ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1989, p. 45.

Dans *Saturne et la mélancolie* (Klibansky *et al.*), il est ajouté que ces liens entre l'art et la mélancolie, qui ont modifié la perception de ce sentiment au IV^e siècle avant notre ère, se sont fait « sous l'irruption de deux grandes influences culturelles : la notion de folie dans les grandes tragédies et la notion de fureur dans la philosophie platonicienne⁹ ». À la lumière de ces réflexions, il n'est pas étonnant que, dans les ouvrages précédemment cités et aussi dans cet ouvrage, la poésie nous permette de mieux saisir le sentiment mélancolique et inversement, que la mélancolie nous aide à mieux comprendre la poésie.

Étonnamment, cette pensée qu'il existerait un rapprochement entre génie et mélancolie a été perdue pendant plusieurs siècles. Au Moyen Âge, avant de porter le nom de mélancolie, l'état de profonde langueur est associé à l'*acedia*, un des péchés les plus graves. L'*acedia* est un mélange entre la paresse et la dépression. Agamben, pour exemplifier cet état, explique l'idée de « démon du midi », un phénomène que l'on retrouvait chez les religieux qui semblaient se détourner de Dieu par leur esprit lunatique. L'homme de religion qui souffre d'*acedia* désire Dieu mais non le chemin qui y mène :

Abîmé dans la scandaleuse contemplation d'un but que lui désigne l'impossibilité même de l'atteindre, et qui l'obsède d'autant plus qu'il est hors de portée, l'*acidiosus* se trouve ainsi dans une situation paradoxale avec, comme dans l'aphorisme de Kafka, « un point d'arrivée, mais aucune voie d'accès », et sans issue, puisque l'on ne peut fuir ce que l'on ne peut pas non plus atteindre¹⁰.

Le mélancolique, l'*acidiosus*, est « abîmé dans la scandaleuse contemplation ». L'être mélancolique est dans une position outrageuse et inconfortable. Il est obsédé par un objet qui n'existe pas et ne peut atteindre ni fuir ce même objet fantasmé.

⁹ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1989, p. 45.

¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

Le mélancolique voit, comme le personnage de K. dans *Le château* de Kafka¹¹, le point à atteindre, mais il a perdu la voie qui mène à ce point : le mélancolique est perdu.

Agamben mentionne aussi Freud et le malaise de ce dernier par rapport à l'explication de la mélancolie. Freud, pour arriver à mieux saisir la mélancolie, souligne la différence entre ce sentiment et le deuil. L'être endeuillé a subi une perte réelle, ce qui n'est pas le cas du mélancolique. Il y a donc absence de perte en ce qui concerne la mélancolie, car il y a absence d'objet. Ce sentiment de perte, totalement imaginaire, apporte un côté plus réel à un objet qui ne l'est pas : « [...] [C]e qui ne pouvait être perdu – puisque jamais possédé – apparaît comme perdu, et ce qui ne pouvait être possédé – puisque irréel peut-être – devient appropriable en tant qu'objet perdu¹². » Les réflexions freudiennes permettent de nous faire comprendre encore davantage la notion de fantasme du mélancolique. Être en quête d'un fantasme, supposé perdu, rend ce fantasme plus tangible. Tout ce manège du mélancolique l'entraîne seulement plus profondément vers un « nulle part » que nous décrirons au dernier chapitre de ce mémoire.

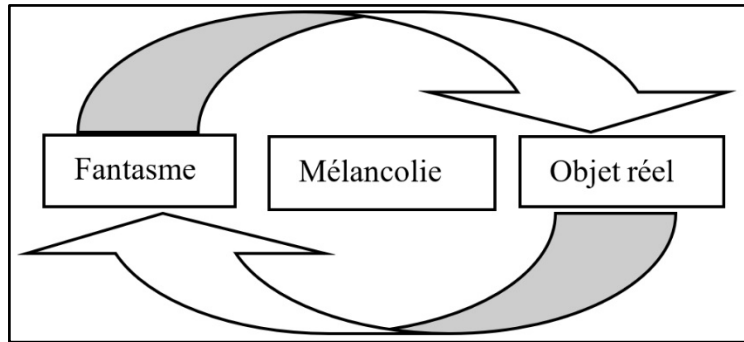
Agamben construit un schéma qui permet de mieux saisir la mélancolie et son lien avec le fantasme. La mélancolie est effectivement le lieu entre objet fantasmé et l'objet réel¹³.

¹¹ Ce roman inachevé de Kafka montre K., le personnage principal, qui a comme tâche de se rendre à un château. Le roman entier montre le personnage qui met tout en œuvre pour atteindre son but, mais le château est inatteignable. Cette comparaison entre la figure mélancolique et K. nous servira à mieux saisir les lieux mélancoliques au dernier chapitre de cette étude.

¹² Giorgio Agamben, *Stanza : parole et fantasme dans la culture occidentale*, op. cit., p. 48.

¹³ *Ibid.*, p. 60.

Figure 1

Opération topologique de la mélancolie

Source : *Giorgio Agamben – Stanze, 1998, p. 60.*

Les réflexions freudiennes ont permis de comparer la mélancolie et le deuil. Starobinski ajoute la nostalgie dans les sentiments se rapprochant de la mélancolie. Une certaine mélancolie peut effectivement être déclenchée par l'éloignement de l'être avec son milieu. L'on parle alors de nostalgie, un trouble considéré comme mortel au XVIII^e siècle. Les rapprochements avec la mélancolie et le deuil sont inévitables : l'endeuillé et le nostalgique désirent quelque chose (un objet, une personne, un temps, un espace, etc.) qui n'existe plus et le mélancolique, nous l'avons souligné, recherche l'inexistant.

Désignant la réaction d'abattement face au fait de désirer ce qui n'existe pas, le thème de la mélancolie teinte encore aujourd'hui les œuvres artistiques de toutes natures. Ce thème est jumelé à un nouvel angle de recherche dans la présente étude. En effet, c'est par l'étude de textes de chansons que ce projet tentera de mieux saisir la mélancolie présente dans les créations québécoises actuelles.

Étudier la mélancolie dans la chanson québécoise contemporaine se révèle intéressant, car ce thème fut maintes fois l'objet d'études, surtout en ce qui a trait à l'art pictural, mais ne fut jamais relié à la chanson québécoise. Le rapprochement entre un thème ancien comme la mélancolie, et le sujet moderne qu'est celui de la chanson québécoise du XXI^e siècle, est créateur de questionnements intéressants : Est-ce que le texte et la musique des chansons traduisent de façon similaire le trouble mélancolique ? Est-ce que la mélancolie est l'un des angles qui permet de saisir une partie de ce qu'incarne le genre chansonnier actuel ? Comment définir la mélancolie en rapport à la figure, au temps et au lieu dans la chanson québécoise actuelle ?

1.4 La figure, le temps et l'espace mélancoliques

En nous intéressant à un corpus réduit de trois albums, nous espérons qu'il sera possible de dégager certaines caractéristiques transférables à la chanson québécoise en général. L'analyse thématique des textes impose le fait que ces derniers seront l'ancrage principal de cette étude. La mélodie et la voix seront aussi étudiées, mais serviront surtout à approfondir l'analyse du texte. Si l'équilibre entre le son et les mots permet de renforcer une émotion, le désaccord accroît cependant l'effet d'étrangeté et, du même coup, la mélancolie. Dans cet ouvrage, l'analyse du texte sera à l'avant-plan, soutenue par celles de la musique et de la voix.

L'étude de l'être, du temps et de l'espace mélancoliques permettra de définir convenablement la mélancolie à travers les chansons faisant partie du corpus. Ces trois aspects ont été choisis en fonction de différents concepts rattachés à la mélancolie et formeront les idées directrices des trois chapitres de ce mémoire. Chacun des chapitres a une structure similaire et est séparé en cinq parties : l'étude des éléments méthodologiques qui serviront l'analyse de chansons, l'analyse d'une chanson de Mara Tremblay, l'analyse d'une chanson de Pierre Lapointe, l'analyse d'une chanson de Jean Leloup et la conclusion qui sert à comparer les œuvres.

Le premier chapitre de notre mémoire se concentrera donc sur la figure mélancolique. Les éléments méthodologiques, élaborés en début de chapitre, seront regroupés sous quatre angles de réflexion : le sujet mélancolique dans son rapport à l'autre, dans son rapport à l'image, dans son rapport à l'image de soi et dans son rapport à l'image de l'autre. Par la suite, le sujet mélancolique dans la chanson « Toutes les chances » de Mara Tremblay sera analysé. Le sujet mélancolique de la chanson, le « je », sera d'abord mis en lien avec l'autoportrait de l'artiste. Cette notion d'autoportrait, développé par Michel Beaujour¹⁴, souligne la possible présence de l'auteur à travers les thèmes d'une œuvre. L'analyse de la chanson sera ensuite développée suivant l'organisation des différents rapports entre le sujet mélancolique et l'autre, l'image, l'image de soi et l'image de l'autre. Cette structure d'analyse sera maintenue pour analyser la figure de l'autre dans « Dans la forêt des mal-aimés » de Pierre Lapointe et celle de la créature dans « Petit Papillon » de Jean Leloup. Le deuxième chapitre s'intéressera à la temporalité de la mélancolie. Les éléments méthodologiques seront divisés, de façon assez naturelle, grâce au lien entre le mélancolique et le passé, le mélancolique et le présent et, enfin, le mélancolique et l'avenir. La temporalité mélancolique sera aussi analysée dans la forme des chansons, donc dans leur textualité et leur musicalité. La nostalgie dans la chanson « D'un côté ou de l'autre » de Mara Tremblay, l'ennui dans « Tous les visages » de Pierre Lapointe et le passage du temps dans « Voyageur » de Jean Leloup seront analysés suivant cette structure. Le passé, le présent et l'avenir du mélancolique seront effectivement sondés dans chacune des chansons en plus d'une étude plus approfondie des aspects textuels et musicaux de celles-ci. Finalement, le troisième chapitre portera sur l'étude de l'espace mélancolique. Cet espace chevauche le réel et l'imaginaire à travers l'ici, l'ailleurs et le nulle part. Ces trois lieux seront définis dans la partie méthodologique en début de chapitre.

¹⁴ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Éditions du seuil (Poétique), 1980.

Introduction

L'analyse de chansons s'attardera à l'ici dans « Devant l'orage » de Mara Tremblay, à l'errance dans « Le lion imberbe » de Pierre Lapointe et au regard que porte le mélancolique sur les différents espaces dans « Zone zéro » de Jean Leloup. L'ici, l'ailleurs et le nulle part apparaissent dans les trois chansons à l'étude, mais le mélancolique se positionne de manière différente par rapport à ces trois lieux. Les analyses de la figure, du temps et de l'espace mélancoliques nous permettront de faire ressortir diverses caractéristiques de la chanson québécoise actuelle et notre conclusion tentera d'étendre nos réflexions à d'autres chansons faisant partie du paysage québécois actuel.

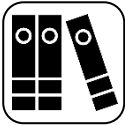


PREMIER CHAPITRE

La figure du mélancolique



1. Les différents rapports de l'être mélancolique
2. Le « je » dans « Toutes les chances » de Mara Tremblay
3. L'autre dans « Dans la forêt des mal-aimés » de Pierre Lapointe
4. La créature dans « Petit papillon » de Jean Leloup



1.1 Les différents rapports de l'être mélancolique

La mélancolie, rappelons-le, est le fait de désirer un objet qui n'existe pas. La figure mélancolique est alors un être dont les désirs sont attirés vers l'irréel, donc fantasmés¹. Ce sont ces fantasmes, ces images, qui seront davantage étudiés dans ce chapitre. Dans son ouvrage *Stanzè*², Giorgio Agamben exemplifie le fantasme du mélancolique, soit l'attirance pour l'image, grâce aux personnages mythiques que sont Narcisse, référant à l'image de soi, et Pygmalion, lié à l'image fabriquée de l'autre. Selon *Les Métamorphoses* d'Ovide, Narcisse, par punition divine, tombe amoureux de son propre reflet et meurt dans l'impossibilité de posséder son amour, du moins l'image de son amour. Le même auteur raconte aussi l'amour qu'un sculpteur, Pygmalion, développe pour la statue qu'il a créée selon son idéal féminin. Ces deux mythes soulignent deux des concepts qui seront développés dans ce premier chapitre, soit l'être mélancolique lui-même et l'autre. C'est d'abord le rapport à l'autre qui sera étudié au début de ce chapitre. Par la suite, la réflexion sur le sujet mélancolique et son rapport à l'image sera suivie de l'étude sur le rapport à l'image de soi et à l'image de l'autre.

Pour arriver à concevoir une certaine vue d'ensemble du thème de la mélancolie en chanson québécoise, il importe de concevoir l'étude de textes comme point de départ. Les textes, et même une légère intrusion dans la vie des trois artistes, servent à saisir les particularités de la figure mélancolique, figure qui apparaît dans les trois œuvres choisies sous différentes formes, rendant encore plus riches les réflexions qui naîtront de l'analyse thématique.

¹ Selon le *Petit Robert* 2013, le fantasme est une « production de l'imagination par laquelle le moi cherche à échapper à l'emprise de la réalité. » Il s'agit donc de la fuite du réel par la création de l'irréel.

² Giorgio Agamben, *Stanzè : parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Payot & Rivages (Rivages poche), 1994.

1.1.1 Le sujet mélancolique dans son rapport à l'autre

Il importe de commencer l'analyse de l'être mélancolique par son rapport à l'autre. L'article « Solitudes et mélancolies³ » de Manon Piette et de Dorothée Legrand, chercheuses en psychiatrie, permet de mieux saisir cette relation complexe : « [...] [S]tructurellement, proposons-nous, la mélancolie est d'abord et toujours une solitude. L'autre en est absent. Structurée par la solitude, la mélancolie serait à comprendre comme une incapacité à être *Deux*⁴. » Cette citation présente deux éléments primordiaux pour bien comprendre l'être mélancolique. D'abord, ce dernier est seul. Ensuite, le mélancolique se définit par l'impossibilité d'une union avec l'autre. « Alors, oui, la mélancolie est sans "levée", si elle se nourrit de l'absence de l'objet (d'amour), c'est-à-dire de l'Autre⁵. »

Cette « incapacité » éclaire le rapport entre le sujet mélancolique et l'autre qui s'étudie notamment par les notions de *Deux* et d'*Un* d'Emmanuel Levinas et de *Zéro* de Maurice Merleau-Ponty. D'abord, Levinas, afin de mettre en lumière certaines caractéristiques du sentiment mélancolique, signale que la « perte du Deux » diffère chez l'être mélancolique et chez l'être en deuil :

³ Dorothée Legrand et Manon Piette, « Solitudes et mélancolies », dans Éditions scientifiques et médicales Elsevier SAS, *L'évolution psychiatrique*, vol. 23, n° 1, janvier-mars 2018, [en ligne]. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S001438551730066X> [consulté le 28 novembre 2022].

⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁵ Sophie Létourneau, « La mélancolie même de la photographie : Roland Barthes », thèse de doctorat en littératures de langue française, Montréal, Université de Montréal, 2009, p. 40.

Ainsi, la solitude qui caractérise le deuil est une confrontation à la perte de l'autre reconnu comme autre. [...] Être seul est donc ce qui permet de rencontrer l'autre comme autre. Or cette altérité de l'autre devient épreuve inconsolable dans le deuil. Souffrir de la perte de l'autre est souffrir d'être *Deux*, irréparablement [...]. Mais la mélancolie n'est pas le deuil, et sa spécificité ne tient pas seulement à l'incapacité mélancolique à résorber la perte de l'autre par le travail du deuil. [...] En deçà de la solitude qui reste relationnelle dans le deuil, la mélancolie ne fait-elle pas signe vers une solitude plus radicale ? Cela est suggéré par la plainte mélancolique elle-même qui, Freud⁶ le souligne très vite, manifeste une réflexivité faite d'autoreproches, autocritiques, autodépreciation, autoinjures, autopunitions, autodestruction. Apparaît ici une solitude réflexive, coupant le lien à l'autre plus radicalement que la solitude relationnelle de l'endeuillé⁷.

Ici s'opposent la solitude « relationnelle » de l'endeuillé et la solitude « réflexive » du mélancolique qui serait plus « radicale », car toute relation s'efface. Cette prise en compte de la « perte du *Deux* » est fondamentale pour mieux concevoir l'être mélancolique :

[C]'est que la mélancolie n'est, spécifiquement, ni perte de l'autre, ni perte de soi, mais d'abord et toujours perte du Deux que moi et l'autre formions ensemble. Dans la mélancolie, l'autre perd sa différence d'avec moi. Telle serait l'in-différence structurelle de la mélancolie – in-différence comme non-différence entre moi et l'autre⁸.

La « perte du *Deux* », chez Levinas, se transforme alors en *Un*, par la fusion produite lors de la perte : « [U]n enfermement dans une solitude réductive où le Deux que nous formions ensemble est ramené à l'Un que je suis seul, solitude totalisante où les singularités de chacun s'agglomèrent en un Tout-Un⁹. »

⁶ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », dans *Œuvres complètes, Psychanalyse*, vol. XIII, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 261 à 280.

⁷ Dorothée Legrand et Manon Piette, « Solitudes et mélancolies », *op. cit.*, p. 3-4.

⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁹ *Ibid.*, p. 5.

Cette façon de concevoir le rapport entre l'être mélancolique et l'autre fortifie l'importance de cet autre, qui devient partie de l'être mélancolique. Merleau-Ponty pousse la réflexion en élaborant la notion de *Zéro* et en s'éloignant de celle du *Un* de Levinas : « Ici, la mélancolie n'est ni pleine d'absence [...], ni pleine de haine [...] mais : vide. La plainte mélancolique est alors sans "à propos de quoi"¹⁰ » et exprime une souffrance sans objet : sans objet déterminé, sans objet conscient, sans objet inconscient¹¹. »

En bref, l'être mélancolique souffre de solitude, car l'autre est toujours absent. Ce constat est primordial afin de saisir les diverses façons de comprendre le rapport de ce mélancolique à l'autre, l'autre absent. Il n'y a mélancolie que par l'absence de l'autre. Ce n'est pas la perte de l'autre en tant qu'altérité qui trouble, contrairement au deuil, mais la perte de la relation, du *Deux*. Ce manque entraîne inévitablement deux façons de voir le mélancolique : soit défini comme *Un*, regroupant sa singularité et celle du *Deux*, soit se décrivant comme *Zéro*, ayant perdu l'essence même de sa singularité en même temps que l'autre. Ces deux notions, celles de l'*Un* et du *Zéro*, ne s'invalident pas, mais complètent notre compréhension de l'être mélancolique et surtout de la complexité de ses rapports à l'autre.

1.1.2 Le sujet mélancolique dans son rapport à l'image

Au fil des recherches sur le sujet mélancolique et son rapport à l'autre, il devient parfois difficile de faire la différence entre l'autre et l'image de l'autre que nous étudierons plus loin. C'est parce que l'autre est absent, parce que le mélancolique est seul, que l'image naît. Faute de présence, l'image d'une présence devient persistante. Plus généralement, avant de s'avancer sur l'image de cet autre, le rapport à l'image du sujet mélancolique doit être expliqué.

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, cité par Ludwig Binswanger, *Mélancolie et manie*, Paris, Presses universitaires de France (Psychiatrie ouverte), 1987, p. 55.

¹¹ Dorothée Legrand et Manon Piette, « Solitudes et mélancolies », *op. cit.*, p. 8.

Le fantasme est défini, nous l'avons vu, comme une production de l'imagination par laquelle le moi cherche à échapper à l'emprise de la réalité. Giorgio Agamben approfondit cette notion en la ramenant aux conceptions antiques, où l'on réfléchissait sur le trouble mélancolique dans ses liens à l'imaginaire et à l'attachement à l'irréel :

On ne saurait trop répéter que la mélancolie est une pratique fantasmatique, un “processus érotique” machinant autour d'un fantasme. [...] Prenant appui sur Aristote (*De memoria*, *De anima*), les écrits sur la fantasmatique décrivent un mouvement qui va de la passion (imprimée dans l'air) à l'œil, puis se reflète dans l'imagination pour enfin s'inscrire dans la mémoire, où l'image se donne pour objet du fantasme. [...] Objet de contemplation, l'image est l'origine et la fin de la pratique fantasmatique. Le mélancolique est donc celui qui n'aime qu'une image¹².

Ce « chemin » de l'image tel que pensé dans l'Antiquité et expliqué ci-haut par Sophie Létourneau, nous renvoie encore plus précisément au caractère impossible de la quête du mélancolique. C'est précisément sur ce point que les analogies avec Narcisse et Pygmalion deviennent révélatrices :

[...] les histoires de Narcisse et de Pygmalion, en tant qu'allégories de l'amour, font exemplairement référence au caractère fantasmatique d'un processus qui tend essentiellement à la contemplation obsessionnelle d'une image, en vertu d'un schéma psychologique qui veut que l'on aime authentiquement que « per ombra » ou « per figura », et qui voit l'idolâtrie d'une « ymage » dans toute profonde intention érotique¹³.

Ce rapport à l'image est ici relié au mélancolique amoureux, mais peut expliquer tout rapport à un objet désiré et inexistant. Cette irréalité cause la perte du mélancolique. Il sera utile de se questionner sur l'image comme objet de désir chez les trois auteurs du corpus. L'être mélancolique est tantôt amoureux, tantôt errant, menaçant ou victime, ce qui transforme son rapport à l'image.

¹² Sophie Létourneau, « La mélancolie même de la photographie : Roland Barthes », *op. cit.*, p. 214.

¹³ Giorgio Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 138.

1.1.3 Le sujet mélancolique dans son rapport à l'image de soi

1.1.3.1 L'autoportrait de Michel Beaujour

Dans les chansons du corpus comme dans la littérature en général, il peut être difficile de bien cibler qui se cache derrière le « je ». S'agit-il de l'auteur? D'un personnage inventé de toutes pièces? D'un mélange entre les deux? La véritable réponse n'appartient qu'à l'auteur, mais l'analyse de ce « je » permet tout de même de mieux saisir l'être mélancolique, qu'il s'apparente ou non à son créateur.

Selon Michel Beaujour, en parlant du concept d'autoportrait en littérature, « [n]ul autoportraitiste ne forme, du moins initialement, le projet – sot ou admirable – de “se peindre”¹⁴ ». Dans ce passage, il est possible de déceler l'une des différences notables, selon cet auteur, entre l'autoportrait et l'autobiographie, le but de l'autoportraitiste n'étant pas de faire le récit de son existence. Dans *Miroirs d'encre*, Beaujour développe cette notion d'autoportrait qu'il définit d'abord par les différences qui l'opposent à l'autobiographie :

L'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement « thématiques ». Aussi notre autoportrait réalise-t-il d'emblée « le projet secret de toute autobiographie », dont Philippe Lejeune¹⁵ attribue à Leiris l'accomplissement : « Leiris donne à l'ordre thématique la place principale, mettant la chronologie au second plan, diminuant ainsi sa traditionnelle fonction explicative »¹⁶.

Cette citation permet de relier l'autoportrait à des textes ayant une fonction plus poétique comme le poème ou la chanson.

¹⁴ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, *op. cit.*, p. 341.

¹⁵ Philippe Lejeune, *Lire Leiris : autobiographie et langage*, Paris, Klincksieck (Bibliothèque du XX^e siècle), 1975.

¹⁶ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, *op. cit.*, p. 8.

C'est donc sans logique et sans chronologie que l'autoportrait est créé et s'éloigne de l'autobiographie, nous permettant d'utiliser ce concept dans l'analyse d'un « je » non assimilé concrètement à l'auteur. Michel Beaujour cite par la suite Michael Riffaterre qui s'est intéressé au concept d'« antimémoire » : « Des mémoires peuvent suivre la chronologie ou la logique des événements ; ils sont alors narratifs, les *Antimémoires* [de Malraux] reposent sur l'analogie (la méthode de surimposition est en elle-même identique à la métaphore) ; ils sont donc poésie¹⁷. » Le genre poétique qu'incarne la chanson et la thématique de la mélancolie imposent donc une réflexion sur ces notions d'autoportrait et d'antimémoire, particulièrement lors de l'analyse du « je ».

1.1.3.2 Le pronom « je »

En lisant Luc Bouvier, l'une des principales réflexions perçues dès le départ concerne les relations entre les pronoms des deux premières personnes, car « “je” et “tu” renvoient directement au “je” d'énonciation. La filiation entre eux est directe¹⁸. » Bouvier renchérit en imbriquant encore davantage le « tu » à l'intérieur du « je » :

Ce qui différencie « je » du « tu », c'est d'abord d'être dans le cas de « je », intérieur à l'énoncé et extérieur à « tu » [...]; en outre « je » est toujours transcendant par rapport à « tu ». Le « tu » de l'énoncé implique obligatoirement un « je » d'énonciation. Le « je » est la personne spécifique qui prédomine. Cette transcendance exhausse « je » et en fait le personnage principal de l'énoncé. L'analyse du « tu » s'articulera donc à même celle de « je » autour duquel l'ensemble des énoncés se structure¹⁹.

¹⁷ Michael Riffaterre, cité par Michel Beaujour, *Miroirs d'encre, op. cit.*, p. 9.

¹⁸ Luc Bouvier, « Je » et son histoire, *l'analyse des personnages dans la poésie de Jacques Brault*, Orléans, Les Éditions David (Voix Savantes), 1998, p. 18.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19-20.

En plus de cet important lien entre les pronoms, Luc Bouvier clarifie aussi la limite de son analyse du pronom « je », en s'éloignant de la notion d'autoportrait expliqué plus haut. En effet, son étude du pronom dans la poésie de Jacques Brault « porte, non pas sur “je” personne productrice, mais sur “je” en contexte, personnage du texte produit²⁰ ». À la lumière des mots de Bouvier, il est alors difficile de séparer complètement l'analyse du « je » de celle de l'autre :

Retrouver « tu », c'est, pour « je », se donner un espace, arriver à un lieu, découvrir un centre, et par conséquent combler le fossé temporel qui les sépare, suspendre un instant la fuite du temps. [...] Dès le début de sa traversée du désert, « je » cristallise en l'autre son désir d'un espace et d'un temps qui lui appartiennent en propre²¹.

Cette dernière citation révèle toute la mélancolie inévitable que la figure, incarnée par « je », développe par son désir inassouvi. L'autre devient utopie, car l'autre est image et fantasme, comme l'entend Agamben et comme nous l'avons expliqué dans les précédentes pages.

1.1.4 Le sujet mélancolique dans son rapport à l'image de l'autre

1.1.4.1 L'autre comme personnage

L'ouvrage *Poétique du roman* de Vincent Jouve, bien que s'intéressant à un autre genre que celui de la chanson, étudie et clarifie la notion de personnage. « Toute histoire étant fondée sur un conflit, il existe au moins deux “rôles” présents dans tout roman : le sujet et son adversaire²². » En poésie ou en chanson, le concept d'histoire n'est pas au premier plan et peut même être absent de l'œuvre, mais en ce qui a trait à la figure mélancolique, « le sujet et son adversaire » seront bel et bien étudiés à travers les chansons à l'étude. Il y a effectivement « conflit » dans les textes étudiés, souvent entre le « je » et « l'autre ».

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

²¹ *Ibid.*, p. 111.

²² Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin (Cursus), 2015, p. 79.

L'autre, ou plus particulièrement son absence, peut donc être celui qui cause la langueur, le sentiment mélancolique, ou qui, du moins, nuit au « je » dans sa quête de guérison. Nous l'avons vu précédemment, le sujet mélancolique se définit par sa solitude et par l'absence de l'autre. L'analyse des diverses formes que prend cet autre devient alors révélatrice du caractère de l'être mélancolique chez les trois auteurs qui nous intéressent.

Cet autre peut aussi être considéré comme allié au « je ». S'il a déjà été mentionné que le « tu » dépend entièrement du « je », le « je », pour sa part, semble avoir besoin de l'image de « l'autre » :

Je ne deviens conscient de moi, je ne deviens moi-même qu'en me révélant pour autrui, à travers autrui et à l'aide d'autrui. Les actes les plus importants, constitutifs de la conscience de soi, se déterminent par le rapport à une autre conscience (à un « tu »). [...] Toute expérience intérieure s'avère être située à la frontière, elle rencontre autrui, et toute son essence réside dans cette rencontre intense. [...] L'être même de l'homme (extérieur comme intérieur) est une communication profonde. Être signifie communiquer. [...] Être signifie être pour autrui et, à travers lui, pour soi. L'homme ne possède pas de territoire intérieur souverain, il est entièrement et toujours sur une frontière ; en regardant à l'intérieur de soi, il regarde dans les yeux d'autrui ou à travers les yeux d'autrui [...]. Je ne puis me passer d'autrui, je ne puis devenir moi-même sans autrui ; je dois me trouver dans autrui, trouvant autrui en moi (dans le reflet, la perception mutuelle)²³.

Considérant, dans ces mots de Todorov, le besoin exprimé de communiquer et la nécessité de se voir à travers l'autre, il est à conclure que la mélancolie naît d'une faille, d'un bris dans le rapport entre les êtres. Comme elle désigne le désir de l'inexistant, la mélancolie est un manque, une absence de l'autre, comblée illusoirement par l'image de l'autre. Donc, la figure mélancolique, nous le verrons, s'incarne sous différentes formes et sous différents rapports à l'image de l'autre.

²³ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1981, p. 148.

1.1.4.2 Les personnages-créatures

Plus tôt, en citant Vincent Jouve, nous nous sommes servis de théories du roman qui permettent d'éclairer aussi l'analyse des chansons du corpus. Outre des liens entre les sous-genres littéraires que sont le roman et la chanson, les disparités entre ceux-ci peuvent aussi faire avancer notre réflexion. Dans le roman, les personnages sont généralement définis par leur nom et le portrait que l'on en fait. Ces éléments servent à développer l'effet de réel²⁴. C'est précisément ce que nous ne retrouvons pas dans les chansons choisies. Il n'y a pas de nom, donc pas d'individualité, pas de portrait et l'effet de réel s'en trouve absent. La figure mélancolique et aussi celle de l'autre sont souvent créatures ou personnages étranges chez les trois auteurs, ce qui semble faire augmenter le côté sombre et mélancolique. Cette filiation entre le jeu, l'enfance, les bêtes et l'imaginaire fait partie de ce qui accroît la mélancolie, et cela est appuyé par l'univers musical qui redouble le sentiment d'étrangeté. Christine Letellier a étudié ce phénomène dans son ouvrage portant sur le thème de la solitude chez Léo Ferré. Bien qu'elle s'attarde surtout au « solitaire », ce dernier peut être pensé de la même manière que le « mélancolique » en ce qui a trait à l'imaginaire :

Comme dans les représentations picturales d'ordres religieux du XVI^e siècle où les ermites sont entourés de créatures démoniaques et d'un bestiaire fantastique (cf. Jérôme Bosch, *La tentation de Saint-Antoine*), le solitaire n'est jamais moins seul que dans sa retraite. L'attention particulièrement portée au monde extérieur à laquelle dispose la solitude ainsi que les tourments qui ne manquent pas de venir assaillir même la solitude la plus sereine, concourent à peupler la solitude. Dans la solitude ferréenne, cela se traduit par prêter du « psychisme à la matière inerte » – rien n'est inanimé dans la solitude – et à s'identifier à elle²⁵.

²⁴ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, op. cit., p. 88-89.

²⁵ Christine Letellier, *Léo Ferré : l'unique et sa solitude*, Paris, Niset (Chanteurs-poètes), 1993, p. 195.

Chapitre 1 – La figure du mélancolique

La première partie de la citation renvoie à un tableau de Bosch qui rappelle curieusement l'univers éclaté des chansons de Pierre Lapointe et de Jean Leloup. Le solitaire, voire le mélancolique dans cette étude, est accompagné de chimères, de créatures qui incarnent ses pensées. C'est la présence de ces créatures et leur lien avec la mélancolie qui seront analysés à la fin de ce premier chapitre.

En ce qui a trait au personnage-créature, le « potentiel d'étrangeté²⁶ » appuiera notre réflexion. Charles Baudelaire appelait ce concept artistique le « choc » :

Baudelaire a compris que, pour assurer la survie de l'art dans la civilisation industrielle, l'artiste devait chercher à reproduire dans son œuvre cette destruction de la valeur d'usage et d'intelligibilité traditionnelle qui donnait lieu à l'expérience du « choc » : ainsi parviendrait-il à faire de l'œuvre le véhicule même de l'insaisissable [...] ²⁷.

Baudelaire met l'accent sur la démarche artistique et non sur la réussite du défi impossible de tout artiste :

Baudelaire semble assigner au poète une tâche paradoxale : « Celui qui ne sait pas saisir l'intangible », écrit-il dans son essai sur Poe, « n'est pas poète » ; et de définir l'expérience créatrice comme un duel à mort « où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu » ²⁸.

Cette étrangeté recherchée par Baudelaire semble caractériser les œuvres des créateurs du corpus et surtout celles de Jean Leloup. En effet, ce penchant pour l'indicible et l'inintelligible transparaît chez l'auteur et permet de mieux décrire les rapports du sujet mélancolique avec les images de l'autre qu'il se construit.

²⁶ Giorgio Agamben, *Stanzas*, op. cit., p. 81.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

Le sujet mélancolique, nous l'avons vu, est un être d'illusion, de quête, d'absence et d'étrangeté. Ces divers qualificatifs surviennent après avoir réfléchi à l'être mélancolique et à l'autre. Le mélancolique est seul et s'incarne dans l'impossible union avec l'autre. Il fusionne avec l'objet de désir, ne fait qu'un et se perd parfois, d'où la notion de *Zéro* de Merleau-Ponty. Il se définit alors par le vide et le rien. Ce vide est comblé par le fantasme. Se retrouvant devant l'incapacité de s'unir à l'autre, le sujet mélancolique invente, crée et imagine. Que l'on parle d'amour ou de tout autre désir, ce dernier s'accroche à l'image, ce qui révèle encore davantage le caractère impossible de sa quête. L'autoportrait de Michel Beaujour et l'analyse du « je » dans les différentes chansons du corpus nous permettront de décrire le rapport du sujet mélancolique à l'image de lui-même. Enfin, après avoir saisi les rapports à l'autre, à l'image et à l'image de soi, il convient de travailler le rapport du sujet mélancolique à l'image de l'autre. Ici, c'est l'autre comme personnage qui sera étudié. Les personnages touchent parfois le réel, mais, souvent, s'allient à l'étrange pour atteindre diverses créatures qui troublent encore davantage le rapport aux fantasmes, le rapport à l'illusion. Ces divers rapports seront étudiés dans les chansons « Toutes les chances » de Mara Tremblay, « Dans la forêt des mal-aimés » de Pierre Lapointe et « Petit Papillon » de Jean Leloup.

1.2 Le « je » dans « Toutes les chances » de Mara Tremblay

1.2.1 *Le sujet mélancolique en lien avec l'autoportrait de l'artiste*

Au début du présent chapitre, le concept d'« autoportrait » fut décrit, notamment par le fait que les auteurs n'ont pas comme but d'y faire leur autobiographie. Leur présence transparait alors par l'accumulation de métaphores et d'analogies. C'est donc par « accident » que des traces d'eux parsèment leurs œuvres. La présence de ces traces importe davantage que l'analyse psychanalytique du créateur. Cette présence contribue à mieux saisir l'être mélancolique dans la chanson québécoise et c'est la seule raison qui explique notre intrusion dans la vie des trois auteurs à l'étude.

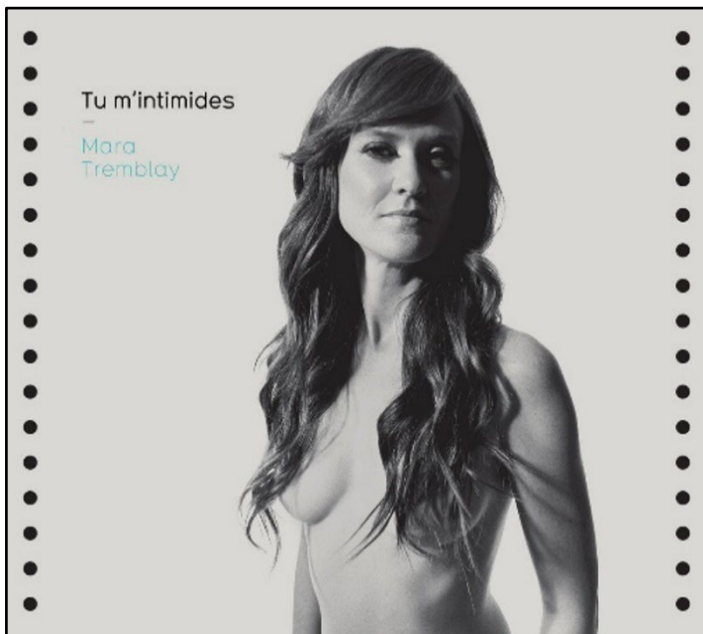
Ce sont les mots que ces derniers ont eux-mêmes prononcés lors d'entrevues qui serviront à faire les rapprochements, éliminant donc certaines réflexions erronées. L'autoportrait ne s'étudie pas par chronologie, comme l'autobiographie, mais plutôt par thème. La visée de cette étude de l'être, dans le présent chapitre, n'est aucunement d'étudier le créateur mélancolique, mais plutôt la figure mélancolique dans sa création, afin de tendre, pour conclure ce mémoire, vers une vue d'ensemble du thème de la mélancolie dans la chanson québécoise.

Comme le « je » sera analysé chez Mara Tremblay, il est primordial de comprendre plus adéquatement la présence du « je » créateur, afin de voir les possibles traces laissées dans son œuvre. C'est parce que Mara Tremblay a elle-même fait des liens entre son album et son intériorité qu'il en sera question ici. Fait à noter, la pochette de l'album à l'étude met à l'avant-plan le portrait de l'auteure comme c'est le cas, nous le verrons plus loin, pour Pierre Lapointe. Valérie Jodoin-Keaton est celle qui a conçu la photo de Mara Tremblay, qui est nue, sur la couverture de son album *Tu m'intimides*. Mara Tremblay signale dès le départ qu'elle se livre totalement sur et dans l'album : « Je ne serais pas capable de vivre un personnage²⁹ » dit-elle, en 2009, lors de son passage à *Tout le monde en parle* pour parler de l'album qui nous intéresse.

²⁹ Brisebois, M. (Réalisatrice). (2009) *Mara Tremblay* [Saison 5, Épisode 14] [Épisodes de série TV]. Dans M. Brisebois (Réalisatrice), *Tout le monde en parle*. Radio-Canada.

Figure 2

Pochette de l'album *Tu m'intimides*



Source : *Album produit par Mathieu Houde – Audiogram, réalisé par Olivier Langevin, Mara Tremblay et Pierre Girard (image de Valérie Jodoin-Keaton)*

Mara Tremblay est celle qui est la plus transparente par rapport aux sentiments qui se retrouvent dans ses chansons. Elle n'a jamais caché que ses textes parlaient exclusivement d'elle et de ce qui l'entoure. En ce qui a trait aux rapprochements entre l'auteure et les émotions noires et mélancoliques, ils sont très présents.

Elle se dit elle-même « atteinte d'une maladie très impulsive³⁰ ». Nathalie Petrowski, qui l'a interrogée en 2011 pour la sortie de son roman *Mon amoureux est une maison d'automne*, rapporte les mots de Mara Tremblay :

« Les montagnes russes émotives que le personnage traverse constamment, c'est exactement le rythme qui m'habite. Chez moi, la bipolarité n'a pas des cycles de six mois, mais d'un jour, voire d'une heure³¹. » Sur le lien entre l'objet de création et le trouble de bipolarité, il est possible de consulter l'article « Tempérament et créativité » qui signale ceci :

S'il est évident que l'inspiration, la facilitation, l'inhibition et la déformation liées à la psychopathologie et à la prise de substances toxiques peuvent influencer les processus de création, l'œuvre peut également être un témoignage, une autothérapie et une maîtrise de la pathologie³².

Ces éléments « d'autothérapie » et le portrait émotionnel de Mara Tremblay seront utiles pour bien analyser la figure mélancolique présente dans la chanson à l'étude.

³⁰ « Mara Tremblay », sur le site de YouTube, entrevue avec Mara Tremblay, propos recueillis par Andréanne Sasseville, *Le Studio SiriusXS*, 2016, [enregistrement vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=AmbOVKoEhgo> [consulté le 28 novembre 2022].

³¹ Nathalie Petrowski, « Mara Tremblay et le journal d'une bipolaire », dans *La Presse*, [en ligne]. <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201109/13/01-4447101-mara-tremblay-et-le-journal-dune-bipolaire.php> [consulté le 28 novembre 2022].

³² P. Courtet et D. Castelnau, « Tempérament et créativité », dans *Éditions scientifiques et médicales Elsevier SAS, Annales Médico-psychologiques*, vol. 161, n° 9, novembre 2003, p. 674-683, [en ligne]. [https://doi.org/10.1016/S0003-4487\(03\)00156-2](https://doi.org/10.1016/S0003-4487(03)00156-2) [consulté le 28 novembre 2022].

Encadré 1 – Paroles de la chanson à l'étude : « Toutes les chances³³ »

1	Comme j'aime quand tu te penches sur moi Ça me donne l'impression de m'envoler un peu Dans un espace-temps où l'on est si heureux Et où l'amour peut enfin vivre pour de vrai
5	Je passe mon temps à penser à toi Beaucoup trop de temps pour beaucoup trop y croire J'ai toutes les chances d'échapper mon cœur
	J'aime quand tu traces des chemins sur mon dos
10	Que tu suis en silence du bout de tes doigts Et quand ça recommence, et puis tes yeux Et puis ton cœur, on est si loin déjà
	Je passe mon temps à penser à toi Beaucoup trop de temps pour beaucoup
15	trop y croire J'ai toutes les chances d'échapper mon cœur
	Comme j'aime quand tu entres dans ma vie Et des caresses des nuages de ton lit Tu as touché mon cœur
20	Tu as touché mon corps Vers toi, je tremble plus à chaque pas
	Je passe mon temps à penser à toi Beaucoup trop de temps pour beaucoup trop y croire
25	J'ai toutes les chances d'échapper mon cœur

³³ Mara Tremblay, « Toutes les chances », *Tu m'intimides*, Audiogram, 2009, disque numérique.

1.2.2 Analyse de la chanson

L'étude du sujet mélancolique dans les chansons sera faite à partir des mêmes rapports étudiés plus tôt, à savoir le rapport à l'autre, le rapport à l'image, le rapport à l'image de soi et le rapport à l'image de l'autre. C'est en ayant la même base d'analyse qu'il sera possible de bien signaler, à la fin de ce chapitre, les différences et les ressemblances quant au traitement de la figure mélancolique chez les trois artistes. En regard de cette méthode, il importe de cibler, dès le départ, comment s'incarne le sujet mélancolique dans la chanson de Mara Tremblay. Contrairement aux deux autres chansons qui seront analysées, il est simple de bien définir qui est le mélancolique dans l'œuvre de Tremblay : il s'agit du « je ».

1.2.2.1 Le « je » et son rapport à l'autre

Les idées de Levinas, en ce qui a trait à la « perte du *Deux* » et à la création d'une figure mélancolique *Une*, qui réunit l'être et l'autre en tant qu'absent, s'incarnent bien dans la chanson, parce qu'il est impossible de séparer le sujet mélancolique, en occurrence le « je », et son autre, autre étant rêvé et se fusionnant au « je ». La chanson commence par une impression d'extase dans les premiers vers : « Comme j'aime quand tu te penches sur moi / Ça me donne l'impression de m'envoler un peu / Dans un espace-temps où l'on est si heureux / Et où l'amour peut enfin vivre pour de vrai / Je passe mon temps à penser à toi » (v. 1 à 5). Elle se termine par contre en tremblement : « Comme j'aime quand tu entres dans ma vie [...] / Vers toi, je tremble plus à chaque pas » (v. 17 et 21). Le lien avec l'autre devient fragile, car cet autre « entre » régulièrement dans la vie du sujet, imposant alors plusieurs sorties et plusieurs absences, d'où la « perte du *Deux* ». En fait, cette perte est une menace constante, planant sur le « je » mélancolique, mélancolique car solitaire et perdant sur toute la ligne : « J'ai toutes les chances d'échapper mon cœur » (v. 8-16-25). La mélancolie réside alors dans le risque toujours présent de perdre l'autre.

Que cet autre soit présent ou absent, le risque demeure menaçant et qualifie alors le lien fragile entre la figure mélancolique et l'autre. Le *Deux* est toujours en voie de se briser et l'être mélancolique en vient à combler le manque par l'image.

1.2.2.2 Le « je » et son rapport à l'image

Dans « Toutes les chances », le « tu » est fantasmé, donc inventé. C'est ce lien avec le fantasme qui dépeint l'être mélancolique, dont les désirs sont tournés vers l'inexistant et l'impossible. C'est le mélancolique qui est créateur du « tu », ce pronom révélateur de l'amour magnifié. Nous le verrons plus loin, le rapport à l'image est surtout défini par l'image de soi chez Mara Tremblay. Les images, les fantasmes, tels que soulignés précédemment dans les mots de Sophie Létourneau, « décrivent un mouvement qui va de la passion (imprimée dans l'air) à l'œil, puis se reflète dans l'imagination pour enfin s'inscrire dans la mémoire, où l'image se donne pour objet du fantasme³⁴. » Tout est question de souvenirs et de mémoire dans la chanson de Tremblay, et cela s'exprime surtout à travers la répétition de « j'aime quand » (v. 1-9-17). Tout se retrouve dans ces trois mots, autant le « je » comme sujet mélancolique, que la notion d'amour exalté et celles de la mémoire et du temps, le sujet revoyant les images de bonheur afin de se rapprocher de l'objet fantasmé. Chez Tremblay, le « je » et ses fantasmes prennent toute la place, accordant une grande importance à son rapport à l'image de soi.

1.2.2.3 Le « je » et son rapport à l'image de soi

C'est le rapport entre le sujet mélancolique et l'image de soi qui se révèle principalement dans cette chanson. Ce rapport s'étudie par les liens avec le concept de l'autoportrait, par l'analyse des pronoms des trois premières personnes et par le thème du corps.

³⁴ Sophie Létourneau, « La mélancolie même de la photographie : Roland Barthes », *op. cit.*, p. 214.

a) Autoportrait

L'analyse du « je » dans la chanson « Toutes les chances » se rattache au concept de l'autoportrait. C'est davantage par poésie, par métaphores que Tremblay se peint et moins en ayant pour but de faire son propre récit : « Comme j'aime quand tu te penches sur moi / Ça me donne l'impression de m'envoler un peu » (v. 1-2). La relation entre « les montagnes russes » d'émotions qu'elle vit et qu'elle a décrites à Petrowski et l'utilisation du verbe « envoler » est manifeste. Ce monde idéalisé, nous l'avons mentionné, est inhérent au sujet mélancolique, qui se définit par cet idéal. C'est dans le « tu » que le « je » semble pouvoir accéder aux hautes voltiges et fuir, du même coup, les profondeurs mélancoliques. Seulement, ce « tu », n'est pas un autre, il fait bien partie du « je », il est chimère.

b) « Je » créateur de « tu »

Nous l'avons vu, Luc Bouvier a étudié les relations entre les pronoms et notamment entre le « je » et le « tu ». Dans la chanson « Toutes les chances » de Tremblay, cette relation est fondamentale dès les premiers vers : « Comme j'aime quand tu te penches sur moi / Ça me donne l'impression de m'envoler un peu / Dans un espace-temps où on est si heureux / Et où l'amour peut enfin vivre pour de vrai » (v. 1 à 4). Bouvier, dans des mots que nous avons déjà soulignés précédemment, signale que « je » est créateur du « tu » :

Retrouver « tu », c'est, pour « je », se donner un espace, arriver à un lieu, découvrir un centre, et par conséquent combler le fossé temporel qui les sépare, suspendre un instant la fuite du temps. [...] Dès le début de sa traversée du désert, « je » cristallise en l'autre son désir d'un espace et d'un temps qui lui appartiennent en propre³⁵.

Il semble important de répéter les mots de Bouvier en les attachant à ceux de Mara Tremblay, parce que les liens sont probants.

³⁵ Luc Bouvier, « Je » et son histoire, *l'analyse des personnages dans la poésie de Jacques Brault*, op. cit., p. 111.

Le « tu » qui se « penche » sur « je » dans la chanson permet la constitution d'un espace fantasmé, d'un espace qui n'est pas celui du « je » ou celui du « tu », mais d'un nouvel espace formé par union fantasmée entre les deux. Mara Tremblay ajoute que dans ce lieu, l'« amour peut enfin vivre pour de vrai » (v. 4). Dans ce lieu inventé, donc faux, l'amour devient « vrai ». L'être incarné dans les pronoms et déterminants à la première personne invente et désire une image. Ce désir lui permet de « combler le fossé qui les sépare » et de fusionner avec « l'autre ».

Le refrain signale aussi cette autre dimension inventée pour permettre l'amour mais, cette fois, le personnage se montre conscient de l'impossibilité même de sa quête : « Je passe mon temps à penser à toi / Beaucoup trop de temps pour beaucoup / trop y croire / J'ai toutes les chances d'échapper mon cœur » (v. 5 à 8). Le parallélisme marque le lien entre la temporalité et la croyance, et les répétitions soulèvent l'abus de temps consacré à la quête amoureuse :

beaucoup trop de temps

pour

beaucoup trop y croire

Les termes « beaucoup » et « trop » sont répétés et signalent la clairvoyance du « je », le fait qu'il est conscient de l'impossible quête. Le « temps » passé à « croire » est abusif, mais rien n'est fait pour mettre un terme aux fantasmes. Enfin, le dernier vers du refrain est paradoxal et ambigu, par son oscillation entre le positif et le négatif : « J'ai toutes les chances d'échapper mon cœur » (v. 8-16-25). La présence de « chances » et du verbe « échapper » provoque cette ambivalence. Le nom « chance » peut renvoyer à quelque chose de favorable ou de défavorable et le verbe « échapper » suggère, ici, l'impossibilité de retenir le cœur, donc de contrôler les émotions. Il est alors inévitable de se demander si le fait que le cœur ne peut se contenir est une bonne chose ou au contraire une malchance. Le « je » est donc totalement conscient des dangers, du moins des conséquences, qu'entraîne la poursuite du « tu ». Il s'agit ici d'un rapport marqué avec le mythe de Pygmalion plus tôt souligné ; « je » étant le créateur et « tu » devenant la construction, l'image fabriquée et inatteignable, car imaginaire.

Dans cette chanson, les relations entre les êtres sont aussi brodées à l'aide des différents verbes qui en disent encore davantage sur la position du « je ». Le « je » est sujet des verbes « envoler » (v. 2), « passer » (v. 5-13-22), « penser » (v. 5-13-22), « croire » (v. 7-15-24), « échapper » (v. 8) et « trembler » (v. 21). Il se positionne constamment en réaction tandis que le « tu » est en action par les verbes « pencher » (v. 1), « tracer » (v. 9), « suivre » (v. 10), « entrer » (v. 17) et « toucher » (v. 19). Cette démarcation entre les positions du « je » et du « tu » est marquante. L'être mélancolique est passif et réel, tandis que le « tu » est produit de l'imagination, mais actif et directif. Bref, le « je » énonciateur construit un « tu » qui dirige, qui guide. Comme « tu » est une composition, tout n'est qu'idéal et donne « toutes les chances » d'échec. Le « tu » sert à suspendre le temps, à fabriquer un espace de fantasme et, du même coup, à fuir la solitude.

c) Corps

Selon Christine Letellier, « [l]a perception du corps non comme un tout mais comme de multiples “univers” est révélatrice d'un moi enclin à l'introspection permanente et qui ne cesse d'analyser et de disséquer ce qui se passe en lui tant au niveau des pensées que des sensations³⁶ ». La chanson de Mara Tremblay correspond parfaitement à cette conception du corps. L'auteure passe par le corps pour signaler des sensations complexes, comme le manque et l'attrance. Dans son article « L'obsession du corps et la poésie québécoise », Pascal Caron donne une importance marquée à ce thème, « comme si seul il permettait à une subjectivité problématique d'explorer son lieu et d'habiter un monde³⁷ ». Dans « Toutes les chances », les mots reliés au corps sont nombreux : « penches » (v. 1), « envoler » (v. 2), « dos » (v. 9), « doigts » (v. 10), « yeux » (v. 11), « cœur » (v. 12-19), « entres » (v. 17), « caresses » (v. 18), « lit » (v. 18), « touché » (v. 19-20), « corps » (v. 20), « tremble » (v. 21) et « pas » (v. 21).

³⁶ Christine Letellier, *Léo Ferré : l'unique et sa solitude*, op. cit., p. 212.

³⁷ Pascal Caron, « L'obsession du corps et la poésie québécoise : une tentative d'ouverture théorique à partir des poèmes de Claude Beausoleil, Nicole Brossard et Michel Beaulieu », dans *Érudit, Études littéraires*, vol. 38, n° 1, automne 2006, p. 91-106, [en ligne]. <https://doi.org/10.7202/014826ar> [consulté le 28 novembre 2022].

Chez Tremblay, le corps est omniprésent et surtout, il exprime la sensualité et le désir. Le corps est offert au « tu » comme une solution, plutôt comme une suspension, comme un espace nouveau et idéalisé : « J'aime quand tu traces des chemins sur mon dos / Que tu suis en silence du bout de tes doigts / Et quand ça recommence, et puis tes yeux / Et puis ton cœur, on est si loin déjà » (v. 9 à 12). Dans les vers cités précédemment, le « tu » est associé à l'espace, aux « chemins » qui mènent « loin ». Le « je » paraît s'offrir à l'autre et désire fusionner de l'extérieur du corps et de l'intérieur. Dans les mots de Tremblay, le corps est effectivement extérieur et intérieur à la fois, ce qui justifie que les mots « touché » et « caresses » côtoient « cœur » et « tremble ». L'intérieur et l'extérieur du corps ne sont pas en opposition, mais créent un autre espace : « [E]ntre les deux côtés du corps il y a un abîme³⁸. » Lorsqu'il y a fusion imaginaire et abyssale, le pronom « on » survient : « on est si heureux » (v. 3) et « on est si loin déjà » (v. 11). Ce « on » est rare et magnifié, tout comme les moments d'extase. La quête de cet espace physique semble être celle de l'auteure et, du même coup, de la figure mélancolique que nous tentons de décrire, car celle-ci reprend régulièrement le thème du corps « senti » et « sentant », pour reprendre les termes de Maurice Merleau-Ponty.

1.2.2.4 Le « je » et son rapport à l'image de l'autre

Ce qui est propre à Mara Tremblay, c'est son utilisation marquée du « tu » pour accompagner le sujet mélancolique. Pour cette raison, le rapport à l'image de l'autre s'incarne entièrement, pour la chanson « Toutes les chances », à l'intérieur de la première personne, dans le rapport à l'image de soi, car le « tu » est intrinsèque au « je », il est une création du « je ». Il est aussi à souligner que le « tu » peut devenir ambiguë et signifier la présence de plus d'un « autre ». Il peut incarner l'amant, l'amoureux ou même l'amour en général et signaler dès lors un objet encore plus idéal et plus utopique.

³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard (TEL), 1964, p. 180.

Sans nom lui étant propre, l'image de l'autre s'estompe entièrement dans l'image de soi, devenant *Un* et créant la figure mélancolique chez Tremblay : une figure solitaire, car sans autre et même sans image de l'autre.

1.2.3 Portrait d'un « je » mélancolique et solitaire

L'être mélancolique, chez Mara Tremblay, est souvent relié à la quête amoureuse. En parlant de cette quête, Agamben signale que le mélancolique « ne souffre pas du désir, qui le fait revivre, mais de la difficulté de sa recherche, qui le martyrise³⁹. » La quête amoureuse du « je » mélancolique est assujettie à sa quête de bonheur, bonheur très charnel : « [L]e bonheur apparaît indissociable d'un projet de rédemption et d'accomplissement de l'Eros corporel : telle est la caractéristique, même si elle est rarement perçue comme telle, de la conception moderne du bonheur en Occident⁴⁰. » C'est entre les bras d'un « tu » fantasmé que le « je » crée un espace nouveau et inatteignable, d'où la mélancolie, le désir de l'objet inexistant. Il a été révélé que le « je » de Mara Tremblay est fortement imprégné de l'auteure, qui fait en quelque sorte son autoportrait à travers ses chansons et notamment dans « Toutes les chances », œuvre ayant servi à l'analyse du « je ». C'est la relation entre le « je » et le « tu » qui participe davantage à notre compréhension de l'être mélancolique. En effet, cet être se définit principalement par son rapport à l'image de soi, image qu'il invente par le « tu » fantasmé et par le thème du corps. Le rapport à l'image de l'autre devient alors presque inexistant, car « je » n'entre en relation qu'avec ses propres images, qu'avec soi.

³⁹ Giorgio Agamben, *Stanza, op. cit.*, p. 184.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 193.

1.3 L'autre dans « Dans la forêt des mal-aimés » de Pierre Lapointe

1.3.1 Le sujet mélancolique en lien avec l'autoportrait de l'artiste

Les goûts artistiques originaux de Pierre Lapointe transparaissent sur sa pochette signée BGL, un collectif d'artistes de la ville de Québec. On retrouve l'auteur dans « sa forêt » et, contrairement à Mara Tremblay, il devient personnage, mais personnage de son univers étrange. C'est Pierre Lapointe qui donne le moins d'indices sur sa propre personne sur sa pochette et aussi dans ses chansons. En effet, un filtre esthétique bien poli apparaît constamment, ce qui n'est pas le cas de Mara Tremblay, qui, il nous semble, livre ses mots sans filtre.

Figure 3

Pochette de l'album *La forêt des mal-aimés*



Source : *produit par Mathieu Houde – Audiogram, réalisé par Jean Massicotte (image de BGL)*

Pierre Lapointe est le seul des trois auteurs à ne pas être bipolaire, mais plutôt hyperactif diagnostiqué⁴¹. Les sentiments noirs tels que la mélancolie ne se retrouvent pas pour autant écartés de ses textes et de l'explication qu'il en donne :

Je suis quelqu'un dans la vie d'assez enjoué, je ne me prends pas la tête. Mais je pense que, profondément, je suis un être assez triste. Je pense que c'est très humain d'aimer la mélancolie et la tristesse. [...] En plus, j'ai une façon d'écrire des choses très près de l'enfance, une enfance regrettée. Et puis ça sort comme ça, ce n'est pas voulu⁴².

L'album *La forêt des mal-aimés* fut, comme d'autres albums de Lapointe auparavant, créé d'abord sur scène. En 2004, en pleine création de l'album à l'étude, le jeune artiste tente d'expliquer l'utilisation du thème de la mélancolie dans ses œuvres :

Je suis quelqu'un de très mélancolique d'avance. Même quand j'étais enfant, j'avais constamment l'impression de m'ennuyer de quelque chose que je n'avais pas vécu. C'était très lourd. [...] Aujourd'hui, je l'ai bien compris. Je suis un hyper-sensible qui réussit à se donner des moyens pour vivre normalement⁴³.

Au travers des écoutes, il est possible de voir une quête esthétique davantage qu'une quête de soi. Sans pouvoir tirer de conclusions indiscutables, il semble que l'utilisation d'un « je » associé à lui-même est un moyen d'atteindre la beauté d'une création, alors que Mara Tremblay, complètement à l'opposé, paraît utiliser la création pour se trouver elle-même.

⁴¹ « Pierre Lapointe : le plaisir de la création », sur le site d'ICI Radio-Canada, entrevue avec Pierre Lapointe, propos recueillis par Guy A. Lepage, *Tout le monde en parle*, 2017, [enregistrement vidéo]. <http://ici.radio-canada.ca/tele/tout-le-monde-en-parle/site/segments/entrevue/41407/chanson-disque-nouvel-album?isAutoPlay=1> [consulté le 28 novembre 2022].

⁴² Valérie Passelègue, « Pierre Lapointe » dans France Médias Monde, *rfi musique*, [en ligne]. <http://musique.rfi.fr/musique/20060911-pierre-lapointe> [consulté le 28 novembre 2022].

⁴³ Isabelle Porter, « La mélancolie de la dernière seconde » dans *Le Devoir*, 16 octobre 2004, [en ligne]. <http://www.ledevoir.com/culture/musique/66255/spectacles-la-melancolie-de-la-derniere-seconde> [consulté le 28 novembre 2022].

Encadré 2 – Paroles de la chanson à l'étude : « Dans la forêt des mal-aimés⁴⁴ »

1	À vous mes chers mal-aimés, à vous Qui avez rêvé de terres un peu moins brûlées, à vous Qui êtes venus jusqu'ici, jusqu'à moi Cueillir le fruit du regret délaissé
5	Dans la forêt des mal-aimés Dans la forêt des mal-aimés Chaque arbre est un membre oublié Chaque feuille, une âme délaissée Dans la forêt des mal-aimés
10	Comme il fait bon s'y promener Mais pourquoi donc êtes-vous venus Dans cette forêt aux coins perdus Où les murs tapissés de fleurs Ne font que rappeler le malheur?
15	Mais pourquoi donc êtes-vous venus Dans cette forêt aux coins perdus? Venez à pied ou à dos de comeille Venez vite boire le liquide vermeil Venez vous saouler de blanchi sommeil
20	Ici, c'est sûr, tout ira moins que bien Si vous osez suivre le chemin Mais pourquoi donc êtes-vous venus Dans cette forêt aux coins perdus Où les murs tapissés de fleurs
25	Ne font que rappeler le malheur? Mais pourquoi donc êtes-vous venus Dans cette forêt aux coins perdus?

⁴⁴ Pierre Lapointe, « La forêt des mal-aimés », *La forêt des mal-aimés*, Audiogram, 2006, disque numérique.

1.3.2 Analyse de la chanson

Figure 4

Jeff Wall, *Le pique-nique des vampires*



Source : *Musée des Beaux-Arts du Canada, transparent rétro-éclairé, 1991.*

Dans plusieurs entrevues réalisées pour la promotion de son album *La forêt des mal-aimés*, Pierre Lapointe révèle que l'une de ses inspirations fut cette œuvre de Jeff Wall, *Pique-nique des vampires*, qui l'a troublé lors d'une visite au Musée d'art contemporain de Montréal⁴⁵.

⁴⁵ Le titre de l'œuvre n'a jamais été mentionné dans les entrevues. C'est la description qu'il en fait qui me permet de déduire qu'il s'agit de *Le pique-nique des vampires* ; « une forêt grandiose avec, au bas de l'image, un amas d'humains ensanglantés s'entredévorent ». Olivier Boivert-Magnen, « Il y a 10 ans : Pierre Lapointe – *La Forêt des mal-aimés* » dans Mishmash Media, *Voir*, 23 mars 2016, [en ligne]. <https://voir.ca/musique/2016/03/23/il-y-a-10-ans-pierre-lapointe-la-foret-des-mal-aimes/>

Curieusement, en ce qui a trait à la chanson « Dans la forêt des mal-aimés », ce n'est pas tant la forêt décrite qui trouble le plus, mais davantage les personnages menaçants et rassurants à la fois. C'est pour cette raison que la chanson a été choisie pour l'analyse du sujet mélancolique chez cet auteur. Contrairement au mélancolique de Mara Tremblay, facilement repérable, celui chez Pierre Lapointe se déploie autrement, car plusieurs personnages apparaissent. Il semble juste, comme point de départ, d'associer le sujet mélancolique au personnage du « mal-aimé » dans la chanson. Le « mal-aimé » prend en revanche plusieurs formes dans l'œuvre et c'est précisément ce qui sera mis en valeur dans l'analyse. Il s'impose, ici, de déconstruire la structure qui nous a guidée jusqu'à maintenant afin d'analyser le sujet mélancolique et son rapport à l'image de l'autre dès le départ, et non à la fin de l'analyse comme ce fut le cas pour Mara Tremblay. Cette image de l'autre permet de cibler qui est réellement le sujet mélancolique et permet alors une analyse plus efficace, par la suite, de tous les autres rapports.

1.3.2.1 Le « mal-aimé » et son rapport à l'image de l'autre

a) Adresses à l'auditeur et à l'auditrice

La majorité des chansons de Pierre Lapointe, dans l'album à l'étude, sont construites comme des casse-têtes. C'est en faisant ressortir, dès le départ, les morceaux les plus singuliers que l'on peut arriver à une compréhension globale et solide. Les adresses aux auditeurs et auditrices constituent la première particularité qui sera analysée. Dans une analyse des adresses aux lecteurs chez Balzac, Aude Deruelle signale que ce procédé « permet [...] de créer le décor fictionnel par un geste pour le moins original : le narrateur anime son narrataire, lui prêtant les attributs d'un personnage, pour poser les lieux de l'action⁴⁶ ».

[consulté le 28 novembre 2022].<https://voir.ca/musique/2016/03/23/il-y-a-10-ans-pierre-lapointe-la-foret-des-mal-aimes/> [consulté le 28 novembre 2022].

⁴⁶ Aude Deruelle, « Les adresses au lecteur chez Balzac » dans OpenEdition, *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 2004, [en ligne]. <http://narratologie.revues.org/11> [consulté le 28 novembre 2022].

C'est l'effet qui est créé dès les premiers vers de la chanson analysée : « À vous mes chers mal-aimés, à vous / Qui avez rêvé de terres un peu moins brûlées, à vous / Qui êtes venus jusqu'ici, jusqu'à moi / Cueillir le fruit du regret délaissé / Dans la forêt des mal-aimés » (v. 1 à 5). Un problème se pose dès le début d'une tentative de compréhension du propos : quel est le sens de cette allégorie de la forêt? En effet, il faut d'abord penser à ce lieu pour, par la suite, définir le destinataire et les destinataires et aboutir à une hypothèse pertinente concernant les personnages que Pierre Lapointe veut créer à partir des auditeurs et auditrices. Dans les premiers vers, et dans toute la chanson, un vocabulaire relié aux péchés et à l'enfer est employé : « mal-aimés » (v. 1-5-6-9), « brûlées » (v. 2), « fruit » (v. 4), « regret » (v. 4), « âme » (v. 8), « perdus » (v. 16-27), « malheur » (v. 14-25), « corneille » (v. 17), « vermeil » (v. 18) et « saouler » (v. 19). Ces mots relient d'emblée le propos de la chanson à une ambiance mélancolique, au sens de péché d'*acedia*⁴⁷. Nous sommes alors, en tant que « mal-aimés », en train de rejoindre cette forêt, cet enfer. Qui parle? Si l'ambiance nous mène en enfer, serait-ce le diable? Cet « hôte » étrange prend une position supérieure dans la chanson : « Qui êtes venus jusqu'ici, jusqu'à moi » (v. 3). En fait, toute cette allégorie de la forêt semble désigner l'album lui-même. Pierre Lapointe serait le « moi », celui qui s'adresse au « vous », l'auditeur ou l'auditrice, celui qui a fait le choix de s'aventurer dans l'écoute de cette œuvre musicale. La position supérieure du destinataire s'explique alors par le fait qu'il est le créateur, nous imposant ces mots, son univers. En plus des adresses faites par le pronom « vous », l'utilisation de l'impératif révèle encore davantage la hiérarchie des personnages « comme manifestation la plus évidente d'un texte contraignant⁴⁸ » : « Venez à pied ou à dos de corneille / Venez vite boire le liquide vermeil / Venez vous saouler de blanchi sommeil / Ici, c'est sûr, tout ira moins que bien » (v. 17 à 21).

⁴⁷ Fléau du Moyen Âge décrivant l'homme de religion s'écartant de la contemplation de Dieu (Agamben, p. 22).

⁴⁸ Aude Deruelle, « Les adresses au lecteur chez Balzac », *op.cit.*

b) L'« autre » comme allié

La deuxième pièce du casse-tête concerne « l'autre », car nous n'avons pas encore tiré de conclusion précise sur la nature du sujet mélancolique. Commençons simplement par opposer le « moi » du deuxième vers, à tous les autres personnages. Bien que le vocabulaire se rapporte au diable et à l'enfer dans « Dans la forêt des mal-aimés », les « autres », donc ceux qui ne sont pas le « moi », sont considérés comme alliés. En effet, que ce soit l'auditeur ou l'auditrice présent(e) ou les autres téméraires qui se sont aventurés dans cette forêt, tous semblent faire partie du groupe des « mal-aimés », d'où le lien avec la mélancolie, qui serait ce qui rassemble tous les personnages de la chanson : « Dans la forêt des mal-aimés / Chaque arbre est un membre oublié / Chaque feuille, une âme délaissée / Dans la forêt des mal-aimés / Comme il fait bon s'y promener » (v. 6 à 10). L'inquiétant côtoie l'harmonie dans ces mots, car les « mal-aimés » ne semblent pas pouvoir quitter ce lieu lugubre où « il fait bon s'y promener ». Le bonheur de la promenade réside dans le fait qu'il « fait bon » de trouver pareils à soi, de trouver d'autres mélancoliques. Ce lieu paradoxal incarné par la « forêt » est davantage décrit lorsque le « je » questionne ses destinataires, c'est-à-dire nous, les auditeurs et auditrices : « Mais pourquoi donc êtes-vous venus / Dans cette forêt aux coins perdus / Où les murs tapissés de fleurs / Ne font que rappeler le malheur? » (v. 11 à 16 et 22 à 27) La tapisserie « de fleurs » n'est qu'esthétique, que parure pour cacher les « coins perdus » et le « malheur ». Cet ornement signale que la poésie charmante de l'album travestit un propos sombre et mélancolique.

À la lumière des analyses précédentes, il est encore possible d'associer le « mal-aimé » au sujet mélancolique. Contrairement à ce qu'on observe dans la chanson de Mara Tremblay, le sujet mélancolique chez Lapointe est symbolique et réunit à la fois l'auditeur ou l'auditrice, donc le « vous », le créateur, montré par le « moi », et tous les autres tels que l'« arbre », le « membre oublié », la « feuille » et l'« âme délaissée ». Toutes ces figures sont des sujets mélancoliques, des « mal-aimés », que nous regrouperons pour former l'être mélancolique chez Lapointe, être complexe et multiple.

À la lumière des analyses précédentes, il est encore possible d'associer le « mal-aimé » au sujet mélancolique. Contrairement à ce qu'on observe dans la chanson de Mara Tremblay, le sujet mélancolique chez Lapointe est symbolique et réunit à la fois l'auditeur ou l'auditrice, donc le « vous », le créateur, montré par le « moi », et tous les autres tels que l'« arbre », le « membre oublié », la « feuille » et l'« âme délaissée ». Toutes ces figures sont des sujets mélancoliques, des « mal-aimés », que nous regrouperons pour former l'être mélancolique chez Lapointe, être complexe et multiple.

1.3.2.2 Le « mal-aimé » et son rapport à l'autre

La mélancolie, rappelons-le, est solitude parce qu'elle se nourrit de la perte. La forme plurielle du terme « mal-aimés », dans la chanson, pose alors problème. Il est possible de procéder à l'envers en éliminant les pistes de réflexion du rapport à l'autre qui ne conviennent pas à la chanson « Dans la forêt des mal-aimés ». Il est simple d'enlever toute analyse du mélancolique amoureux, car rien ne nous permet de relier précisément la chanson à l'absence de l'objet d'amour. Il n'y a pas non plus de *Deux*, ni de *Un*, ni de *Zéro*, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de perte de l'autre. Rappelons-le, ici l'autre est davantage allié qu'adversaire.

Il faut se rattacher à la photographie de Jeff Wall, précédant l'analyse de Lapointe, pour tenir compte des conclusions concernant le sujet mélancolique symbolique de cette chanson. La photographie et la chanson ne montrent pas que plusieurs « mélancoliques » au même endroit. Wall image des vampires figés près de leurs victimes, les ayant vidées de leur sang. Pierre Lapointe crée une forêt remplie de mélancoliques qui se saoulent de « sommeil » et de « liquide vermeil ». On s'imagine un monde irréel, sans âme qui vive, dépourvu d'objet de désir, dépourvu de rapport à l'autre. La mélancolie demeure alors solitude, mais dans un lieu de plusieurs solitudes, ce qui accroît sa puissance.

1.3.2.3 Le « mal-aimé » et son rapport à l'image

Ce sont les images, les fantasmes qui ont mené les « mal-aimés » dans la « forêt ». Ce lieu est la conséquence mélancolique, il est la fin tragique de ceux qui ont « rêvé de terres un peu moins brûlées ». Le rapport entre le sujet mélancolique et l'image est alors un échec « dans cette forêt aux coins perdus ». Le « moi », espèce d'étrange guide, questionne même l'auditeur ou l'auditrice : « Mais pourquoi donc êtes-vous venus dans cette forêt aux coins perdus? » (v. 15-16) Pourquoi vous êtes-vous rendus dans ce « chemin » de la mélancolie? Pourquoi avez-vous autant désiré et fantasmé?

1.3.2.4 Le « mal-aimé » et son rapport à l'image de soi

Des liens entre les éléments de l'autoportrait que nous avons fait ressortir plus tôt et la chanson sont possibles. Il a été dit que, sur la pochette d'album, Pierre Lapointe se fait personnage et se place dans la forêt. Il est le « moi » de « Dans la forêt des mal-aimés » et il accueille l'auditeur ou l'auditrice. Il est le principal sujet mélancolique mais, à la différence de Mara Tremblay, tout ceci pourrait être un leurre. En effet, si Tremblay se met à nu, Pierre Lapointe ne se livre pas et se positionne derrière une couche impénétrable d'esthétique et de poésie. Tout ceci est un jeu.

En ce qui a trait aux analyses des différents pronoms, elles sont moins évocatrices que chez Tremblay. Par contre, si le « tu » s'insère dans le « je », il en est de même pour le « vous », chez Lapointe, qui est une création du « moi ». L'auditeur ou auditrice interpellé est création, il fait partie du « moi ». Ce « moi », en tant que l'un des sujets mélancoliques de la chanson, invente ce lien, invente ce « vous » et invente sa propre image de lui-même, cette image de guide. En fait, à l'aide des mots : « À vous mes chers mal-aimés [...] / Qui êtes venus jusqu'ici, jusqu'à moi » (v. 1-3), il serait plausible de jumeler le « moi » à la mélancolie elle-même, moins comme personnage, davantage comme tempérament personnifié, s'adressant au « vous ». Bref, c'est l'objet de désir lui-même qui semble parler. Pierre Lapointe a pu tenter de fabriquer la mélancolie, de la rendre tangible, de la rendre, du moins, perceptible.

1.3.3 *L'autre multiple*

« Je ne travaille pas avec des mots, mais avec des images⁴⁹ », souligne Pierre Lapointe en 2006. En effet, l'être mélancolique, chez Pierre Lapointe, est construit à partir d'un univers esthétique inquiétant et surtout, il est bâti à travers le personnage de l'autre. Chez Lapointe, l'autre prend plusieurs formes : l'auditeur ou auditrice, les « mal-aimés » et le créateur. Comme le sujet mélancolique est multiple, il en est de même pour l'autre, qui devient changeant. L'auditeur ou l'auditrice et les autres mélancoliques sont alliés du « moi » et l'inquiétant est accentué par le fait que la mélancolie de celui ou celle qui écoute est démasquée dès les premiers mots de l'album, album imagé par la métaphore de « la forêt » mélancolique. Par l'auditeur-personnage ou l'auditrice-personnage, Lapointe crée un espace nouveau, comme le faisait Mara Tremblay par l'union entre le « je » et le « tu ». On peut alors constater que l'être mélancolique, chez Lapointe comme chez Tremblay, a besoin d'inventer l'autre pour se définir. C'est cette invention de personnages qui accentue la mélancolie. La forêt est alors le lieu de rassemblement des incompris, d'où l'utilisation de personnifications : « Chaque arbre est un membre oublié / Chaque feuille, une âme délaissée » (v. 7-8). Le chœur qui se fait entendre tout au long de la chanson s'allie à ces deux vers, comme si ce groupe de voix était constitué de tous les « mal-aimés ». Cette chanson embrouille les pistes d'analyse du sujet mélancolique et ce dernier devient pluriel, porteur de plusieurs sens. Le sujet évoque la mélancolie créatrice, la mélancolie des âmes perdues et, le plus troublant, il évoque notre propre mélancolie, révélant du coup le tour de force de Lapointe.

⁴⁹ Valérie Passelègue, « Pierre Lapointe », [enregistrement vidéo], *op. cit.*

1.4 La créature dans « Petit papillon » de Jean Leloup

1.4.1 Le sujet mélancolique en lien avec l'autoportrait de l'artiste

Figure 5

Pochette de l'album *À Paradis City*



Source : *produit par Grosse boîte, réalisé par Louis Legault et Jean Leloup (image de Virginia Tangvald)*

Virginia Tangvald est à l'origine de la photographie servant de couverture d'*À Paradis City* de Jean Leloup. Seules les jambes de l'artiste apparaissent avec le fidèle chien à trois pattes, bête que l'on retrouve imprimée sur la marchandise promotionnelle de la dernière tournée. C'est le promeneur solitaire et marginal qui est montré sur cette pochette.

Figure 6

Livret de paroles de l'album *À Paradis City*



Source : *produit par Grosse boîte, réalisé par Louis Legault et Jean Leloup (image de Virginia Tangvald)*

Le livret offrant les textes et les accords offre un complément intéressant pour l'analyse. On retrouve le poète, sur cette photo, fidèle à lui-même, arborant guitare et chapeau et se tenant debout près de sa « Land Rover », une voiture lui ayant servi à traverser le Panama et le Costa Rica lors de la création de plusieurs des chansons de l'album⁵⁰.

⁵⁰ « Jean Leloup – Tout le monde en parle – Février 2015 », sur le site YouTube, entrevue avec Jean Leloup, propos recueillis par Guy A. Lepage, *Tout le monde en parle*, 2015, [enregistrement vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=8J36wC4sPlg> [consulté le 2 décembre 2022].

La photographie étant aussi sa compagne, un certain accès privilégié à l'artiste et à son monde réel nous est offert. Concernant les informations sur lui, Jean Leloup a parlé de sa bipolarité en 2015, lors de son passage à *Tout le monde en parle* : « Je me demandais ce qui se passait, et puis finalement on me l'a expliqué. [...] C'est stressant en maudit. Je peux être comme mêlé et angoissé, après ça je suis super hystérique. [...] Je me suis organisé pour vivre même si c'était difficile⁵¹. » Cet artiste explique ses motivations de création dans une autre entrevue liée à la sortie de son dernier album où il signale que lorsque ses questionnements existentiels le rongent, il se promène : « Souvent, ça va se régler, un moment donné, quand tu vas être à une place où tu vas sentir la paix, une espèce de paix. Et puis cette paix-là va avec l'immensité de la nature⁵². » Il rajoute ensuite : « Et puis des fois tu ne verras pas la beauté, tu vas voir quelque chose de lourd, et puis à travers ça, il y a comme une voix intérieure, il y a comme quelque chose qui nous parle, et bien les chansons c'est ça⁵³. » Ces mots de Jean Leloup permettent de faire des liens entre ses émotions et ses chansons. À *Tout le monde en parle*, Leloup parle du titre de son album, *À Paradis City*, en signalant qu'il s'agit de « l'endroit où tu voulais aller, tu sais, absolument, là où c'est *hot*. À chaque fois qu'on arrive là, et bien, on braille. [...] C'est tout ce qui est délire⁵⁴ ». Comme toutes ses destinations « *hot* » s'avèrent décevantes, Jean Leloup erre, semble-t-il. Les métaphores utilisées signalent le rapprochement avec le concept d'autoportrait. Jean Leloup ne fait pas nécessairement son propre récit linéaire, mais les thèmes laissent percevoir ses propres traits, ses propres discours. Le lieu évoqué par le « paradis » sera davantage étudié dans le troisième chapitre, mais il est déjà possible de constater que, contrairement aux deux autres auteurs-compositeurs-interprètes, Jean Leloup ne cherche pas refuge dans l'autre ou dans le « tu », mais dans un ailleurs. Cet ailleurs est le thème le plus récurrent de l'auteur, le thème qui, par assemblage, permet de retrouver les traces de l'autoportrait de Leloup.

⁵¹ « Jean Leloup – Tout le monde en parle – Février 2015 », *op.cit.*

⁵² « Jean Leloup - Entrevue au Planétarium », sur le site YouTube, entrevue avec Jean Leloup, propos recueillis par Tanya Lapointe, *ICI ARTV*, 2015, [enregistrement vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=sQQaoExMoHk> [consulté le 10 octobre 2017].

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ « Jean Leloup – Tout le monde en parle – Février 2015 », *op.cit.*

Encadré 3 – Paroles de la chanson à l'étude : « Petit Papillon⁵⁵ »

1 C'est dans un petit village que grandit la belle fille sage
Plus connue sous le nom de Petit Papillon
Petit Petit Papillon, Petit Petit Papillon
Petit Petit Papillon, comme le temps est long

5 Petit Papillon prit le train un jour
Un aller sans retour pour suivre son grand amour
C'était un joli blond pas si mauvais garçon
Mais pour le reste plutôt con, comme le temps fut long
Dans son petit coqeron, dans son petit bureau

10 Pour joindre les deux bouts elle tenait le coup
Mais les blonds sont sans cœur; ils ne donnent pas de fleurs
Et quand ils partent, ils s'enfuient avec toutes les économies
Petit Papillon avait le cœur trop tendre
Décide de se pendre, mais la corde de se fendre

15 Elle essaie à nouveau, se lance sous les autos
Se réveille dans les canaux, trempée jusqu'aux os
Elle tente l'overdose, une infirmière en rose
La surveillance en psychose dans une salle morose
Petit Papillon s'en va chercher la mort

20 Pour lui dire deux mots : « Donne-moi mon passeport »
Mais dans son sac poubelle, la mort la trouve tellement belle
Qu'elle lui roule une grosse pelle, lui jure un amour éternel :
« Petit Papillon, jamais tu ne mourras
Tu es à moi je suis à toi tu n'as pas le choix »

25 Petit Papillon se lance vers la mort
Un poignard à la main, douze coups de surin!
« Tiens, tiens, tiens la mort, tiens meurs la mort! »
La mort est un petit papillon qui trouve le temps long
Attendant le prochain wagon le prochain petit papillon

⁵⁵ Jean Leloup, « Petit Papillon », *À Paradis City*, Grosse boîte, 2015, disque numérique.

1.4.2 Analyse de la chanson

L'analyse du sujet mélancolique dans la chanson de Jean Leloup s'écarte de la complexité de « l'autre » de Pierre Lapointe, mais aussi du caractère intime qui transparaît dans le « je » de Mara Tremblay. Le sujet mélancolique est raconté chez Leloup, il est héros d'une histoire construite par un narrateur omniscient et surtout, il est créature. Il sera d'abord question du rapport du sujet mélancolique avec l'autre, de son rapport à l'image, à l'image de soi et à l'image de l'autre.

1.4.2.1 La créature et son rapport à l'autre

La chanson « Petit Papillon », allie deux histoires d'amour. Il est d'abord question de la « jeune fille sage », le « Petit Papillon », qui prit un « aller sans retour pour suivre son grand amour » (v. 5-6). Ces paroles arrivent au début de la chanson et nous annoncent une fin abrupte par les mots « sans retour ». L'« amour » s'éteint, le « joli blond », donc l'autre, quitte et ceci métamorphosera la jeune fille en sujet mélancolique, la poussant vers la quête de la mort. Le rapport à l'autre est bien visible, notamment parce qu'il est question de perte du *Deux*, comme étudié chez Mara Tremblay. Cette perte n'était que menace chez Tremblay, elle est bien réelle chez Leloup : l'amant part. Cette perte n'occasionne pas la création d'un être mélancolique *Un* qui réunirait le sujet et son désir de l'autre absent, mais elle occasionne l'effondrement vers un *Zéro*, tel que l'a étudié Merleau-Ponty. En effet, l'être mélancolique, le « Petit Papillon », n'est pas en peine, n'est pas en haine, elle n'est plus, elle est vide, elle est zéro.

La deuxième histoire de désir est celle entre la deuxième figure mélancolique, la mort, et la jeune fille : « Mais dans son sac poubelle, la mort la trouve tellement belle / Qu'elle lui roule une grosse pelle, lui jure un amour éternel : / "Petit Papillon, jamais tu ne mourras / Tu es à moi je suis à toi tu n'as pas le choix" » (v. 21 à 24).

« Petit Papillon », à première vue, semble l'emporter : « Petit Papillon se lance vers la mort / Un poignard à la main, douze coups de surin! / "Tiens, tiens, tiens la mort, tiens meurs la mort!" » (v. 25 à 27) S'agit-il réellement d'une victoire? La jeune fille devenue mélancolique change-t-elle le destin que lui réservait la mort, ou au contraire, n'est-ce pas exactement ce que la mort désirait? Les deux figures se cherchaient mutuellement et se sont trouvées. Il y a double victoire. Il est possible de voir une fusion des deux créatures, rappelant le passage du *Deux* au *Un* de Levinas : « La mort est un petit papillon qui trouve le temps long / Attendant le prochain wagon le prochain petit papillon » (v. 30-31).

1.4.2.2 La créature et son rapport à l'image

Christine Letellier, dans son étude sur la solitude chez Léo Ferré, signale que l'imaginaire, pour la figure solitaire, permet de n'être jamais complètement seul. Elle utilise ce tableau de Jérôme Bosch pour montrer l'inquiétant, le mal et les tourments de l'être seul, que l'on peut ici rapprocher grandement de l'être mélancolique, car mélancolie et solitude sont de proches parentes.

Figure 7

Jérôme Bosch, *La Tentation de Saint-Antoine*



Source : *Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne, huile sur panneau, 1501.*

Des personnages-créatures s’y retrouvent peints et sont ici les métaphores de tous les combats que doit livrer le malade pour atteindre Dieu, l’objet de désir suprême à l’époque du peintre. Les personnages-créatures que sont le papillon et la mort renvoient à cet univers décrit par Letellier « où les ermites sont entourés de créatures démoniaques et d’un bestiaire fantastique⁵⁶ ».

L’image s’incarne dans le « démoniaque » et dans le « fantastique » dans cette chanson qui donne la parole à la mort, diminuant, nous le verrons, l’effet troublant d’une jeune fille qui s’enlève la vie. Effectivement, dans la chanson de Leloup, l’objet de désir du personnage ailé est d’abord l’amour et ensuite la mort, deux objets intangibles. Le premier fantasme du sujet mélancolique s’avère être un échec, un abîme, tandis que le deuxième fantasme, celui de la mort, deviendra réalité. La conclusion est assez troublante : le seul fantasme pouvant se réaliser, pour le mélancolique, serait la mort.

1.4.2.3 *La créature et son rapport à l’image de soi*

a) Destruction de l’effet de réel

Au début du présent chapitre, les réflexions de Vincent Jouve sur l’effet de réel furent soulignées. Il est évident que les genres romanesque et chansonnier sont différents, mais c’est justement l’une des oppositions les caractérisant qui permet de mieux saisir le personnage mélancolique chez Jean Leloup. Généralement, dans un roman, le personnage est nommé et son portrait permet d’accentuer l’illusion de réel. Il n’est pas tout à fait question d’absence de nom dans la chanson, car « la belle fille sage » (v. 1) a un nom, Petit Papillon, mais un nom de créature, ce qui ne lui confère aucune identité précise et détruit l’illusion de réel.

⁵⁶ Christine Letellier, *Léo Ferré : l’unique et sa solitude*, op. cit., p. 195.

La chanson, se rapprochant plus de la poésie que du récit, ne façonne généralement pas de personnage très défini. Cette caractéristique est visible dans la chanson de Leloup. Le personnage mélancolique y évolue dans un tout autre registre que chez Mara Tremblay. Il est effectivement rarement question du « je » et le poète se tient davantage à distance en faisant le récit d'une figure qui devient tourmentée, passant de « la belle fille sage » au « Petit Papillon » qui cherche la mort.

b) Potentiel d'étrangeté

Baudelaire demande à l'artiste une tâche impossible : « l'appropriation même de l'irréalité⁵⁷ ». Cette « mission⁵⁸ » confirme le lien avec la mélancolie qui est ce désir de l'objet inexistant. La chanson de Leloup est entièrement empreinte de cette quête de l'irréalité. En fait, la première partie de la chanson signale l'alternance entre une figure réelle et une figure irréelle : « C'est dans un petit village que grandit la belle fille sage / Plus connue sous le nom de Petit Papillon » (v. 1-2). Le premier vers montre un personnage réaliste, tout de suite évacué par son surnom de « Petit Papillon », surnom qui sera employé tout au long de la chanson. Le réalisme revient ensuite par l'image du départ en « train » (v. 5), du « joli blond » (v. 7), « du bureau » (v. 9) et du vers se retrouvant juste avant le basculement du « Petit Papillon » : « Et quand ils partent, ils s'enfuient avec toutes les économies » (v. 12). La suite de la chanson est brutale : « Petit Papillon avait le cœur trop tendre / Décide de se pendre [...] » (v. 13-14). Ce passage marque une coupure certaine dans la chanson, coupure créée par les mots et non par la musique, qui conserve son rythme cyclique et monotone. Le basculement complet vers l'étrange et l'irréel arrive avec le personnage de la mort : « Petit Papillon s'en va chercher la mort / Pour lui dire deux mots : "Donne-moi mon passeport" » (v. 19-20).

⁵⁷ Giorgio Agamben, *Stanza*, *op. cit.*, p. 82.

⁵⁸ *Ibid.*

Le texte de « Petit Papillon » s'incarne donc par un passage du réel à l'irréel, comme si le propos, le suicide, ne pouvait être montré autrement que par la quête de ne plus être, la quête de se transformer, comme la chenille se transforme en papillon. Le surnom du personnage principal symboliserait alors la transformation vers l'étrange, vers la mort.

En plus de la beauté et de la liberté, « les petits oiseaux, comme les papillons, figurent souvent, non seulement les âmes des morts, c'est-à-dire les âmes libérées, regagnant la patrie céleste où elles attendent leur réincarnation, mais aussi les âmes des enfants⁵⁹ ». Cette image très positive et enfantine du papillon jure avec la quête de la mort de cette figure dans la chanson et c'est exactement ce qui trouble. La figure du papillon s'allie à la musique ludique, mais sa quête marque le point de rupture. Généralement, le papillon, dans sa signification même, a accès à la « patrie céleste », mais ce n'est pas le cas du personnage mélancolique dans la chanson, qui doit quérir la mort en tentant la pendaison, l'accident ou l'overdose. Le « petit papillon » n'est qu'une métaphore, car les ailes n'existent pas vraiment et ses tentatives de suicide nous ramènent à son humanité première. À la fin de cette chanson, l'on retrouve un nouveau papillon : « La mort est un petit papillon qui trouve le temps long » (v. 28). À ce moment, la figure ailée prend la signification d'âme des morts, rappelant le spectre qui sera étudié dans les prochaines lignes.

1.4.2.4 La créature et son rapport à l'image de l'autre

a) Adversaires sans nom

Afin d'intensifier la figure mélancolique qu'incarne le papillon, d'autres personnages sans nom surviennent en adversaires. D'abord, il y a la soignante, qui représente toutes les soignantes, sans caractéristiques propres : « Elle tente l'overdose, une infirmière en rose / La surveillance en psychose dans une salle morose » (v. 17-18).

⁵⁹ Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont (Bouquins), 1969, p. 558.

L'utilisation de la couleur « rose » souligne l'impossibilité de relation entre celle qui cherche la mort et l'« infirmière » qui cherche la guérison. Comme adversaire, il est aussi crucial de rappeler que la cause des malheurs est l'amour. L'amant est le « joli blond pas si mauvais garçon ». Il n'est, lui non plus, pas nommé et demeure flou, sans portrait, n'incarnant que la cause de la transformation en papillon.

b) La mort comme personnage

André Chabot, dans son ouvrage *La mort et ses poètes*, signale que les poètes sont en quelque sorte les seuls à « interroger⁶⁰ » la mort. Ce n'est alors pas le côté inquiétant de ce personnage qui est mis de l'avant, mais bien la curiosité qu'il entraîne. Aux vers 19 à 24, « Petit Papillon » s'adresse directement à la mort et cette dernière lui répond. Cette citation justifie les propos d'André Chabot qui affirme que « [s]eul le poète ose faire parler le mort⁶¹ ». Jean Leloup se permet une image surprenante de ce personnage, car il lui donne la capacité d'aimer. Effectivement, la mort est amoureuse du papillon dans cette chanson, ce qui justifie que la quête de mort de la jeune fille est un échec jusqu'à leur rencontre. Leloup montre le suicide d'une façon qui est loin d'être tragique. Il montre cet acte par un dialogue avec la mort devenu personnage. La personnification de la mort, dans ce texte, lui fait perdre sa puissance. En effet, elle devient mortelle et reçoit « douze coups de surin » (v. 26).

Dans la chanson de Jean Leloup, dès que la mort parle, le trouble s'installe, tant dans le texte que dans la voix du chanteur. Chez Leloup, la mort est présente, arrogante, tentante et prend régulièrement une forme humaine pour devenir accessible et pour posséder les caractéristiques de l'humain, soit le mépris, l'amour et l'amusement. C'est quand elle prend forme que la mort devient troublante. Margery Vibe Skaden l'explique ainsi :

⁶⁰ André Chabot, *La mort et ses poètes*, Paris, Cherche Midi (Espaces), 1993, p. 19.

⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

Chapitre 1 – La figure du mélancolique

[...] l'évasion « vraiment spirituelle » et la « béatitude » que permet la méditation de la mort dans sa version sublime et crépusculaire se trouve rudement interrompue par l'introduction d'un Spectre. Au moment où cet autre messager de la mort (figure plus triviale que celle du couchant ou de l'éclipse) fait son entrée, la chambre de délices mélancoliques se transforme en un enfer abrutissant [...]⁶².

La mort en tant que créature brise donc l'état de mélancolie contemplative et mène vers une vision beaucoup plus noire « qui – en maniant surnaturalisme et ironie – transforme le symbole abstrait et conventionnel de la mort en un véritable squelette parlant, et fait succéder l'étonnement (au sens fort du terme) à la nonchalance, le vertige à la lucidité⁶³ ».

Dans la chanson, ces deux personnages que sont « Petit Papillon » et la mort se cherchent mutuellement. Le « Petit Papillon » cherche à mourir, car il a « le cœur trop tendre » (v. 13) et « la mort » en est amoureuse : « Tu es à moi je suis à toi tu n'as pas le choix » (v. 24). Cette situation cause un combat contre l'immortalité, très relié à celui que l'on retrouve chez Baudelaire.

Dans une étude consacrée à la hantise de l'immortalité chez Baudelaire, Jean Starobinski a rapporté des cas cliniques du XIX^e siècle, dont la dépression se caractérise par l'obsession de ne pas pouvoir mourir, ou d'être condamné à vivre éternellement en tant que mort-vivant⁶⁴.

Cette obsession est précisément signalée par le sujet mélancolique dans les paroles de Leloup. La chanson « Petit Papillon » souligne donc un thème sombre, celui du désir de la mort, la mort étant ici image de l'autre.

⁶² Margery Vibe Skaden, « Pour s'exercer à mourir », tiré de « Baudelaire : Figures de la mort, figures de l'éternité » dans *L'Année Baudelaire*, dir. John E. Jackson et Claude Pichois, Paris, Klincksieck (Année Baudelaire), 1996, p. 100.

⁶³ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 101. Référence à Jean Starobinski, « Melancholie und Unsterblichkeitswahn bei Baudelaire » dans *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, Constance, Universitätsverlag Konstanz, 1987.

Starobinski a étudié la hantise qu'avait Baudelaire de ne pas mourir⁶⁵ et le personnage du papillon de Leloup incarne bien cette peur d'être immortel : « Petit Papillon se lance vers la mort / Un poignard à la main douze coups de surin! / “Tiens, tiens, tiens la mort, tiens, meurs la mort!” » (v. 25 à 27) Ce passage est percutant, mais moins que si les coups étaient dirigés vers elle-même, ce qui revient pourtant au même : Petit Papillon s'enlève la vie, se donne la mort, tue la mort.

1.4.3 La créature mélancolique

La mélancolie peut prendre plusieurs formes : elle peut être reliée à l'amour, comme chez Mara Tremblay, mais peut aussi tendre vers l'étrange, vers l'inquiétant et le sombre, comme chez Lapointe et Leloup, ce dernier se servant de la créature pour accentuer la métaphore mélancolique. L'aspect effrayant est mis en lumière autant par le texte que par la musique dans la chanson « Petit Papillon ». Cette chanson est troublante et mélancolique par la proximité qui est créée avec la fatalité, la mort. La voix de Jean Leloup accentue le malaise, car ce dernier raconte une histoire, comme il le ferait à un enfant. La voix et le propos vont alors à contresens, comme le sont les personnages du papillon et de la mort. Cette voix claire est accompagnée d'une musique simple, cyclique et rapide, mais surtout d'un chœur en plainte, ce qui accroît l'étrangeté. Dans « Petit Papillon » et dans d'autres chansons de Jean Leloup, l'être mélancolique est effectivement étrange. C'est le qualificatif qui caractérise normalement cette figure, qui la relie à celle de Pierre Lapointe, et qui la différencie de celle présente dans les textes de Mara Tremblay, poète qui manie de plus près le réel. Enfin, chez Leloup, l'être mélancolique, comme le solitaire chez Léo Ferré, n'est jamais seul, car il se crée un monde rempli de différentes créatures. La mort est personnifiée, désamorçant le côté tragique, mais construisant l'inquiétant par l'apparition du spectre, du fantôme. Enfin, la mort est aussi désirée et recherchée, ce qui n'est pas sans rappeler le lien avec la mélancolie où le seul objet de désir réalisable devient la mort.

⁶⁵ *Ibid.*

Conclusion

Ce chapitre avait comme principal but d'arriver à définir le sujet mélancolique chez Mara Tremblay, Pierre Lapointe et Jean Leloup. C'est en étudiant le rapport entre ce sujet et l'autre que l'on en arrive à des réflexions convaincantes. Mara Tremblay expose un sujet mélancolique amoureux et très relié à son autoportrait. Ce « je » est seul, sans autre, car le « tu » qui l'accompagne n'est que fantasme, n'est que mémoire. Pierre Lapointe complique l'analyse limpide du sujet mélancolique, car ce dernier est multiple et se mélange même à l'autre, prenant parfois sa place. C'est finalement le « mal-aimé » qui est le mélancolique, incarnant tantôt celui ou celle qui écoute, tantôt l'artiste et même tous les autres châtiés, peuplant la forêt morbide. Enfin, le mélancolique, chez Jean Leloup, est créature. Il est le héros d'une histoire racontée à la troisième personne, histoire qui évacue tout rapprochement justifiable avec l'auteur. Le sujet, féminin, y est en quête d'amour d'abord et de mort ensuite. Les sujets sont alors très différents chez les trois auteurs, bien qu'il soit possible de les relier par l'aspect paradoxal de la mélancolie qu'ils incarnent. En effet, l'être languissant est coincé entre le possible et l'impossible dans « Toutes les chances » de Tremblay, car l'absence de l'autre joue les rôles de menace et de fantasme à la fois. Le « mal-aimé » de Lapointe, dans « Dans la forêt des mal-aimés », côtoie l'inquiétant et l'harmonie, ainsi que la solitude et la présence. La chanson « Petit Papillon » de Leloup, elle, signale le désir amoureux autant que le désir de mort du sujet mélancolique. Ce sont alors ces antinomies qui montrent que l'être mélancolique, qu'il soit amoureux, lugubre ou suicidaire, est troublé, car oscillant et perdu. Si l'on tente de définir la figure mélancolique dans la chanson québécoise à l'aide des exemples évoqués dans ce chapitre, il serait possible de dégager trois caractéristiques claires :

- La figure mélancolique est seule ;
- La figure mélancolique est en quête ;
- La figure mélancolique est paradoxale.

La figure mélancolique serait alors celle qui cherche encore l'inaccessible, d'où sa quête et son paradoxe.

Cette figure perdrait toutefois sa mélancolie au moment où le désir n'est plus, où elle a baissé les bras, comme dans les dernières chansons des trois albums. Effectivement, un élément fort révélateur transparait dans les trois œuvres à l'étude. Dans la dernière chanson de chaque album, la quête et le paradoxe disparaissent, comme pour signaler l'échec et la fin du combat. L'être mélancolique termine toujours sa course en étant conscient de sa solitude dans les œuvres choisies. Mara Tremblay termine son album par la chanson « Le bruit » où le « tu » est en fait le « je » qui se parle à lui-même :

Tu laisses le bruit
Te montrer le silence
Jusqu'à ne plus rien entendre
Et tu laisses la tempête
Clamer le chaos qui pèse

Tu laisses le temps
Te montrer l'absence
Jusqu'à ne plus rien attendre
Et tu laisses la tempête
Calmer le chaos qui presse

Chapitre 1 – La figure du mélancolique

Mara Tremblay paraît exposer la perte de sa mère, perte qui sera davantage analysée dans les chapitres suivants. Cette chanson signale toute la solitude, « l'absence », « la tempête » et le « chaos » que ressent ce « je » qui fut le personnage principal de tout l'album.

C'est chez Pierre Lapointe que le concept de la clôture va le plus loin. Effectivement, dans « Au pays des fleurs de la transe », les rappels à la chanson d'ouverture, où le poète nous invitait dans sa « forêt des mal-aimés », sont fréquents. Le ton n'est toutefois plus le même et le « je » semble avoir perdu sa supériorité et ses alliés :

Car il ne reste rien
Plus rien que quelques souvenirs
Du plus Épinel de ma vie
Du cercle éternel qui vieillit
Et si toujours comme au passé
Il revient pour me terrasser
J'irai pieds nus marcher
Dans la forêt des mal-aimés

L'allégorie de la « forêt » simule un endroit plus inquiétant que dans la première chanson, parce que la mort est suggérée :

L'épopée fantomatique commence

Au pays des fleurs de la transe

Les cheveux accrochés au vent

Je partirai les pieds devant

Le sourire amer d'irrévérence

Au pays des fleurs de la transe

Adieu ivresse

Adieu mouvance

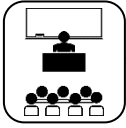
Adieu rescapé de la chance

« Le pays des fleurs de la transe », endroit d'angoisse et de peur, paraît être ce qui suit « la forêt des mal-aimés » et suggère aussi que le chemin qui y mène en est un de solitude et d'« adieu ». Le « je » n'est plus le maître comme dans la chanson d'ouverture, il s'est transformé en simple « mal-aimé ». Finalement, l'être mélancolique créateur, dans « Dans la forêt des mal-aimés », est « contraignant » et supérieur aux autres, ce qui est complètement détruit au fil de l'album, car le mélancolique se retrouve seul à la fin, se dirigeant vers une fin angoissante, vers la « transe ». Les sons de nature reviennent dans la dernière chanson, mais sont accompagnés d'une mélodie très triste, moins rapide et moins diabolique que dans « Dans la forêt des mal-aimés ». Cette mélodie est jouée au piano, instrument isolant le « je » qui est devenu seul. Un violon survient quelquefois pour souligner les lamentations du solitaire. À la fin, tous les sons se brouillent et troublent l'auditeur et l'auditrice, comme si ce dernier devait, lui aussi, se rendre « au pays des fleurs de la transe ».

Chapitre 1 – La figure du mélancolique

En ce qui concerne la dernière chanson de Jean Leloup, « Zone zéro », le poète semble faire le constat de son échec monumental : « Il est trop tard, mon miroir, et je ne peux rien faire / Car le chemin derrière, c'est le mien ». Encore ici, le « je » s'adresse à lui-même, comme chez Mara Tremblay, exprimant la mélancolie et la solitude inévitable. Si l'autoportrait de Jean Leloup ne fut pas un outil pour l'analyse de « Petit Papillon », il prend toute la place dans cette chanson qui sera étudiée au dernier chapitre de cet ouvrage.

Dans les trois chansons qui marquent la fin de chaque album, l'être mélancolique ne semble plus en quête et paraît avoir éteint tout paradoxe, se positionnant sur un des côtés de son être. Le mélancolique s'apprête à vivre le « chaos » chez Tremblay, fait ses adieux à « l'ivresse » chez Lapointe et avoue son impuissance chez Leloup.

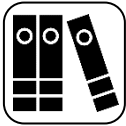


DEUXIÈME CHAPITRE

Mélancolie et temporalité



1. La mélancolie dans le temps
2. La nostalgie dans « D'un côté ou de l'autre » de Mara Tremblay



3. L'ennui dans « Tous les visages » de Pierre Lapointe
4. Le passage dans « Voyageur » de Jean Leloup

2.1 La mélancolie dans le temps

2.1.1 Définitions du temps

2.1.1.1 Philosophies du temps

Définir le temps n'est pas chose simple. De ce fait, il importe de rallier certaines réflexions sur le temps en général avant de l'associer à la mélancolie. Claude Dubar, dans la revue *Temporalités*¹, commence sa réflexion par une rétrospective de différentes approches philosophiques tentant de démystifier le temps. L'article de Dubar présente diverses théories de philosophes qui ont pensé le temps et présente, à chaque fois, l'aporie, le problème de leur réflexion. Au fil des diverses conceptions qu'il mentionne, un dualisme s'installe entre les penseurs qui ont une perception du temps intérieure à l'être, donc psychique, et ceux qui s'intéressent davantage au temps extérieur. Dubar souligne que chacune des théories d'Aristote, de saint Augustin, de Kant et d'Husserl est insuffisante, car elle se positionne soit dans la réflexion objective, donc extérieure, soit dans celle qui est subjective, donc intérieure. Le véritable problème est de ne pas penser le temps comme faisant partie des deux catégories, de ne pas penser le temps comme pluriel. Aristote percevait le temps comme mouvement extérieur, tandis que Saint-Augustin faisait fi de l'extérieur pour comprendre le temps de manière psychologique seulement: « [...] [L]e temps du passé c'est la mémoire, le temps du présent, c'est l'attention et le temps du futur, c'est l'attente². » Selon Dubar, les philosophies d'Aristote et de Saint-Augustin ont le même problème, car elles oublient un élément essentiel à la conception du temps, un concept qui ne semble pas pouvoir s'expliquer de manière univoque.

¹ Claude Dubar, « Temporalité, temporalités : philosophie et sciences sociales », dans OpenEdition, *Temporalités*, n° 8, 2008, [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/temporalites.137> [consulté le 28 novembre 2022].

² *Ibid.*

Emmanuel Kant et Edmund Husserl ont aussi réfléchi à la temporalité, sans arriver à une pensée plurielle et satisfaisante selon Dubar. Martin Heidegger est celui qui a dénoué l'impasse de la réflexion sur le temps. Sa solution est une description triple du temps, ce qui permet davantage de toucher la complexité de la notion à définir. Il ne s'agit pas dans ce mémoire de définir toute la théorie d'Heidegger, mais bien de montrer que le temps doit être pensé dans sa multiplicité. Selon Heidegger, le temps est vécu par chacun ; il est intérieur, existentiel. Il est également ce qui se situe entre la vie et la mort et entre les générations ; le temps est « historique ». Le temps est aussi instrumentalisé ; il est calendrier et horloge, il est « intra-temporel »³. À la suite des observations d'Heidegger, les penseurs s'associant davantage aux sciences sociales avec, entre autres, Krzysztof Pomian, ont pu concevoir le temps sous quatre temporalités : stationnaire, cyclique, linéaire cumulatif et linéaire soustractif. Bref, toutes ces approches permettent de comprendre qu'il faut voir le temps comme multiple. Le passé, le présent et le futur ne peuvent se définir de manières séparées. Les liens qui les unissent importent dans toute tentative de saisir non seulement ce qu'est le temps, mais surtout, ce que nous sommes dans le temps, un questionnement qui se révèle être intimement lié à la mélancolie. L'article de Dubar a permis de constater qu'il serait impossible, par exemple, d'analyser seulement le passé chez Mara Tremblay. Le temps se conçoit plus généralement, et ce, chez les trois auteurs du corpus. Ces constatations ont guidé l'étude de la mélancolie en fonction de la temporalité dans les chansons « D'un côté ou de l'autre » de Mara Tremblay, « Tous les visages » de Pierre Lapointe et « Voyageur » de Jean Leloup.

³ Claude Dubar, « Temporalité, temporalités : philosophie et sciences sociales », *op. cit.*

2.1.1.2 *La structure d'horizon chez Michel Collot*⁴

L'horizon est insaisissable et changeant. Ces deux caractéristiques permettent de saisir les raisons pour lesquelles il est possible d'associer l'horizon à une réflexion sur le temps, lui aussi fuyant et variable. Michel Collot, dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*, pense le temps de manière phénoménologique, donc de manière personnelle et subjective. L'horizon, dans la pensée phénoménologique à laquelle adhère le penseur, est l'excédent, donc ce qui dépasse un objet réel : « Toute intuition implique toujours plus que ce qui, en elle, est réellement ou actuellement donné [...] »⁵. Cet excédent, nous le verrons, permet de relier l'horizon et la mélancolie. Subjectif, le présent devient « synthèse »⁶ des horizons du passé et de l'avenir, deux horizons intérieurs à l'être. De là toute l'importance de penser le temps dans sa pluralité et surtout dans son mouvement⁷.

Il est assez rudimentaire de concevoir le futur comme horizon, car la métaphore de l'avenir comme lieu est bien connue : « [...] [L]'avenir est en avant, l'en avant est à venir ; le passé est en arrière, et l'arrière est dépassé. Cette équivalence est rendue plus sensible encore dans l'expérience du mouvement : le lieu où l'on va appartient au futur, celui d'où l'on vient au passé »⁸. Collot ajoute qu'en plus du futur, le passé est aussi un horizon, car il en porte tous les aspects : il est éloigné et mouvant au même titre que l'avenir. Les trois chansons qui seront analysées inscrivent le temps comme subjectivité, dans la perspective mise en place par Michel Collot. La mélancolie impose surtout une analyse du temps qui est intérieure, une réflexion sur le présent « synthèse » des horizons du passé et de l'avenir.

⁴ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 1989.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁷ « Tel est le paradoxe du présent : point de passage entre les horizons protensionnels et rétentionnels, il ne fait jamais que passer. Le “maintenant” tient dans sa main le passé et l'avenir, mais il se soustrait à nos prises. Opérateur de la synthèse temporelle, il échappe lui-même à la compréhension. » *Ibid.*, p. 52.

⁸ *Ibid.*, p. 55.

À la lumière des réflexions de Dubar et de Collot, il est possible de relier les conceptions du temps et de la mélancolie. Dans la mesure où la mélancolie est le désir d'un objet inexistant, le caractère mouvant de cet état d'esprit s'allie avec les idées d'horizon et de temps. Effectivement, l'aspect insaisissable du temps renvoie directement à l'incapacité du mélancolique à saisir l'objet désiré. Dans ce chapitre, l'objet désiré, ou fui, sera le temps; parfois passé, présent ou futur. La pluralité du temps que nous avons pu saisir grâce à Dubar, ainsi que sa subjectivité et son aspect insaisissable relevés par Collot, permettent de guider nos réflexions sur la mélancolie dans les chansons à l'étude. La réflexion sur le passé sera d'abord dirigée vers l'idée d'horizon de Collot et ensuite vers son aspect plus nostalgique comme l'a étudié Jean Starobinski. Il sera aussi important de souligner l'étude du temps révolu chez Jean-Paul Sartre dans *L'Être et le Néant*. Le présent sera abordé par l'ennui, l'éphémère et l'asynchronie, trois concepts abordés par Starobinski. En ce qui a trait à l'étude du temps à venir, le possible et la mort seront étudiés. La structure d'horizon de Michel Collot permet de rêver le possible, car la présence d'horizon expose la perspective de dépasser ce qui est visible, expose l'envers de ce qui est perceptible. En réfléchissant sur l'horizon l'avenir, il importe de révéler aussi la mort comme point d'arrivée. Enfin, le temps apparaît également dans la forme des chansons à l'étude. Le texte et la musique seront étudiés grâce aux ouvrages de Vincent Jouve sur la narration et ceux de Brenno Boccadoro, de Philippe Givre et de Sandrine Darsel sur la musicalité.

2.1.2 Mélancolie et passé

2.1.2.1 L'horizon du passé, Michel Collot

Il est souligné plus haut que le passé, selon Collot, est horizon, au même titre que l'avenir, car insaisissable, mouvant et lointain. Ses réflexions sur l'horizon imposent à l'auteur de se référer autant à une pensée philosophique qu'à la poésie, car comme pour la mélancolie, l'inaccessibilité de l'horizon se conçoit autant par la raison que par la métaphore.

En s'inspirant de la poésie de Baudelaire, Collot peut mieux décrire le périple mélancolique relié aux souvenirs. Il mentionne leur caractère caché et l'inaccessible trou que peut contenir la mémoire. Lorsque Baudelaire évoque les souvenirs, il est question de désirs et de renaissance impromptue, montrant leur caractère inusité et favorable. Ce sont ces souvenirs qui sont évoqués, par exemple, dans ce passage du poème « Le parfum » :

Lecteur, as-tu quelquefois respiré
Avec ivresse et lente gourmandise
Ce grain d'encens qui remplit une église,
Ou d'un sachet le musc invétéré ?

Charme profond, magique, dont nous grise
Dans le présent le passé restauré !
Ainsi l'amant sur un corps adoré
Du souvenir cueille la fleur exquise.⁹

Cette « fleur exquise » du souvenir apparaît comme révélatrice d'un passé magnifié. Mara Tremblay, nous le verrons, positionne le passé dans ce lieu de jeunesse et d'idéal. Comme chez Baudelaire, Tremblay fait référence à des objets précis comme « ce grain d'encens » qui sert à faire renaître ce qui a été oublié. L'horizon du passé peut se situer encore plus loin, car chaque individu a un passé dont il ne peut se souvenir, un passé qui est sien, mais qu'il ne connaît pas.

⁹ Charles Baudelaire, « Le parfum », *Les Fleurs du mal*, Paris, Librairie Générale Française (Livres de poche), 1999, p. 86-87.

Ce passé inconnu, Collot le nomme aussi « l'immémorial de [l']origine¹⁰ », faisant référence aux premières années suivant notre naissance, mais aussi aux générations qui nous précèdent. Mara Tremblay tente d'accéder à ce temps révolu et la mélancolie de sa chanson « Toutes les chances » réside dans cette tentative.

En poésie, le passé du mélancolique peut aussi s'avérer sombre, comme chez Arthur Rimbaud : « Nul n'a su en faire sentir la hantise que Rimbaud, dont l'avancée aventureuse vers l'horizon et vers l'avenir s'accompagne toujours de la source de nostalgie d'un “arrière-pays” dont il fut toujours exilé mais dont la rumeur lointaine le poursuit partout¹¹. » Le poète, tourné principalement vers l'avenir, porte sur lui le lourd fardeau du temps passé. Rimbaud se tourne régulièrement vers ce passé sombre, comme dans le poème « Ouvriers » du recueil *Illuminations* : « Le Sud me rappelait les misérables incidents de mon enfance, mes désespoirs d'été, l'horrible quantité de force et de science que le sort a toujours éloignée de moi¹². » Il n'est plus ici question de désirs et de douce nostalgie, mais bien de souvenirs amers, de noire mélancolie. L'horizon du passé lui rappelle la « force » et la « science » qui lui font défaut. Jean Leloup et Pierre Lapointe posent, on le verra, ce genre de regard sur le passé. Les chansons étudiées dans ce chapitre visitent ainsi les deux zones de souvenirs suggérés par Collot. Tantôt tendre, tantôt insaisissable, immémorial ou tourmentant, l'horizon du passé prend plusieurs formes, autant positives que négatives.

2.1.2.2 La nostalgie chez Jean Starobinski

On associe généralement la nostalgie à la tristesse ressentie au souvenir d'un pays perdu ou d'un passé révolu. L'espace serait alors l'un des éléments qui permettent de mieux comprendre ce sentiment.

¹⁰ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 59.

¹¹ *Ibid.*, p. 61.

¹² Arthur Rimbaud, « Ouvriers », *Illuminations* suivi d'*Une saison en enfer*, Paris, Flammarion (Librio), 2014, p. 75.

Pourtant, Jean Starobinski, dans *L'encre et la mélancolie*, définit la nostalgie davantage par son rapport au temps : « La nostalgie est un bouleversement intime lié à un phénomène de la mémoire¹³. » Il poursuit avec les idées d'Emmanuel Kant : « Ce que désire le nostalgique, ce n'est pas le lieu de sa jeunesse, mais sa jeunesse elle-même, sa propre enfance liée à un monde antérieur. Son désir n'est pas tendu vers un site qu'il pourrait retrouver, mais vers un temps de sa vie à jamais irrécupérable¹⁴. » Cette citation permet de faire le lien entre nostalgie et mélancolie. Ce que désire le nostalgique est irrécupérable et ce que désire le mélancolique est inexistant. La différence entre les deux êtres réside dans le fait que pour le premier, l'objet de désir a déjà existé dans le passé, mais ce n'est pas le cas pour le deuxième ; l'objet n'a jamais existé. L'intérêt, dans ce chapitre, est davantage l'aspect commun qui caractérise autant la figure nostalgique et celle mélancolique ; les deux n'ont pas accès à l'objet de désir.

L'importance des liens entre le passé, le présent et le futur a déjà été soulignée. La mélancolie assure l'un des rapports entre le présent d'un sujet mélancolique et ses souvenirs. Ces idées soulignées par Dubar et Collot sont aussi approfondies par Starobinski. Ce dernier explique, lui aussi grâce à la poésie de Baudelaire, que le passé surgit du présent, notamment par le personnage du « promeneur » que nous analyserons plus spécifiquement chez Leloup :

Le surgissement de la pensée et du groupe complexe des images remémorées s'est produit avec soudaineté dans l'esprit du promeneur, lors de la traversée d'une place de la ville nouvelle. Le lieu, l'instant présent suscitent brusquement tout un étagement de sites et de moments antérieurs, toute une durée révolue, marquée par la destruction, le deuil, la perte : cet espace antécédent n'a pour soutien et pour garant que la mémoire du poète. C'est de lui seul que procède la chaîne des analogies

¹³ Jean Starobinski, *L'encre et la mélancolie*, Paris, Seuil (Les librairies du XXI^e siècle), 2012, p. 266.

¹⁴ *Ibid.*, p. 271.

qui lient les figures : celles-ci sont les « chers souvenirs » dont il reste habité à tout jamais¹⁵.

Ici, le « promeneur » est poète et les souvenirs sont poésie. Sur sa route, le poète en quête d'idéal est « fracassé » par sa mémoire. Le passé « habite » le promeneur et surgit inopinément par les souvenirs. Comme Collot opposait les souvenirs de Baudelaire et ceux de Rimbaud, Starobinski fait état des deux côtés de la nostalgie : « Le temps remémoré est le temps d'avant l'exil, d'avant la mélancolie et d'avant les miroirs¹⁶ », mais ce « avant » peut s'éloigner de la douceur des souvenirs : « [...] [L]a pensée s'obstine sur les images remémorées ; elle s'y acharne pour se les approprier et tout ensemble pour aggraver et pour étendre les causes du chagrin [...] »¹⁷. » Les souvenirs sont donc ce qui se retrouve avant la mélancolie, mais aussi ce qui cause la mélancolie. Ce double état des souvenirs dont fait mention Starobinski suggère tout le paradoxe de la nostalgie et souligne autant sa ressemblance que sa différence avec la mélancolie. La douce nostalgie s'éloigne de la mélancolie tandis que la cruelle inaccessibilité de cette même nostalgie s'associe au sentiment de langueur.

2.1.2.3 *Le passé chez Jean-Paul Sartre*

Les rapprochements entre le passé et le présent ont aussi été abordés par Jean-Paul Sartre dans *L'Être et le Néant*. Les remarques sur le passé y ont une place importante, car cette temporalité incarne une partie de l'être : « [...] [E]n tournant au passé, un événement ne cesse pas d'être, il cesse d'agir, tout simplement, mais il demeure "à sa place", à sa date, pour l'éternité¹⁸. »

¹⁵ Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir*, Lonrai, Julliard (Conférences, essais et leçons du Collège de France), 2004, p. 57-58.

¹⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard (TEL), 1986, p. 146.

Chez Sartre, « être » ne s'arrête pas, « être » ne s'incarne pas seulement dans le maintenant, bien qu'il soit attaché au présent, à celui qui se souvient : « Ainsi les temps particuliers du parfait désignent des êtres qui existent tous réellement, quoiqu'en des modes d'être divers, mais dont l'un est à la fois et *était l'autre* ; le passé se caractérise comme passé *de* quelque chose ou de quelqu'un, on *a* un passé¹⁹. » Il ajoute que toute la tragédie réside dans l'absence de souvenirs, dans l'absence de mémoire : « Et les morts qui n'ont pas pu être sauvés et transposés à bord du passé concret d'un survivant, ils ne sont pas passés, mais, eux et leurs passés, ils sont anéantis²⁰. »

2.1.3 Mélancolie et présent

Le passé est souvent l'échappatoire du mélancolique, ou sa quête, mais toute sa langueur prend sa source dans le présent souvent insatisfaisant. C'est faute de confort dans le présent que le passé ou l'avenir deviennent sujets de rêveries ou de cauchemars. Baudelaire en a fait le sujet principal de sa poésie : le *spleen* ou l'ennui sont les pires des maux²¹ selon lui, et c'est pour cela qu'il est attaché au présent : « La lenteur, la pesanteur font partie des attributs les plus constants du personnage mélancolique, quand il n'est pas voué à l'immobilité complète²². » La mélancolie est indéniablement reliée à une figure et à son reflet, comme nous l'avons étudié au précédent chapitre avec le concept d'image. L'ouvrage de Starobinski, *La mélancolie au miroir*, analyse cette image réfléchie dans la poésie de Baudelaire, figure du poète mélancolique.

¹⁹ *Ibid.*, p. 150.

²⁰ *Ibid.*, p. 151.

²¹ Dans la ménagerie infâme de nos vices, / Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde ! / [...] C'est l'Ennui ! [...] Charles Baudelaire, « Au lecteur », *Les Fleurs du Mal*, Librairie Générale Française (Livre de poche), Paris, 1999, p. 50.

²² Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir*, *op. cit.*, p. 19.

L'objet « miroir » est rattaché au présent du mélancolique, symbolisant le maintenant, le regard sur ce maintenant : « Et il n'est point de mélancolie plus “profonde” que celle qui s'élève, face au miroir, devant l'évidence de la précarité, du manque de profondeur, de la vanité sans recours²³. » Le mélancolique se regarde lui-même et son « maintenant » est incertain, illusoire et sans « profondeur ». Tel est le véritable problème du présent pour l'être mélancolique. Ce présent ne suffit pas, mais le passé et l'avenir ne sont qu'horizons insaisissables.

En plus de l'ennui, le présent incarne l'éphémère. Effectivement, le présent n'est pas seulement négatif pour le mélancolique, mais la douceur du moment, si elle existe, s'éteint malheureusement par la fuite du maintenant, fuite constante. En parlant de l'éphémère, Starobinski renvoie aux nombreuses œuvres picturales incarnant la mélancolie, notamment les portraits penchés, ces personnages au regard perdu. Sur ces toiles, par exemple *Melencolia I* de Dürer,

[...] se déploient les objets emblématiques de l'éphémère : colliers rompus, bougies qui achèvent de se consumer, fragiles papillons, instrument de musique réduits au silence, mélodies arrêtées par la double barre. La pensée du spectateur est conduite vers l'éternel, par la voie du *memento mori* et de la contrition. L'œil du mélancolique fixe l'insubstantiel et le périssable : sa propre image réfléchie. Le spectateur, lui, devra lever son regard, dans la direction opposée²⁴.

²³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴ *Ibid.*, p. 49-50.

Figure 8

Albrecht Dürer, *Melencolia I*



Source : Musée Condé, Chantilly, gravure, 1514.

Les objets « périssables » deviennent analogies de la précarité de la vie. Le mélancolique fixe « l'insubstantiel » et se souvient qu'il aura lui-même une fin. Le présent incarne alors le trouble relié au temps fugitif.

L'ennui montre un temps trop long, l'éphémère en figure un trop court. Il existe une autre manière d'expliquer le présent du mélancolique qui se retrouve en décalage avec le temps :

Le mélancolique perd le sentiment de la corrélation entre son temps intérieur et le mouvement des choses extérieures. Il se plaint de la lenteur du temps. [...] Mais souvent le mélancolique sent qu'il retarde dans sa réponse au monde. Souvent il éprouve une entrave qui l'immobilise, face au spectacle extérieur qui s'accélère vertigineusement. [...] L'asynchronie, le tempo désaccordé du « cœur d'un mortel²⁵ » [...] sont l'une des plus saisissantes expressions de l'état mélancolique²⁶.

La première phrase de ce passage de Starobinski renvoie aux temps intérieur et extérieur dont nous avons déjà parlés, à l'aide des réflexions de Dubar, dans l'introduction de ce chapitre. Le mélancolique peut donc être en asynchronie avec le temps qui le dépasse, le temps plus grand que lui, le « spectacle vertigineux ». Trop long ou trop court, le temps extérieur paraît ne pas être en harmonie avec le temps subjectif de l'être mélancolique. Cette asynchronie sera visible dans les chansons à l'étude par le texte, mais aussi par la musique en décalage avec l'univers imaginé.

Les réflexions de Starobinski permettent de saisir que l'être mélancolique est en constante réaction contre le temps présent. Le présent insatisfaisant cause l'ennui chez le mélancolique, tandis que le temps heureux est éphémère. C'est par contre le concept d'asynchronie qui permet de mieux s'imaginer la figure mélancolique en décalage avec son présent. Ce sentiment d'être désaccordé, additionné à la futilité du présent, crée l'étouffement : « La pire des mélancolies, c'est alors de ne pouvoir passer outre, de rester captif du bric-à-brac²⁷. »

²⁵ Charles Baudelaire, « Le Cygne », *Les fleurs du Mal*, op. cit.

²⁶ Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir*, p. 61 à 64.

²⁷ *Ibid.*, p. 65.

2.1.4 *Mélancolie et futur*

Comme pour le passé et le présent, l'avenir, ou plutôt l'horizon d'avenir, a deux faces et c'est ce qui constitue le lien entre cette temporalité et le sujet mélancolique : « L'avenir comme le paysage lui propose un champ immense offert à son regard ou à sa liberté, mais aussi l'énigme d'un horizon invisible ou imprévisible, qui ne limite ses pouvoirs que pour lui conférer des possibilités illimité[e]s d'être ou de découverte²⁸. » C'est la notion de « possibilité » qui rend l'avenir désirable et qui pousse l'être à avancer, mais c'est aussi cette même notion qui enlève toute lisibilité au « après », créant du même coup le trouble :

Cette marge d'indétermination qui fait que l'avenir est toujours à venir, déjoue nos pronostics, déborde nos projets, c'est le Possible. Impossible à prévoir, le possible est à inventer. Il est la dimension même de la création existentielle et poétique, « l'horizon fabuleux » qui invite le sujet à imaginer son histoire et à réécrire la fable du monde²⁹.

Michel Collot renforce la dualité du possible en ajoutant que « [s]i le possible inscrit ainsi un vide dans le paysage, c'est qu'il rouvre au sujet l'abîme de sa liberté ; expérience “vertigineuse”, qui peut être vécue dans l'angoisse ou dans l'extase³⁰ ». La mélancolie, c'est le désir d'un possible « fabuleux », un possible abyssal. Mélancolie et horizon d'avenir sont alors intimement liés par leur indétermination, par leur privation : « Il appartient à l'essence même du possible de ne pouvoir être possédé, comme à celle de l'horizon de demeurer toujours “au-delà du monde”. [...] Le désir humain s'alimente du manque toujours renaissant de son objet³¹. »

²⁸ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 65.

²⁹ *Ibid.*, p. 67.

³⁰ *Ibid.*, p. 68.

³¹ *Ibid.*, p. 68-69.

La deuxième face de l'horizon d'avenir, après celle du possible, est la mort : « Le mouvement désirant qui me projette vers un avenir toujours lointain est aussi celui qui me rapproche sans cesse de la mort À la différence de l'espace infini, l'existence a un terme indéterminé mais inéluctable³². » Nous avons étudié la mort comme personnage au précédent chapitre, mais celle-ci s'incarne aussi dans l'avenir mélancolique : « L'ambivalence de cette marche vers l'horizon, qui représente à la fois l'élan vital vers l'avenir et une cause fatale vers la mort, reflète l'ambiguïté même de notre être pour la mort³³. » Le possible et la mort ne sont pas deux façons distinctes de saisir l'horizon d'avenir selon Collot. En effet, ces deux versants sont en relation directe : « Menaçant à tout moment de frapper d'impossibilité notre existence, la mort en est pourtant la condition de possibilité³⁴. » C'est parce qu'il y a une fin que l'être veut aller plus loin. C'est la finalité qui crée le rêve du possible. En bref, « la mort, comme tout horizon, nous présente deux faces contrastées, mais indissociables : l'une "positive" offrant à notre action des possibilités infinies d'avenir, l'autre, "négative", marquant l'impossibilité où nous sommes de ne pas subir les limites de notre condition³⁵ ». La réflexion sur la mort comme horizon accentue le lien entre le temps et l'espace, concept qui sera étudié au chapitre suivant. L'horizon, inaccessible nous l'avons vu, serait-il atteignable par la mort? Cet horizon comme lieu de chavirement fascine :

Puisque la mort n'est plus le seuil de l'au-delà et de l'éternité, ce qui attire la poésie moderne, c'est moins la révélation de ce qui se passera « après », que l'éclair aveuglant du « passage » lui-même, qui lui permettrait de réaliser une de ses deux ambitions essentielles : atteindre, en un présent absolu, affranchi de l'ordre du temps, le « point sublime » de l'horizon, ce lieu hors de tout lieu et hors du sens [...] ³⁶.

³² *Ibid.*, p. 70.

³³ *Ibid.*, p. 71.

³⁴ *Ibid.*, p. 71.

³⁵ *Ibid.*, p. 75.

³⁶ *Ibid.*, p. 75.

2.1.5 Le temps du signifiant : textualité et musicalité

Comme ce chapitre porte sur les liens entre la mélancolie et le temps dans les chansons du corpus, il nous est possible de nous intéresser davantage à la forme des œuvres. Le précédent chapitre, présentant la figure mélancolique, et le chapitre qui suivra, se concentrant sur l'espace de la mélancolie, nous accordent moins l'occasion de nous attarder à l'objet littéraire en soi. Le temps permet d'abord d'étudier la narration et la manière dont l'histoire est présentée par rapport à celle-ci. Le thème du temps nous autorise aussi à accentuer l'analyse de la musicalité qui accompagne le texte des chansons. Il a été signalé, grâce au concept d'asynchronie de Starobinski, que le temps intérieur du mélancolique est en décalage par rapport au temps extérieur universel. Cette discordance apparaît aussi entre la narration et l'histoire racontée et entre la musicalité et les mots des chansons. Les dissonances augmentent en effet la présence de mélancolie dans les chansons de Mara Tremblay, de Pierre Lapointe et de Jean Leloup.

2.1.5.1 Narration chez Vincent Jouve

Vincent Jouve, dans *Poétique du roman*, s'intéresse entre autres au temps de la narration dans un récit³⁷. Ses réflexions s'adaptent bien au genre chansonnier et permettent d'étudier le temps du signifiant dans les chansons choisies. Les différents « jeux » temporels créent aussi un effet mélancolique, entre autres par la discordance entre signifiant et signifié, sensation aussi représentée par les choix musicaux, nous le verrons. Jouve aborde le temps de la narration par quatre facteurs : le moment, la vitesse, la fréquence et l'ordre. Le moment de la narration s'explique en comparaison avec l'histoire racontée, il peut alors être ultérieur à l'histoire ou antérieur à celle-ci. Les deux temps peuvent aussi être simultanés ou même intercalés. La vitesse est également prise en compte. Le temps de la narration risque d'être différent du temps de ce qui est raconté, surtout en chanson.

³⁷ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Armand Colin (Cursus), Paris, 2014, p. 43 à 51.

Il est possible de retrouver des pauses et même des ellipses, en plus des modes de vitesse simples comme le mode scène, qui montre une équivalence entre la vitesse de narration et celle de l'histoire, le mode sommaire, où le temps de narration est plus court que le temps de l'histoire ou l'inverse, la dilatation. La fréquence, elle, peut être singulière, répétitive ou itérative, dépendamment de la concordance entre le nombre de fois où une histoire est racontée et le nombre de fois où elle a été vécue. L'ordre est le dernier critère pour analyser le temps du signifiant. Il est soit question d'homologie ou de discordance entre signifiant et signifié.

2.1.5.2 Musicalité

La réflexion sur la mélancolie en musique fut entamée dès l'Antiquité et a été renforcée notamment par les écrits de Marcile Ficin au XV^e siècle. Brenno Boccadoro fait part des réflexions de Ficin sur la mélancolie et sa réunion des contraires :

Tous les attributs, toutes les formes mentales, allégoriques, visuelles ou sonores, dont la mélancolie s'entoure dans son imposante trajectoire dans l'histoire de la pensée occidentale renvoyaient à des modèles dualistes représentant l'antithèse exacte de l'idéal antique d'harmonie comme conciliation de deux forces antagonistes [...] ³⁸.

À la Renaissance, Nicolas Vicentino précise davantage la sonorité reliée au sentiment mélancolique. Pour celui qui veut composer un air mélancolique, « il faut choisir le mouvement lent, les degrés mols, et employer les consonances mineures ³⁹ ». Ces réflexions nous mènent vers deux caractéristiques intéressantes reliées à la mélancolie en musique : la réunion des contraires et l'impureté sonore causant le trouble émotif.

³⁸ *Ibid.*, p. 39.

³⁹ *Ibid.*, p. 46.

Plus récemment, dans un article portant sur la mélancolie contagieuse de Kurt Cobain, Philippe Givre signale lui aussi les caractéristiques de cette musique qui « oscille entre chuchotement inquiétant, ton gémissant, explosions et vociférations d'une violence sidérante⁴⁰ ». Malgré ces éléments communs au fil du temps, en ce qui a trait à l'analyse de la mélancolie en musique, les réflexions ne peuvent être complètement intelligibles, car les sons ne sont pas des mots.

Cette relation entre la musique et les émotions s'établit autour d'une série de distinctions conceptuelles : l'intérieur et l'extérieur, le subjectif et l'objectif, l'inarticulable et l'articulé, l'indicible et le dicible, la musique et les émotions étant reliées aux premiers termes des distinctions ci-dessus⁴¹.

Faire des recherches sur les liens entre les sentiments et la musique s'avère difficile. En effet, il est ardu de concevoir des relations objectives entre une émotion, ici la mélancolie, et une musique. Plus précisément, la mélancolie « résiste à l'analyse. De cette mélancolie-là – [et] c'est l'essentiel même du problème –, la théorie aura quelque mal à rendre compte⁴² ». Cependant, dans les chansons à l'étude, la musicalité et davantage le rythme de la musique sont porteurs d'un certain trouble, en lien avec le texte analysé. Nous nous permettrons certaines réflexions sur la mélancolie musicale, basée sur l'apparition de contrastes et d'impuretés. Les trois musiciens qui nous intéressent travaillent le son de manière synthétique en apportant des éléments qui dérangent l'harmonie et appuient la déroute du sujet mélancolique en fonction de la temporalité.

⁴⁰ Philippe Givre, « La voix blanche de Kurt Cobain ou les accents mélancoliques de la musique *grunge* » dans Cairn, *Adolescence*, vol. 33, n° 2, 2015, p. 451 à 466, [en ligne]. <https://doi.org/10.3917/ado.092.0451> [consulté le 28 novembre 2022].

⁴¹ Sandrine Darsel, *De la musique aux émotions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Asthetica), 2009, p. 15.

⁴² Brenno Boccadore, « Élément de grammaire mélancolique » dans JSTOR, *Acta musicologica*, vol. 76, Fasc. 1, 2004, p. 25 à 65, [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/25071228> [consulté le 28 novembre 2022].

Les ouvrages de Claude Dubar, de Michel Collot, de Jean-Paul Sartre et de Jean Starobinski nous ont permis d'allier la mélancolie au temps notamment par le caractère insaisissable de ce dernier. Autant psychique qu'extérieur à l'être, le temps est complexe et multiple. Ainsi, le passé, le présent et le futur ne peuvent s'analyser de manière singulière et il importe d'étudier les liens qui relient ces temporalités. La rétrospective de Claude Dubar sur les réflexions à propos du temps nous permet de concevoir ce dernier comme pluriel. Il en est de même pour la théorie de Michel Collot sur la structure d'horizon. Celle-ci suggère que le présent est une synthèse des horizons que sont le passé et l'avenir.

Le passé, dans les chansons choisies, est autant favorable qu'accablant, mais toujours indomptable, car les souvenirs surgissent de manière impromptue. Associés au passé, la nostalgie et l'oubli seront aussi des notions qui serviront la présente étude du temps et de la mélancolie. Comme l'explique Starobinski, la nostalgie s'allie à la mélancolie dans son caractère fuyant et imaginaire. En ce qui a trait à l'oubli, Sartre ajoute que le « néant », donc l'oubli, est le résultat d'une absence de témoin, car le passé fait partie de l'être et ne s'efface jamais. Ce sont encore les réflexions de Starobinski qui guideront l'analyse du présent chez Mara Tremblay, Pierre Lapointe et Jean Leloup. En effet, le « maintenant » sera étudié selon trois perspectives mélancoliques : l'ennui, l'éphémère et l'asynchronie. Quant à l'horizon d'avenir, il s'explique, selon Collot, par les concepts du « possible » et de la mort, deux concepts reliés l'un à l'autre. Enfin, les réflexions sur le temps nous mènent à une étude de la forme des chansons du corpus. Le texte et la musique sont reliés au temps et les discordances amènent le trouble et accentuent l'effet de mélancolie déjà présent dans ce qui est raconté. La mélancolie et ses liens avec les temps passé, présent et futur seront analysés dans chacune des chansons « D'un côté ou de l'autre » de Mara Tremblay, « Tous les visages » de Pierre Lapointe et « Voyageur » de Jean Leloup. Mara Tremblay dépeint plusieurs niveaux de passé dans sa chanson et augmente du même coup la profondeur de la nostalgie de la figure endeuillée. Chez Pierre Lapointe, ce sont les alternances qui troublent, car l'artiste passe de l'ennui personnel à l'ennui collectif, mais alterne aussi entre le présent et le passé.

Comme ce fut mentionné au premier chapitre, la mélancolie de Pierre Lapointe s'analyse moins par l'autoportrait de l'artiste que par l'agitation créée à l'aide des divers jeux de narration. Enfin, la mélancolie et la temporalité chez Jean Leloup s'allient par le thème du passage. L'asynchronie est montrée par le « promeneur » en décalage avec les extérieurs passé, présent et futur. Les chansons permettent de constater que la mélancolie réside tout autant dans l'avant, mais aussi dans l'ennui du présent et dans le trajet à venir.

2.2 La nostalgie dans « D'un côté ou de l'autre » de Mara Tremblay

Au premier chapitre de ce mémoire, par l'analyse de l'autoportrait, nous avons établi des liens entre la vie des musiciens choisis et leurs chansons, surtout parce que le propos concernait le sujet mélancolique et notamment le « je » chez Mara Tremblay. Il importe de poursuivre cette analyse de Tremblay, car plusieurs chansons de son album *Tu m'intimides* (2009) font référence à la mort de sa mère survenue en 2008. C'est le cas des chansons choisies pour ce chapitre et pour le dernier. Encore ici, un article sur le premier roman de Mara Tremblay, *Mon amoureux est une maison d'automne* (2011), nous révèle des informations :

Narré à la première personne, le roman met en scène le personnage de Florence, une peintre-illustratrice qui vient de perdre sa mère. La mère de Mara Tremblay, Ginette Martel, venait aussi de décéder du cancer quand elle a commencé à écrire. Florence a deux garçons, tout comme Mara, et s'est séparée du père de ses enfants, tout comme elle aussi... Florence avoue son obsession de l'ordre et du rangement et insiste sur son attachement au concept de sa maison comme un nid, un refuge. En entrevue, Mara Tremblay a ouvertement parlé de sa bipolarité et de cette période maniaque, après la mort de sa mère, où elle a rénové sa maison et acheté de manière compulsive des choses inutiles⁴³.

⁴³ Marie-Josée Montminy, « Mara Tremblay : l'écriture comme un besoin », dans Groupes Capitales Médias, *Le Nouvelliste*, 26 novembre 2012, [en ligne]. <https://www.lenouvelliste.ca/archives/mara->

Dans la chanson « D'un côté ou de l'autre », étudiée dans ce chapitre, Mara Tremblay s'adresse à sa mère de différentes façons, à différents temps. Ces troubles reliés au temps caractérisent la mélancolie.

Encadré 4 – Paroles de la chanson à l'étude : « D'un côté ou de l'autre⁴⁴ »

1	Trace un côté, je prendrai des notes Sur la façon dont tu manies ton crayon Et que tu files sous la surface En maintenant la direction d'être libre
5	Et tranquille Et l'encre coule entre mes doigts En essayant d'imiter ton geste Et se dessinent à petits pas Toutes mes forces et mes faiblesses
10	Pour vivre tranquille J'aimerais te dire comment je suis heureuse aujourd'hui Tout ce que j'ai appris D'un côté ou de l'autre
15	Avance un peu, je te suivrai Avec mes petits pieds encore frêles Tes empreintes dans le sable mouillé Je le vois bien le chemin pour être libre Et solide

tremblay-lecriture-comme-un-besoin-375e42ba1d1ac7e13db48701e1f2404d [consulté le 28 novembre 2022].

⁴⁴ Mara Tremblay, « D'un côté ou de l'autre », *Tu m'intimides*, Audiogram, 2009, disque numérique.

Encadré 4 – Paroles de la chanson à l'étude : « D'un côté ou de l'autre - suite

20 Je veux te dire que si je suis heureuse
aujourd'hui
C'est que toujours je te suis
D'un côté ou de l'autre
Et maintenant si je marche droit
25 Que mon cœur est fort et ma tête fière
C'est que tu as dessiné pour moi et
mes enfants
Le portrait d'une mère libre
Et tranquille
30 Je peux te dire à quel point je suis heureuse
aujourd'hui
Je sais que tu me suis
D'un côté ou de l'autre
Trace un côté, je prendrai des notes

2.2.1 Analyse de la chanson

2.2.1.1 Mélancolie et passé

L'analyse de la chanson de Tremblay ne peut se faire de façon linéaire. En effet, le temps n'est pas simple dans cette œuvre. Le passé s'y divise en trois : le passé de l'adulte narré au présent, le passé d'avant la mort de la mère, le passé d'après la mort de la mère.

a) Le passé de l'adulte narré au présent

Les strophes un, deux, quatre et sept de la chanson sont des souvenirs d'enfance, mais des souvenirs fantasmés. En effet, la mémoire paraît créée de toutes pièces. Le « je » se projette dans le passé et tente de redevenir enfant pour capter le plus d'enseignement possible de sa mère. Les dix premiers vers signalent ce retour à l'enfance :

Trace un côté, je prendrai des notes
Sur la façon dont tu manies ton crayon
Et que tu files sous la surface
En maintenant la direction d'être libre
Et tranquille

Et l'encre coule entre mes doigts
En essayant d'imiter ton geste
Et se dessinent à petits pas
Toutes mes forces et mes faiblesses
Pour vivre tranquille (v. 1 À 10)

L'utilisation de l'impératif présent accentue la prière faite à la mère. Ce temps de verbe fait apparaître toute la tristesse par l'impossibilité de s'adresser à sa mère réellement, mais aussi par l'impossibilité d'atteindre un temps révolu et d'y prendre place. Ce n'est pas l'adulte qui sollicite, mais l'enfant, par un retour dans le temps. L'analogie entre la création artistique et l'éducation accentue l'image du duo maître et élève, mère et enfant : « trace » (v. 1), « crayon » (v. 2), « files » (v. 2), « encre » (v. 6) et « dessinent » (v. 8). Les actions de la mère, actions passées, deviennent modèles de liberté et de tranquillité (v. 4-5). Le personnage tente de revenir dans le passé pour récupérer le plus de force et de qualités maternelles. Le retour à l'enfance est encore plus évident à la quatrième strophe :

Avance un peu, je te suivrai

Avec mes petits pieds encore frêles

Tes empreintes sur le sable mouillé

Je le vois bien le chemin pour être libre

Et solide (v. 15 à 19)

Dans ce passage, la mélancolie réside dans l'incapacité de capturer totalement le moment : « tes empreintes sur le sable mouillé ». La trace de la mère est fragile, car elle est souvenir. Le « chemin pour être libre et solide » devient alors précaire. Le personnage nous fait comprendre que la mère, disparue, semble avoir la clé, semble avoir le bonheur. La quête du personnage devient alors une illusion, comme le montre le dernier vers de la chanson : « Trace un côté, je prendrai des notes » (v. 34). Encore ici, le personnage mélancolique parle seul, car l'interlocuteur est disparu et l'enfance ne se retrouve que dans la mémoire. La nostalgie, comme Kant le soulignait, est le désir de récupérer la jeunesse. Ce désir étant illusoire, le personnage devient mélancolique, car l'objet convoité est inexistant. Il a été montré que le passé est, d'une part, celui de l'adulte narrateur dans la chanson. L'enfance fantasmée est narrée au présent, mais fait bel et bien partie du passé.

b) Avant et après la mort de la mère

Le premier passé analysé, associé à l'enfance fantasmée, n'est pas relié directement à la mort de la mère. Les deux autres temps révolus de la chanson sont, eux, entièrement créés par cet événement tragique. Dans le reste de la chanson, le personnage s'adresse encore à la mère, mais avec la conscience de la perte passée :

J'aimerais te dire comment je suis heureuse

aujourd'hui

Tout ce que j'ai appris

D'un côté ou de l'autre

[...]

Je veux te dire que si je suis heureuse

aujourd'hui

C'est que toujours je te suis

D'un côté ou de l'autre

Et maintenant si je marche droit

Que mon cœur est fort et ma tête fière

C'est que tu as dessiné pour moi et

mes enfants

Le portrait d'une mère libre

Et tranquille

Je peux te dire à quel point je suis heureuse

aujourd'hui

Je sais que tu me suis

D'un côté ou de l'autre (v. 11 à 33)

Le passage du conditionnel « j'aimerais » (v. 11) au présent « je veux » (v. 20) signale une ambiguïté. Le sujet mélancolique semble se convaincre de la solidité qu'il a acquise de la mère. C'est pourtant l'étude de l'autoportrait de Mara Tremblay qui nous impose le doute de cette solidité. Le conditionnel paraît avoir le dessus, comme si tout était dans le souhait, dans l'impossible et le fragile. Le personnage adulte apparaît clairement vers la fin de la chanson : « C'est que tu as dessiné pour moi et / mes enfants / Le portrait d'une mère libre / Et tranquille » (v. 26 à 29). Le modèle maternel se transporte alors vers deux générations. Ce « portrait » devient guide, même après la mort.

Le passé d'avant la mort de la mère et celui d'après sa mort sont évoqués dans le titre de la chanson, « D'un côté ou de l'autre », titre se retrouvant à trois reprises dans la chanson, aux vers 14, 23 et 33 :

Tout ce que j'ai appris
D'un côté ou de l'autre
[...]
C'est que toujours je te suis
D'un côté ou de l'autre
[...]
Je sais que tu me suis
D'un côté ou de l'autre

La structure d'horizon selon Michel Collot semble éclaircir l'énigme de ce titre. Collot suggère, nous l'avons vu, que la mort serait peut-être le moyen ultime d'atteindre l'horizon toujours inatteignable par le sujet vivant. Si l'on accepte cette idée, le premier « côté » évoqué par Mara Tremblay serait celui d'avant l'horizon, donc le passé d'avant la mort, et « l'autre » serait le versant d'après la mort de la mère.

L'apprentissage de l'enfant devenu adulte est fantasmé et positionné dans un passé qui ne peut être revécu. Ce fantasme se déroule alors même après la disparition de la mère. Le terme « disparition » est ici excessif, car comme le soulignait Sartre, parce que le personnage se souvient, la mère ne peut disparaître, continue d'« être » et, dans ce cas-ci, continue d'« enseigner ».

Le passé est triple dans la chanson de Tremblay. Il y a le passé purement nostalgique, celui qui tente de rattraper la jeunesse non teintée par le décès de la figure maternelle. Ce décès crée deux autres temps passés, d'où le titre « D'un côté ou de l'autre » : avant la mort et après la mort. La mélancolie se retrouve alors intensifiée par ce triple horizon du passé.

2.2.1.2 Mélancolie et présent

Si le passé est triple dans la chanson, le présent, lui, est double. Il y a le présent de l'enfant et le présent de l'adulte. Le présent enfant a déjà été étudié dans la partie précédente, consacrée au passé. Effectivement, les fantasmes nostalgiques sont narrés au présent. Toutefois, le présent de l'adulte mélancolique est plus contradictoire : « Je veux te dire que si je suis heureuse / aujourd'hui / C'est que toujours je te suis / D'un côté ou de l'autre » (v. 20 à 24). La présence du « si », mais surtout le mot isolé « aujourd'hui », créent le doute, car le moment de bonheur, s'il existe vraiment, est court. La douceur semble fragile dans ce passage. Cette précarité du bonheur s'affirme d'autant plus avec « D'un côté ou de l'autre ». La quête du personnage en est une de calme et de liberté. Le chemin suivi est celui de la mère disparue. Le présent n'est alors, pour le « maintenant » (v. 24), que poursuite. En fait, la plus grande mélancolie de la chanson réside dans le présent éphémère, le présent alternant entre deux côtés, entre deux mémoires, celles du passé d'avant la mort et celle du passé d'après la mort. Il a plus tôt été question de la mélancolie dans l'éphémère. Cette fugacité du présent est marquée par les gestes de création artistique.

Les verbes « tracer » (v. 1), « filer » (v. 3), « couler » (v. 6), « imiter » (v. 7), « dessiner » (v. 8), etc., signalent l'impossibilité de capter le moment éternellement. Le temps file, disparaît et la mémoire ne peut rendre l'entièreté d'un moment passé.

Chez Tremblay, il existe alors le présent fantasmé qui correspond à celui de l'adulte qui se transporte dans l'avant, comme si la jeunesse pouvait se vivre encore. Il y a aussi le véritable présent, celui du mélancolique. Il s'agit d'un présent éphémère et insatisfaisant.

2.2.1.3 Mélancolie et futur

Comme le souvenir de la mère est le sujet principal de la chanson de Mara Tremblay, le futur n'apparaît pas beaucoup dans les paroles. Par contre, si l'un des passés évoqués réside dans l'autre côté, dans « l'après » de la mort de la mère, l'avenir s'y retrouve aussi. L'autre côté, c'est donc le passé d'après la mort, le présent et le futur du sujet mélancolique qui devra toujours être « solide », mais seul. En fait, les verbes ne sont au futur que dans les retours dans le passé. Les passages où le sujet est adulte n'évoquent aucun futur, mis à part « l'autre côté » qui insinue la suite sans la mère. L'avenir est davantage suggéré dans les passages de l'enfance. L'avenir est alors double, il y a celui du sujet enfant et celui du sujet adulte. Le premier est marqué par la présence de la mère : « Avance un peu, je te suivrai » (v. 15), mais pas le second. Finalement, la mort de la mère trace la limite, signale le véritable problème qui est celui du temps, car le présent est fragile et le futur n'est pas réellement encore possible. La mélancolie du personnage apparaît alors surtout dans ce qui n'est pas révélé, dans l'absence d'avenir.

2.2.1.4 *Le temps et la forme : textualité et musicalité*

a) Textualité

Les réflexions de Vincent Jouve sur la temporalité narrative nous permettent de faire ressortir, d'abord, la mélancolie dans le moment de la narration. L'utilisation du temps ultérieur accentue la nostalgie, mais la narration simultanée, celle qui montre le présent fragile, expose toute la mélancolie de l'être endeuillé. C'est la vitesse de narration qui marque davantage le trouble dans l'œuvre. Les passages signalant le présent du personnage adulte marquent une pause, un arrêt de mouvement. Le temps semble figé. L'ellipse, concept expliqué par Jouve, constitue l'aspect le plus surprenant de la chanson. En effet, la mort de la mère, le sujet principal de la chanson, n'est jamais évoquée clairement. Seulement l'étude de l'autoportrait de Tremblay permet d'arriver à une compréhension adéquate des paroles. Le passé, le présent et le futur sont reliés à un point de fuite, la mort de la mère, mais ce point de fuite est absent. La fréquence narrative est surtout caractérisée par la répétition de l'expression « d'un côté ou de l'autre ». Tout est rattaché à ces mots qui montrent la mort de la mère sans la nommer. Enfin, l'ordre de narration, lui, montre bien sûr la discordance. Le côté non linéaire du temps, dans la chanson, laisse transparaître la mélancolie de l'endeuillé qui tente de briser le temps, de briser le futur qui se passera sans la mère. Les sauts du passé vers le présent alternent et montrent l'impossible futur par le fait que la chanson commence dans l'enfance et se termine dans l'enfance du personnage : « Trace un côté, je prendrai des notes » (v. 34.). La mélancolie est alors dans la discordance, dans la pause, dans l'ellipse et dans l'aspect répétitif, voire cyclique du texte.

b) La musicalité

Dans la chanson de Tremblay, l'harmonie musicale est troublée par la présence de sons perturbateurs. La mélancolie est ressentie surtout en raison de l'aspect « impur » causé par cette présence. Dès le début de la chanson, un son de vieux projecteur accompagne les notes douces de piano. La douceur de la musique, pouvant être comparée à une comptine pour enfant, et le son de projection accentuent le propos de notre analyse : la chanson est un souvenir, un retour dans le temps et les moments signalant le présent adulte ne sont que des pauses du souvenir qui nous est rapporté. Le côté impur est incarné par ce son ancien qui brouille la mélodie simple et la voix douce de Mara Tremblay. Cette voix et cette mélodie renforcent aussi les aspects cyclique et vaporeux de la musicalité. Tout est lent, flou et faible. Le seul changement de vitesse survient à la fin, comme pour marquer la fin du souvenir, la fermeture de ce moment partagé. Le son de projection disparaît à la fin de la chanson, suggérant la fin de ce moment de nostalgie et de mélancolie.

2.2.2 Le passé fantasmé

Dans « D'un côté ou de l'autre » de Mara Tremblay, la nostalgie prend tout l'espace. Cette nostalgie est à la fois positive, car reliée à l'enfance et au moment où la mère était présente. La nostalgie dévoile aussi un aspect plus sombre, car elle se transforme en mélancolie, en quête d'un objet qui n'existe pas. C'est le passé qui prend le plus d'espace dans la chanson, le présent éphémère étant jumelé au personnage mélancolique adulte qui ne signale pas l'avenir. « L'autre côté » est à la fois le passé après la mort de la mère, le présent et l'avenir, mais le cheminement n'est pas complet et le deuil n'est pas terminé. La mélancolie et le temps s'inscrivent aussi dans la forme de la chanson et surtout par les pauses et l'ellipse du sujet principal qu'est la mort de la mère. Enfin, même la sonorité de la chanson supporte l'analyse que nous en avons faite, car les bruits qui troublent la mélodie nous plongent dans le passé.

2.3 L'ennui dans « Tous les visages » de Pierre Lapointe

Encadré 5 – Paroles de la chanson à l'étude : « Tous les visages⁴⁵ »

1	Y'a les regards de ceux que l'on croise Et ceux que l'on habite Avant d'avoir eu le temps de voir J'ai fermé les yeux trop vite
5	Tous les visages parlent d'eux-mêmes Avant qu'on les connaisse Le mien t'a dit : « Va-t-en, cours au loin Je ne serai que tristesse »
10	Y'a les sourires de ceux que l'on croise Et ceux que l'on habite Avant d'avoir eu le temps de boire Tu as craché trop vite
15	Tous les visages parlent d'eux-mêmes Avant qu'on les connaisse Le tien m'a dit : « Va-t-en, cours au loin Je ne serai que tristesse »
20	On s'est brisé la tête et le cœur Avec bien trop d'adresse On a noyé nos yeux dans les pleurs Prétextant notre ivresse
	Tous les visages parlent d'eux-mêmes Avant qu'ils se connaissent Les nôtres ont fait semblant jusqu'à la fin Aidés de fausses promesses

⁴⁵ Pierre Lapointe, « Tous les visages », *Le forêt des mal-aimés*, Audiogram, 2006, disque numérique.

2.3.1 Analyse de la chanson

2.3.1.1 Mélancolie et passé

Comme ce fut le cas pour la chanson étudiée au chapitre premier, Pierre Lapointe laisse peu de traces personnelles dans la chanson « Tous les visages ». C'est en analysant les liens entre la mélancolie et le passé dans cette chanson qu'on retrouve le plus d'intime, malgré un grand espace réservé à l'universelle tristesse. Plusieurs éléments sont construits en alternance dans cette œuvre, notamment le présent et le passé, ainsi que le commun et l'intime.

- a) Alternance entre le présent et le passé

Y'a les regards de ceux que l'on croise

Et ceux que l'on habite

Avant d'avoir eu le temps de voir

J'ai fermé les yeux trop vite

Tous les visages parlent d'eux-mêmes

Avant qu'on les connaisse

Le mien t'a dit : « Va-t-en, cours au loin

Je ne serai que tristesse » (v. 1 à 8)

Les deux premières strophes dessinent l'alternance entre les temps passé, présent et même futur que l'on retrouve dans la chanson. Généralement, les marques du passé commencent par le marqueur « avant ». Du commun vers l'intime, le passage se fait par ce « avant », mais que signifie ce « avant » ? L'attachement semble être ce point marqué par la locution. Les liens intimes seraient dès lors ce qui inscrit un trait : avant, pendant et après l'attachement. Les deux strophes suivantes sont construites de la même manière :

Y'a les sourires de ceux que l'on croise

Et ceux que l'on habite

Avant d'avoir eu le temps de boire

Tu as craché trop vite

Tous les visages parlent d'eux-mêmes

Avant qu'on les connaisse

Le tien m'a dit : « Va-t-en, cours au loin

Je ne serai que tristesse » (v. 9 à 16)

Les passages au présent, nous le verrons, sont plus généraux, tandis que ceux au passé et au futur sont écrits au « je » et au « tu ».

b) Alternance entre le commun et l'intime

Comme nous l'avons vu, le « tu » appartient au « je », il appartient ici au sujet mélancolique, il est l'autre, l'autre narré et construit. La relation entre « je » et « tu » est seulement effleurée dans les vers précédemment cités. Il semble que le moment « avant » l'attachement fut rapide et que la chute fut inévitable et même annoncée. Ce jeu entre « tous les visages » et le « je » s'estompe dans les deux dernières strophes, où le « on » et le « nous » marquent un passé plus intime :

Chapitre 2 – Mélancolie et temporalité

On s'est brisé la tête et le cœur
Avec bien trop d'adresse
On a noyé nos yeux dans les pleurs
Prétextant notre ivresse

Tous les visages parlent d'eux-mêmes
Avant qu'ils se connaissent
Les nôtres ont fait semblant jusqu'à la fin
Aidés de fausses promesses (v. 17 à 24)

Le corps, par les mots « tête » (v. 17), « cœur » (v. 17), « yeux » (v. 19) et « pleurs » (v. 19), côtoie le mensonge : « adresse » (v. 18), « ivresse » (v. 20), « fait semblant » (v. 23) et « fausses promesses » (v. 24). L'amour a été berné, « brisé » (v. 17). Le passé, dans la chanson, semble complètement aveugle, idiot et menteur. Il n'est alors pas ici question d'horizon, de douce nostalgie ou de quelconque grandeur. L'histoire racontée en est une parmi tant d'autres qui surviendront, d'où la mélancolie. En effet, l'impossible bonheur est montré par l'intime autant que par la multitude : « tous les visages » (v. 21) se trompent, comme le « tien » (v. 7), comme le « mien » (v. 15).

2.3.1.2 Mélancolie et présent

C'est la métonymie « tous les visages » qui incarne le point de départ de la chanson. Le corps est personnage, il suggère autant le sujet mélancolique, l'autre jadis aimé et tous les autres inclus dans les pronoms « ceux » et « on » : « Y'a les regards de ceux que l'on croise / Et ceux que l'on habite » (v. 1-2).

Les autres, dans ces vers, peuvent être scindés en deux groupes : ceux avec qui l'on entre en relation, « que l'on habite » (v. 2-10), et « ceux que l'on croise » (v. 1-9). « Les regards » (v. 1), « les sourires » (v. 10) et « les visages » (v. 5) changent, sont en mouvement constant, marquant alors le côté éphémère de l'insaisissable présent. Ce qui est troublant, c'est que malgré l'éphémère, c'est l'ennui qui paraît davantage dans les paroles. Effectivement, l'ennui, comme Baudelaire l'entendait, est signalé par les alternances signalées plus tôt, par les répétitions et par l'échec incommensurable de toute relation. Le sujet mélancolique, dans son présent, est blasé. Cet ennui survient lorsqu'il se retrouve dans la position d'observateur, alors témoin des attachements de ceux qui déambulent devant lui, ou dans la position de participant, donc lui-même en relation. La mélancolie réside dans cet ennui, dans l'impuissance du réel à combler les envies.

2.3.1.3 Mélancolie et futur

Comme chez Mara Tremblay, l'avenir est très peu présent dans la chanson. Seuls deux passages sont au futur : « Le mien t'a dit : "Va-t-en, cours au loin / Je ne serai que tristesse" [...] / Le tien m'a dit : "Va-t-en, cours au loin / Je ne serai que tristesse" » (v. 7-8 et 15-16). Le « je » et le « tu » s'avouent « tristesse » et s'ordonnent de partir. « Tous les visages » sont « tristesse », tout espoir n'existe pas et toute relation n'est que « fausses promesses ». « Je » est mélancolie et « tu » aussi. Si l'horizon du passé n'apparaît pas dans les mots de Lapointe, il en est de même pour l'horizon d'avenir qui est complètement évacué. Le temps est alors impuissant dans cette chanson et perdant son statut d'invincible, il est faible et voué à la répétition constante. De ce fait, sans horizon, l'avenir est dénué de possible.

2.3.1.4 Le temps et la forme : textualité et musicalité

a) Textualité

La forme de la chanson est construite en alternance, nous l'avons vu. Ce rythme est donné par un sujet narrateur se retrouvant à distance de tout et jouant avec les temps de narration. Qu'il soit question du passé, du présent ou du futur, le temps raconté se situe devant le narrateur. L'alternance crée l'effet d'une vitesse de narration très rapide. Personne ne peut échapper au temps aveugle, au présent trop rapide et au futur sombre. Les pauses sont intéressantes dans la chanson et proposent deux réflexions parallèles, l'une concernant le collectif, donc « tous les visages » et l'autre s'intéressant davantage à l'intime. Si l'on suggère que le propos principal concerne « tous les visages », l'histoire du « je » sert de pause dans la narration. De l'autre côté, si le récit de base est celui de l'intime, les pauses narratives sont alors reliées aux passages plus collectifs. Il y a certainement deux récits, servant chacun de pause à l'autre. Tous ces mélanges forment la discordance dans la manière de narrer l'histoire et la mélancolie se retrouve dans ce trouble de la narration, comme c'est le cas pour la chanson de Mara Tremblay.

b) Musicalité

La musicalité très mélancolique de la chanson est surtout imprégnée par le rythme et les voix. Le piano, seul instrument utilisé, impose effectivement un rythme lent qui contraste avec le propos. Le temps circule rapidement, mais la musique est pesante et semble attachée au sujet mélancolique, accablé par l'ennui. En ce qui a trait aux voix, elles sont à l'image de l'alternance entre le commun et l'intime. La voix solitaire alterne avec des voix collectives, montrant encore ici une double histoire, celle autant intime que commune à « tous les visages ».

2.3.2 L'ennui universel et intime

La mélancolie est marquée par l'absence et l'alternance dans cette chanson de Pierre Lapointe. Il y a d'abord absence des horizons du passé et de l'avenir et donc absence de nostalgie et de possibilité. Le présent est lié à l'éphémère, mais surtout à l'ennui, ennui renforcé par les différentes alternances entre les temporalités, mais surtout par celle entre l'intime et le commun. Les répétitions sont diverses dans le texte et dans la musicalité, ce qui crée une impression d'enfermement. Que ce soit dans le passé, le présent ou le futur, la chanson répète constamment les mêmes mots, les mêmes sonorités, comme une roue qui tourne, inévitablement sur elle-même, montrant les mêmes images, les mêmes visages, les mêmes relations. La musique aussi est cyclique et accentue l'effet d'ennui et d'enfermement. La mélancolie collective avait déjà été annoncée et étudiée au premier chapitre dans l'analyse des adresses à l'auditeur et à l'auditrice dans la chanson « La forêt des mal-aimés ». Pierre Lapointe signale encore la tristesse répandue et inévitable. Par les mots et la musique, Lapointe partage ici l'ennui et l'insoutenable répétition du temps.

2.4 Le passage dans « Voyageur » de Jean Leloup

Encadré 6 – Paroles de la chanson à l'étude : « Voyageur⁴⁶ »

1	Sombre est ta solitude, voyageur, pauvre guerrier sans peur Dans la gare de nulle part tu attends ton prochain départ Où elle n'y sera pas celle que tu cherches et qui n'existe pas Et qui n'existe pas
5	« Nous étions heureux Tous les deux », disaient les amoureux Et toujours le temps passe, qu'est-ce que tu veux qu'on fasse ? C'est la mort qui grimace, c'est la mort qui grimace!
10	Sombre est ta solitude, voyageur, pauvre guerrier sans peur À travers la vitre embuée tu vois le paysage qui défile Les poteaux de téléphone et les fils et enfin les champs de blé qui te prennent à rêver Qui te prenne à rêver Te rappelles-tu la table en fleurs, ta mère et tes sœurs, Ton père et son déshonneur?
15	Sombre est ta solitude, voyageur, comme tu pleures, pauvre déserteur Et soudain tu sens la douleur, et soudain tu sens ton cœur Il ne te reste plus que quelques heures, voyageur, bientôt tu meurs, bientôt tu meurs Après-demain comme avant-hier tout retourne à la poussière Et ne subsiste que le destin de tes passages dans les trains
20	De ton visage et du sien de tes pas sur les chemins Dors tranquille, ce n'est rien, juste un voyage juste un peu plus loin « Nous étions heureux Tous les deux » disaient les amoureux Et toujours le temps passe, qu'est-ce que tu veux qu'on fasse ?
25	Tu vois la mort en face, c'est la vie qui grimace ! Quoi ? Quoi, corbeaux qui passent dans le ciel ? Dis-moi où sont les hirondelles Quoi ? Quoi, corbeaux qui passent dans le ciel ? Dis-moi où sont les hirondelles
30	« Nous étions... »

⁴⁶ Jean Leloup, « Voyageur », *À Paradis City*, Grosse boîte, 2015, disque numérique.

2.4.1 Analyse de la chanson

2.4.1.1 *Mélancolie et passé*

Les réflexions de Claude Dubar ont permis de saisir que le temps est autant intérieur qu'extérieur. Il y a effectivement le temps personnel et le temps général, commun à tous. Cette division du temps est visible dans l'évocation du passé dans la chanson « Voyageur » de Jean Leloup.

Le voyageur est sujet mélancolique dans cette chanson. Les passages reliés au passé de ce personnage sont empreints de nostalgie : « “Nous étions heureux / Tous les deux”, disaient les amoureux » (v. 5-6). C'est par déduction que l'on associe le personnage voyageur à l'un des deux amoureux. Le discours rapporté est imprécis, mais signale la nostalgie, le temps passé où le sujet était « heureux », en opposition à sa « sombre solitude » (v. 1 et 9) actuelle. Ce discours, entre guillemets dans la chanson, est répété deux fois intégralement, incarnant une sorte de refrain, comme si cette phrase poursuivait le voyageur, peu importe l'endroit où il se trouve ou le moment du voyage. La chanson se termine sur ces deux mots : « Nous étions ... » (v. 30). Est-ce la même phrase que celle des vers 5 et 6, mais évoquée partiellement, ou est-ce une tout autre phrase ? Ces deux mots soulèvent le passé comme seul moment d'existence. « Nous étions... » suggère, avec l'aide des points de suspension, que le « nous » n'est plus, mais qu'il était. Ces trois passages au passé sont les seuls où il y a présence d'un « nous ». Le sujet, seul dans le présent, fut accompagné dans le passé, d'où la nostalgie.

Dans un autre passage, la nostalgie mélange le bonheur et la honte passés : « Te rappelles-tu la table en fleurs, ta mère et tes sœurs, / Ton père et son déshonneur ? » (v. 13-14). Ce sont les rimes qui nous permettent de percevoir l'antithèse. À travers le champ lexical de la famille, il est possible de faire ressortir l'opposition entre « fleurs » et « déshonneur ». Ce sont la « mère » et la « sœur » qui deviennent figures de douce nostalgie, tandis que le « père » est associé aux durs souvenirs. La ponctuation est aussi intéressante dans ces vers. En effet, l'interrogation est utilisée de nombreuses fois dans la chanson.

En excluant la strophe finale, trois questions sont posées au mélancolique, ce qui nous pousse à nous demander qui est celui qui pose les questions, qui raconte le périple du voyageur ? Une hypothèse serait que le narrateur et le voyageur mélancolique seraient la même personne, que ce même voyageur se raconte, se parle, se questionne.

Le passé extérieur est signalé, dans cette œuvre, dans une seule citation qui évoque autant l'anéantissement que la subsistance du passé, deux sujets étudiés par Sartre dans *L'Être et le Néant* :

Après-demain comme avant-hier tout retourne à la poussière

Et ne subsiste que le destin de tes passages dans les trains

De ton visage et du sien de tes pas sur les chemins (v. 18 à 20)

Le passé extérieur, donc appartenant à tous, côtoie le futur extérieur dans ces mots. En effet, « [a]près-demain » précède « avant-hier » et le rassemblement de ces deux temporalités signale que le temps extérieur est plus puissant que l'être qui retournera à la « poussière ». L'avenir et le passé s'allient aussi dans les deux autres vers par « le destin de tes passages dans les trains » et ce même destin « de tes pas sur les chemins ». Le passé extérieur a donc un avenir, il laisse une trace, un « passage », des « pas ». La « poussière » suggère le néant, la perte du temps, mais la subsistance du passé l'emporte. Comme Sartre le soulignait, le passé continue d'être après la mort.

2.4.1.2 *Mélancolie et présent*

La chanson de Jean Leloup signale davantage la mélancolie par le temps présent. C'est par l'asynchronie et la forte présence de symboles que le présent paraît obscur.

a) Asynchronie

Comme ce fut souligné au début de ce chapitre, Starobinski parle du sujet mélancolique comme un être qui « perd le sentiment de corrélation entre son temps intérieur et le mouvement des choses extérieures⁴⁷ ». C'est précisément ce qui se dégage de la chanson, qui est en fait le récit d'un voyageur solitaire. Chacune des strophes montre ce décalage et la mélancolie se retrouve clairement énoncée dès le départ :

Sombre est ta solitude, voyageur, pauvre guerrier sans peur

Dans la gare de nulle part tu attends ton prochain départ

Où elle n'y sera pas celle que tu cherches et qui n'existe pas

Et qui n'existe pas

« Nous étions heureux

Tous les deux », disaient les amoureux

Et toujours le temps passe, qu'est-ce que tu veux qu'on fasse ?

C'est la mort qui grimace, c'est la mort qui grimace! (v. 1 à 8)

Les mots « sombre » (v. 1), « solitude » (v. 1), « pauvre guerrier » (v. 1), « nulle part » (v. 2) et « qui n'existe pas » (v. 3) renvoient au concept de mélancolie qui a été défini au premier chapitre de ce mémoire. Rappelons-le, le mélancolique est condamné à être seul, car sa relation avec l'autre est vouée à l'échec. Il est en quête de ce qui n'« existe pas » et se retrouve alors, en « pauvre guerrier », dans un lieu de fantasmes et de chimères, dans un « nulle part », comme nous le verrons dans le prochain chapitre. Le sujet mélancolique, ici comparé à un combattant, est seul et en quête d'un objet inexistant. Le fantasme et le réel s'opposent donc dès les premiers vers de la chanson.

⁴⁷ Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir*, op. cit., p. 61.

Chapitre 2 – Mélancolie et temporalité

L'interrogation du vers sept expose le temps qui « passe » et l'impossible arrêt de ce temps extérieur. L'opposition entre l'intérieur et l'extérieur commence alors à se dessiner entre le voyageur et le monde qui l'entoure. La « mort », qui sera analysée dans la prochaine partie, se trouve ici dans le présent, « grimaçant » et se jouant du sujet.

Les deux strophes suivantes signalent aussi le décalage entre le temps du voyage et le temps extérieur :

Sombre est ta solitude, voyageur, pauvre guerrier sans peur

À travers la vitre embuée tu vois le paysage qui défile

Les poteaux de téléphone et les fils et enfin les champs de blé qui te prennent à rêver

Qui te prennent à rêver

Te rappelles-tu la table en fleurs, ta mère et tes sœurs,

Ton père et son déshonneur?

Sombre est ta solitude, voyageur, comme tu pleures, pauvre déserteur

Et soudain tu sens la douleur, et soudain tu sens ton cœur (v. 9 à 16)

La reprise du vers 9 rappelle la « solitude » de ce « guerrier sans peur ». La suite n'est par contre pas la même qu'à la première strophe. Le voyageur a débuté son périple, au début de la chanson, dans la gare « de nulle part » et il se transporte ici à l'intérieur du train où il est témoin du « paysage qui défile » (v. 10). Bien entendu, c'est le train qui est en mouvement, mais comme c'est l'inverse qui est énoncé, le sujet mélancolique semble en arrêt pendant que le monde avance, « défile » sans lui. Sa vision est altérée par la « vitre embuée » (v. 10), révélant une frontière marquée entre lui et l'extérieur. Ses pensées s'en vont vers ce paysage en mouvement, le laissant même « rêver ».

C'est le mélancolique rêveur qui est évoqué, laissant de côté, pour un bref moment, l'aspect sombre du présent. Ces lumières brèves s'estompent avec l'image du père déçu, suivi d'un rappel légèrement modifié du premier vers de la chanson : « Sombre est ta solitude, voyageur, comme tu pleures, pauvre déserteur » (v. 9). Le « pauvre guerrier sans peur » du premier vers s'est transformé en « pauvre déserteur » qui « pleure ». L'absence de « peur » mentionnée au départ, fait place aux pleurs après le souvenir de la mère, de la sœur et du père. L'évocation de la famille au passé marque le changement d'état au présent, et le voyage semble se métamorphoser en fuite du combat.

Le voyage devient métaphore de la vie entière dans les deux strophes suivantes et l'asynchronie se poursuit :

Il ne te reste plus que quelques heures, voyageur, bientôt tu meurs, bientôt tu meurs

Après-demain comme avant-hier tout retourne à la poussière

Et ne subsiste que le destin de tes passages dans les trains

De ton visage et du sien de tes pas sur les chemins

Dors tranquille, ce n'est rien, juste un voyage juste un peu plus loin

« Nous étions heureux

Tous les deux » disaient les amoureux

Et toujours le temps passe, qu'est-ce que tu veux qu'on fasse ?

Tu vois la mort en face, c'est la vie qui grimace ! (v. 17 à 25)

Le voyageur, qui semblait d'abord en arrêt, se dirige maintenant, trop rapidement, vers la dernière destination. C'est la fin du voyage, la mort, et la chanson devient alors métaphore de la vie, une « vie qui grimace » (v. 25), et se joue à son tour du personnage mélancolique.

b) Symboles

Les symboles reliés au temps sont nombreux dans la chanson. Jean Leloup s'avère l'un des auteurs à pouvoir manier ces lieux communs sans sombrer dans la facilité. La « gare » est le lieu de l'attente, où l'asynchronie du sujet débute. Le train et le « chemin » deviennent métaphores du temps intérieur du sujet mélancolique, s'opposant au « passage », le temps extérieur. Le « guerrier » et le « déserteur » montrent la vie comme combat constant et annoncent aussi le lien avec le risque et la mort. Les oiseaux sont les derniers symboles de la chanson. Les « corbeaux » et les « hirondelles » sont présents à répétition dans la dernière strophe :

Quoi? Quoi, corbeaux qui passent dans le ciel ? Dis-moi où sont les hirondelles

Quoi ? Quoi, corbeaux qui passent dans le ciel ? Dis-moi où sont les hirondelles

Quoi ? Quoi, corbeaux qui passent dans le ciel ? Dis-moi où sont les hirondelles

Quoi ? Quoi, corbeaux qui passent dans le ciel ? Dis-moi où sont les hirondelles

Le « corbeau » est souvent signe de mauvais présage. Dans ces vers, cet oiseau de malheur semble planer au-dessus du narrateur, narrateur désormais assimilé au voyageur. Le « corbeau » peut être aussi le guide, le point de repère sur la route. Les autres oiseaux, les « hirondelles », troublent par leur absence. Elles symbolisent en fait la quête, la renaissance, le printemps. Dans cette chanson, le printemps est alors absent, la mort plane, « grimace » et l'être présent est mélancolie.

2.4.1.3 *Mélancolie et futur*

L'horizon d'avenir, dans « Voyageur », s'analyse d'abord par la quête amoureuse du personnage mélancolique, mais surtout par la fin du trajet, donc par la mort. En effet, sa quête amoureuse est secondaire dans la chanson, bien que présente dès les premiers vers. Le voyageur cherche une femme fantasmée « qui n'existe pas ». C'est la mort qui demeure, comme dans beaucoup d'autres chansons de Jean Leloup, le point final du voyage. Dans « Voyageur », cette mort paraît humanisée, comme dans « Petit Papillon », analysée au premier chapitre. Ici, la mort et la vie « grimacent », incarnant les deux horizons que sont le futur et le passé. Au milieu de la chanson, l'horizon d'avenir est clairement montré comme menant à la mort, donc effaçant toutes possibilités futures :

Il ne te reste plus que quelques heures, voyageur, bientôt tu meurs, bientôt tu meurs

Après-demain comme avant-hier tout retourne à la poussière

Et ne subsiste que le destin de tes passages dans les trains

De ton visage et du sien de tes pas sur les chemins

Dors tranquille, ce n'est rien, juste un voyage juste un peu plus loin (v. 17 à 21)

La répétition de « bientôt » (v. 17) accélère le rythme du voyage et met en lumière le point d'arrivée, la mort. Comme ce fut mentionné dans l'analyse du passé, l'être continue d'exister après la « poussière » et les vers montrent que même les voyages passés survivront à l'être, par la mémoire. La mémoire, donc la vie, l'emporte sur le sujet mélancolique au présent. Le passé ainsi que le futur, la mort, incarnent alors une force supérieure à l'être. La mélancolie réside dans cette incapacité du présent à égaler en puissance le passé et le futur. Le présent du voyageur, un présent asynchrone, mène directement à la mort ; le passé et le futur se jouent de lui et « grimacent ».

2.4.1.4 *Le temps et la forme : textualité et musicalité*

a) Textualité

Les temps de narration ne sont pas aussi complexes que chez Mara Tremblay. En fait, la forme du texte est assez classique, mis à part l'insertion de discours rapportés entre guillemets. La narration est généralement simultanée à l'histoire qui se déroule, au chemin que parcourt le sujet. Le rythme devient en revanche étrangement plus rapide quand le trajet devient métaphore de la vie qui se termine. Les souvenirs familiaux et nostalgiques marquent le début d'un nouveau rythme dans la chanson et le voyage incarne alors la vie qui « défile ». La mélancolie s'y retrouve accentuée. Une pause semble survenir lorsque le personnage est dans le train, mais la pause ne concerne que le mélancolique, car le monde poursuit sa route à ce moment. La chanson contient aussi plusieurs répétitions, ce qui nous fait douter du refrain. L'alternance entre le présent solitaire du sujet et le discours amoureux rapporté crée une certaine discordance et accentue la mélancolie, car le passé et le présent se font combat à l'intérieur du personnage.

b) Musicalité

La musicalité est éclectique dans la chanson. Ce sont les sons, davantage que la musique, qui créent cet effet et qui renforcent la mélancolie par les symboles sonores. En ce qui a trait à la mélodie, elle est construite sur une guitare soutenue et rythmée. La musique est rapide et même festive. La batterie soutient cette guitare et s'accompagne de quelques sons de synthétiseur. Si la musique ne fait pas ressortir d'aspect mélancolique, il en va tout autrement pour les sons de gare, de corbeaux, de cloches et de laser. Les lasers paraissent incarner la folie de Leloup et le contraste entre le propos sombre et la musique dansante. Ces sons surviennent à chaque douleur, à chaque coup du réel, quand « le temps passe » (v. 7), quand « la mort grimace » (v. 8) et au souvenir du « déshonneur » (v. 14) du père. Les autres sons servent aussi le récit du voyageur et nous racontent son parcours presque davantage que les mots. Le son de gare apparaît au début, avant tout le reste, imposant le lieu d'attente et de solitude.

Les corbeaux suivent le sujet tout au long de la chanson, comme la mort le fait. Aussi, des cloches apparaissent lorsque l'horizon d'avenir est dévoilé, lorsque le temps est compté. La fin de la chanson est marquée par un chœur à l'avant-dernière strophe et par un amoncellement de tous les sons à la toute fin. Bref, la mélancolie se retrouve accentuée dans la musicalité alliant folie et réalisme. Tous ces sons mettent le temps à l'avant-plan, car les corbeaux, les lasers et la gare signalent le présent sombre, tandis que les cloches, qui ne sont pas sans rappeler le glas annonçant la mort, marquent encore davantage la fin du trajet.

2.4.2 Le trajet vers la mort

C'est le thème du passage qui relie la chanson de Leloup à la temporalité mélancolique. Il y a en effet passage du temps, car le passé à la fois doux et amer est évoqué, le présent signale l'asynchronie du sujet et le futur n'accorde aucune possibilité et se personnifie par la mort. Ce temps qui passe est métaphorisé par la trajectoire du sujet mélancolique qui est seul dans le train, en décalage avec le monde, avec son passé perdu et avec le futur qui paraît s'imposer trop rapidement. La mélancolie s'incarne aussi dans la forme de la narration, car le narrateur et le sujet fusionnent pour incarner encore davantage la solitude d'un personnage qui est face à son propre questionnement intérieur. La musicalité vient finalement augmenter la mélancolie par l'utilisation d'une sonorité reliée à tous les divers symboles présents dans le texte.

Conclusion

Tout comme l'est le thème de la mélancolie, le temps est un concept philosophique complexe et se retrouve au centre des réflexions de nombreux penseurs depuis plusieurs siècles. C'est l'aspect insaisissable du désir mélancolique et du temps qui constitue le principal lien qui les unit. Ce côté obscur qui qualifie autant la mélancolie et le temps a permis de travailler trois perspectives différentes : la nostalgie, l'ennui et le passage. La chanson « D'un côté ou de l'autre » de Mara Tremblay montre la nostalgie à travers une enfance fantasmée où il serait possible de se projeter dans le passé pour recevoir l'enseignement de la mère. C'est la mémoire et les souvenirs qui sont davantage reliés à la mélancolie chez Tremblay. Chez elle, un autre signe de mélancolie est que le présent est éphémère et que l'avenir n'est pas encore possible à concevoir. Le propos principal de la chanson, la mort de la mère, n'est pas clairement énoncé dans les mots, mais est constamment insinué et marque la séparation entre les deux côtés suggérés dans le titre. Pierre Lapointe, avec « Tous les visages », touche encore ici à un sujet plus universel et s'éloigne de l'intime. Le passé est ridicule dans la chanson et relié aux souvenirs amoureux. La mélancolie s'incarne davantage dans un présent ennuyant, où tout est voué à se répéter, et ce, pour tout le monde. L'avenir est encore plus noir que chez Mara Tremblay, ce qui accentue la mélancolie. La mélancolie est aussi perceptible dans « Voyageur » de Jean Leloup. Comme l'était « Petit Papillon », le « voyageur » est un être seul qui affrontera la mort personnifiée. Le passé est honte et nostalgie chez Leloup, le présent montre un être en décalage avec le monde et l'avenir plane, comme le corbeau, annonçant une mort prochaine. « Voyageur », c'est un récit sur le passage du temps, vers un horizon d'avenir annoncé : la mort.

À travers les trois chansons, il est possible de voir que la mélancolie peut à la fois s'incarner dans le passé, comme chez Tremblay, dans le présent, comme chez Lapointe, et dans l'avenir, tel que signalé chez Leloup. La mélancolie et la temporalité se retrouvent encore davantage liées par la musicalité. Le son de vieux projecteur de « D'un côté ou de l'autre » et les sons présents dans « Voyageur » ajoutent un trouble à la mélodie et renforcent le propos mélancolique associé au temps.

D'un autre côté, la voix ou les voix sont aussi très révélatrices. Mara Tremblay, dans une chanson plus intime, ne montre que sa propre voix chuchotée. Pierre Lapointe et Jean Leloup font alterner une voix solitaire et un chœur, s'attachant à un aspect plus universel de la mélancolie. Plusieurs distinctions ont donc été évoquées dans cette conclusion, mais un point commun se dessine après l'analyse de ces trois œuvres. En effet, dans les trois chansons, la mélancolie réside dans un sujet qui n'arrive pas à s'inscrire dans le temps. C'est l'absence d'équilibre qui trouble dans les propos comme dans la musicalité. Au début de ce chapitre, les horizons du passé et de l'avenir ont été définis à l'aide de l'ouvrage de Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Collot y explique le temps de manière intime et subjective, le passé et le futur étant intérieurs à l'être. De ce fait, le présent devient synthèse des deux horizons. Pour le mélancolique, cela semble impossible. Le présent pose problème pour lui et le problème réside dans le fait que le mélancolique refuse la synthèse des horizons ; il refuse soit le passé, soit l'avenir, soit les deux. La figure mélancolique semble repousser l'inévitable temps qui passe et cette position crée l'effet d'asynchronie. Grâce à ce constat et à l'analyse de la nostalgie chez Tremblay, de l'ennui chez Lapointe et du passage chez Leloup, il est possible de dégager quelques caractéristiques générales de la temporalité mélancolique :

- La figure mélancolique est inconfortable dans le présent ;
- La figure mélancolique s'inscrit en décalage avec le temps qui passe.



TROISIÈME CHAPITRE

Mélancolie et espace



1. Complexité du lieu mélancolique

2. L'ici dans « Devant l'orage » de Mara Tremblay



3. L'errance dans « Le lion imberbe » de Pierre Lapointe

4. Regard sur l'espace dans « Zone zéro » de Jean Leloup

3.1 Complexité du lieu mélancolique

Cette troisième et dernière partie s'intéressera à l'espace mélancolique et permettra de faire ressortir d'autres caractéristiques du thème de la mélancolie dans la chanson.

3.1.1 « [Non-]lieu de la mélancolie¹ », *Frédéric Yvan*

Frédéric Yvan, dans « [Non-]lieu de la mélancolie », considère la mélancolie en fonction du lieu. Il y évoque des concepts qui seront présents tout au long de ce dernier chapitre, notamment l'ici, l'ailleurs, l'utopie, le nulle part, le seuil et le non-lieu. Son article sert donc d'assise à ce dernier chapitre qui relie la mélancolie à l'espace dans « Devant l'orage » de Mara Tremblay, dans « Le lion imberbe » de Pierre Lapointe et dans « Zone zéro » de Jean Leloup.

Tout comme Giorgio Agamben l'a fait dans son ouvrage *Stanzè*, Yvan souligne l'influence médiévale qui enrichit notre compréhension du sentiment mélancolique. Il rappelle ce péché d'*acedia*, au Moyen Âge, qui fait référence à l'homme de religion qui s'écarte de l'enseignement qu'il reçoit. Le religieux qui commet le péché d'*acedia*, refuse son milieu et rejette le chemin direct qui le mènerait à Dieu².

¹ Frédéric Yvan, « [Non-]lieu de la mélancolie » dans Cairn, *Savoirs et clinique*, vol. 2, n° 3, 2003, p. 73 à 80, [en ligne]. www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2003-2-page-73.html [consulté le 28 novembre 2022].

² Pour expliquer ceci, Agamben cite Cassianus, un homme d'Église du Moyen Âge. Ce dernier décrit le péché d'*acedia* : « Ce démon, dès lors qu'il entreprend d'obséder l'esprit de quelques malheureux, lui inspire de l'horreur pour le lieu où il se trouve, de l'aversion pour sa cellule et du dégoût pour ses frères qui vivent avec lui et qui lui semblent à présent négligents et grossiers. » Cassianus, *De institutis coenobiorum*, cité par Giorgio Agamben, *Stanzè*, *op. cit.*, p. 22.

Ce retrait de l'ici, comme du maintenant, marque le sentiment mélancolique et devient peut-être même l'une de ses principales caractéristiques. Nous verrons que le mélancolique ne se distancie pas sans raison de l'ici : ce lieu devient inhabitable pour lui.

Parce que le chercheur se concentre sur les œuvres de Charles Baudelaire et de Maurice Blanchot pour illustrer sa théorie de l'espace de la mélancolie, le sujet mélancolique est poète dans l'article d'Yvan. Ce sujet poète, selon l'auteur, arrive à transformer en mots le sentiment mélancolique et, du même coup, l'« horreur de l'ici³ ». Le but d'Yvan est alors de mieux situer le « non-lieu » de la mélancolie et il se sert de la poésie pour y parvenir. Après avoir énoncé son but d'« explorer » ce non-espace, il commence sa réflexion par l'analyse de l'ici inconfortable. L'aversion de l'ici semble être le point de départ pour saisir le lien entre le mélancolique et son espace. Son inconfort dans l'ici mène le mélancolique à se projeter dans l'ailleurs :

[...] cette horreur pour là où il est n'est pas sans se rapporter à un ailleurs : comme l'avait aussi remarqué Cassianus, l'acediosus « se lance dans un éloge hyperbolique de monastères lointains [...] et évoque des lieux où il pourrait [...] couler des jours heureux ». De même, si ce dégoût pour le lieu où il se trouve constitue une détermination de la mélancolie pour Baudelaire, voire opère comme sa détermination fondamentale, cette aversion pour l'ici – « Styx bourbeux et plombé⁴ » –, ne surgit pas non plus sans (se) référer à un ailleurs : « Tel le vieux vagabond, piétinant dans la boue / Rêve, le nez en l'air, de brillants paradis [...] »⁵⁶.

Le lieu « boueux » qu'est l'ici semble faire « rêver » aux « brillants paradis » d'ailleurs dans la poésie de Baudelaire. Et si c'était exactement « ce nez en l'air » qui rendait l'ici « boueux » et non l'inverse ?

³ Frédéric Yvan, « [Non-] lieu de la mélancolie », *op. cit.*, p. 74.

⁴ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, LXXXIV, « L'irréremédiable » dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Robert Laffont (Bouquins), 1980, p. 58, cité par Frédéric Yvan, « [Non-]lieu de la mélancolie », *art. cit.*, p. 74.

⁵ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, CXXVI, « Le voyage », *op. cit.*, p. 97, cité par Frédéric Yvan, « [Non-]lieu de la mélancolie », *op. cit.*, p. 74.

⁶ Frédéric Yvan, « [Non-]lieu de la mélancolie », *op. cit.*, p. 74.

Yvan renverse effectivement la réflexion de Cassianus : « [...] [L]'ailleurs ne procéderait pas du dégoût de l'ici mais le provoquerait ; c'est, en un sens littéral, du point de vue de l'ailleurs que surgirait l'horreur de l'ici⁷. » L'« horreur de l'ici » est ce qui fait souffrir le mélancolique, mais ce dernier ne paraît pas désirer cette aversion. La vision de l'ailleurs a provoqué chez lui un questionnement sur l'ici. Mais pourquoi a-t-il regardé l'ailleurs ? Pour quelle raison le mélancolique lève-t-il « le nez en l'air » ? Yvan, se rapportant aux réflexions de Clément Rosset dans *Le philosophe et les sortilèges*, se questionne sur la cause de cette aversion pour l'ici. Est-ce la « banalité » de cet ici qui pose problème ou bien le fait qu'il n'ait pas de sens, donc son « insignifiance »⁸ ? L'ici peut effectivement être banal, mais le problème s'avère souvent plus profond et touche la deuxième hypothèse, soit le fait que l'ici perd son sens et devient insignifiant pour le mélancolique. Cette perte de sens est importante pour saisir l'état mélancolique et montre que l'inconfort dépasse le simple refus de l'ici. C'est en fait son amour pour l'ici qui bouleverse le mélancolique. Il lui est impossible de demeurer dans le réel lieu qu'il convoite et qui serait un ici confortable. Le désir ultime du mélancolique réside donc dans un ici fantasmé, dans un ici utopique. Ce lieu impossible à atteindre est alors source de mélancolie.

Le mélancolique n'est pas à sa place ici – dans le monde considéré comme réseau d'*icis* – parce que, précisément, sa place n'est pas (d')ici. Ne participer, finalement, d'aucun ici, que tout ici soit le lieu d'un départ, révèle alors la condition propre des mélancoliques d'être, au regard d'un ailleurs, « des exilés sur place⁹ »¹⁰.

Les mots de Vladimir Jankelevitch nous éclairent sur le non-lieu mélancolique. Il parle des mélancoliques comme des « exilés sur place », des êtres hors du lieu commun, mais demeurant tout de même dans ce lieu.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Vladimir Jankelevitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier-Montaigne (Présence et pensée), 1963, p. 106, cité par Frédéric Yvan, « [Non-]lieu de la mélancolie », *op. cit.*, p. 74-75.

¹⁰ Frédéric Yvan, « [Non-]lieu de la mélancolie », *op. cit.*, p. 74-75.

L'inconfort s'explique parce que le mélancolique se tient alors à la fois hors de l'ici, rêvant d'un ici parfait, et dans l'ici, se tournant vers l'ailleurs et levant « le nez en l'air ». Ce lien entre l'ici et l'ailleurs permet de mieux saisir le non-lieu d'Yvan. Le mélancolique erre et dérive entre l'ici et l'ailleurs et il faut tenter de dessiner l'endroit où il se trouve, car il se trouve bien quelque part :

Figé dans l'exil, le sujet mélancolique est alors condamné à l'errance : errer, c'est être sans lieu, et être tenu dans l'errance, c'est être tenu hors de la localisation, extérieur à la localité, a-local ; errer, c'est n'avoir ni ne faire lieu. [...] Errance d'être partout ici nulle part ; ici et nulle part¹¹.

Entre l'ici et l'ailleurs, le mélancolique est donc nulle part, même dans l'ici. Un troisième lieu apparaît alors dans la tentative d'Yvan de mieux dessiner le non-lieu de la mélancolie : le nulle part. Il est toutefois ardu de concevoir cet espace. De ce fait, la métaphore incarnée par le seuil serait la meilleure façon de marquer cet espace mélancolique : « Le seuil n'est ni du dedans ni du dehors, et du dedans et du dehors¹². » L'être mélancolique se retrouve donc dans un lieu qui n'en est pas un, dans un non-lieu, dans un passage entre deux endroits. Il est suspendu. Ces idées du passage et de la suspension relient nos réflexions sur le lieu de la mélancolie à celles sur le temps au précédent chapitre. Il a effectivement été question d'asynchronie, notamment pour le personnage voyageur de Jean Leloup. Cette asynchronie semble aussi définir le mélancolique lorsqu'il est question de son espace. L'insaisissable passage est le gouffre mélancolique et cause le décalage entre le sujet et les autres.

Frédéric Yvan examine, dans son article « [Non-]lieu de la mélancolie », l'espace habité par l'être mélancolique. Cet être oscille constamment entre la quête d'un ici absolu et d'un ailleurs rêvé. Cette oscillation dessine un être figé et mouvant à la fois : l'être mélancolique est sur un seuil, dans un nulle part.

¹¹ *Ibid.*, p. 76.

¹² Bernard Salignon, « Le seuil : un chiasme intime-dehors », dans M. Mangematin, P. Nys et C. Younès (dir.), *Le sens du lieu*, Bruxelles, Ousia (Essais philosophiques), 1996, p. 30, cité par Frédéric Yvan, « [Non-]lieu de la mélancolie », *art. cit.*, p. 74-75.

Ces divers lieux mélancoliques énoncés par Yvan, soit l'ici, l'ailleurs et le nulle part, seront davantage approfondis dans les prochaines lignes et permettront de mieux saisir l'espace mélancolique à travers les chansons « Devant l'orage » de Mara Tremblay, « Le lion imberbe » de Pierre Lapointe et « Zone zéro » de Jean Leloup.

3.1.2 *Mélancolie et ici*

3.1.2.1 *Le rejet du lieu chez Giorgio Agamben*

Le titre même de l'œuvre *Stanze* de Giorgio Agamben permet de mieux saisir l'ici mélancolique. Dans l'œuvre, deux définitions du terme latin *stanza* sont données. *Stanze*, en plus d'être synonyme de « demeure », fait référence à la strophe poétique : « [L]es poètes du XIII^e siècle appelaient *stanza* l'élément constitutif de leur poésie, parce qu'il formait avec les diverses composantes formelles de la *canzone* le foyer de ce *joi d'amor* qu'ils assignaient comme unique objet à l'activité poétique.¹³ » Le désir de celui qui se languit d'amour est donc un lieu, un « foyer ». Tout le livre d'Agamben est construit pour faire comprendre le choix de ce titre, *Stanze*, qui paraît étrange au départ, car sa réflexion s'intéresse davantage aux fantasmes mélancoliques et surtout à l'histoire de ces fantasmes. En fait, *Stanze*, c'est le non-lieu d'Yvan, le seuil entre l'ici et l'ailleurs, le foyer où se trouve le désir de celui qui se languit.

Nous avons expliqué le péché d'*acedia*, précédemment, comme le rejet de l'ici. Agamben commence son ouvrage par l'explication de ce péché et se rapporte à Thomas d'Aquin, au XV^e siècle, qui signalait déjà le « retrait » comme une caractéristique de la mélancolie, de l'*acedia* : « [...] [L]'*acedia* consiste précisément en un vertigineux et craintif retrait (*recessus*) devant l'obligation faite à l'homme de se tenir en face de Dieu¹⁴. » Un peu plus loin, Agamben explique ce retrait mélancolique des religieux :

¹³ Giorgio Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, avant la page de grand titre.

¹⁴ Giorgio Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 25, traduisant les propos de Thomas d'Aquin, *Summa theologiae* II, 2.35.

Que l'*acidiosus* s'écarte de sa fin divine ne signifie nullement qu'il parvienne à l'oublier ou qu'il cesse, en réalité, de la désirer. Si, en termes théologiques, ce qui lui fait défaut n'est pas le salut mais la voie qui y conduit, en termes psychologiques, le *recessus* traduit moins une éclipse du désir que la mise hors d'atteinte de son objet : *il s'agit d'une perversion de la volonté qui veut l'objet, mais non la voie qui y conduit, et qui tout à la fois désire et barre la route à son propre désir*¹⁵.

Les désirs ne sont donc pas pervertis pour le mélancolique, mais l'ici, le lieu permettant d'atteindre ces désirs, ne convient pas, ne le satisfait pas. Agamben ajoute que, malgré le fait que l'être atteint d'*acedia* refuse le trajet menant au désir, ce péché n'est pas synonyme de paresse au Moyen Âge, mais davantage de désespoir¹⁶.

Pour décrire l'espace mélancolique, Frédéric Yvan mentionne le seuil entre l'ici et l'ailleurs, le nulle part. Ce lieu de fantasme est signalé par le titre même de l'ouvrage de Giorgio Agamben, *Stanze*. À la fin de cette œuvre, Agamben parle de barrière, ce qui fait référence au seuil d'Yvan. Le non-lieu de la mélancolie se dessine mieux grâce aux deux penseurs. L'être mélancolique se trouve dans un endroit où il vacille et où la chute est une menace constante.

¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

3.1.2.2 L'ici chez Clément Rosset

Agamben, lorsqu'il tente de saisir le désir mélancolique, se réfère, entre autres, aux réflexions de Sigmund Freud. Le psychanalyste souligne que le problème avec la mélancolie est que rien n'a été réellement perdu :

« [...] [C]e qui ne pouvait être perdu – puisque jamais possédé – apparaît comme perdu, et ce qui ne pouvait être possédé – puisque irréel peut-être – devient appropriable en tant qu'objet perdu. [Ce qui] permet à l'irréel d'accéder à l'existence¹⁷ ». Le fantasme mélancolique permet de rendre existant ce qui ne l'est pas. Le désir créé est de ce fait inaccessible et rend sa conquête impossible. Le fait de construire l'inexistant a aussi été évoqué par Clément Rosset dans *Le Philosophe et les sortilèges*. Sa conception de l'ici absolu rejoint celle d'Yvan :

Le principal réconfort de ceux qui ne veulent pas du monde qui leur est présentement offert, mais ne se résolvent pas pour autant à l'abandonner par voie de suicide, consiste on le sait à annoncer soit sa prochaine et radicale modification, soit sa fin inéluctable et imminente : que tout change, ou que tout finisse. Ces deux options, que les prétextes les plus futiles ont toujours suffi à encourager malgré leur évidente invraisemblance, ne sont naturellement opposées qu'en apparence. Espoir et désespoir font ici cause commune. S'ils divergent quant à la manière selon eux la plus plausible d'en finir, ils s'accordent sur ce point essentiel qu'aucune réalité ne saurait être soufferte telle quelle. Les idées de changement du monde et de fin du monde visent un même exorcisme du réel et jouent pour ce faire du même atout : du prestige fascinant et ambigu de ce qui n'est pas par rapport à ce qui est ici. Le sortilège attaché à ces notions négatives est de faire miroiter, au-delà de leur propre négativité, l'illusion d'une sorte de positivité fantomale : comme si le fait de signaler que quelque chose n'est ni ici ni ainsi suffisait à établir que ce quelque chose existe ou pourrait exister¹⁸.

¹⁷ *Ibid.*, p. 48-49.

¹⁸ Clément Rosset, *Le philosophe et les sortilèges*, Paris, Éditions de Minuit (Critique), 1985, p. 7.

Clément Rosset décrit ici le mélancolique sans le nommer. Le passage ci-haut montre les premières lignes assez révélatrices de son ouvrage. Il relie « espoir et désespoir » par le fait que ces deux sentiments signalent l'inconfort avec l'ici. L'être qui espère refuse l'ici réel, tout comme celui qui désespère. Dans les deux cas, un ici illusoire et parfait est inventé et crée un nouveau lieu. La fin du passage relie les idées de Rosset à celles de Freud : un lieu mélancolique est construit et existe dans les fantasmes sans exister dans le réel.

Dans son ouvrage, Rosset parle du « sortilège » comme de la pensée de « l'ailleurs et de l'autrement¹⁹ ». Il pousse encore plus loin sa réflexion en signalant que l'insatisfait, le romantique, voire le mélancolique, n'a pas un réel désir de l'ailleurs, mais bien d'un ici parfait tel qu'Yvan le soulignait dans son article. C'est parce qu'il ne peut atteindre le meilleur ici qu'il se tourne vers l'ailleurs :

Madame Bovary, Bouvard et Pécuchet, mademoiselle Anaïs ne jugent pas l'existence trop pesante mais trop légère : ils voudraient y trouver un peu plus de teneur en réel, entendons par là un peu plus de fixe et un peu moins de mouvant. Le voyageur romantique a donc pour destination non l'incertain mais le certain, pas du tout l'ailleurs mais bien une sorte d'ici absolu, capable de résister à toute forme d'altération : raison pour laquelle il préfère la relative sécurité de l'imaginaire à la certaine insécurité du réel²⁰.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 64.

Les propos de Rosset changent notre perception de l'inconfort de l'ici ressenti par le mélancolique. L'ici devient alors une quête du « fixe », du « certain » et non seulement un lieu à fuir. Contrairement à ce que l'on pense, le fantasme devient ce qu'il y a de plus « sécuritaire » pour celui qui cherche une certaine sérénité.

Rosset fait aussi état du lieu de la peur, un lieu toujours caractérisé par sa proximité :

La peur n'a de raison d'être qu'un peu avant l'arrivée : quand le réel n'est ni lointain ni présent, mais tout près. [...] Le lieu de la peur est une courte passe dangereuse située dans les parages immédiats de la réalité, un dernier petit seuil qu'il reste à franchir avant de toucher au réel [...]²¹.

La proximité de la peur l'attache au concept de l'ici. L'ici réel étant la quête du mélancolique, la peur est le « seuil », l'espace très proche du sujet et très proche de l'ici convoité ou fuit. Ce lieu de la peur, tout comme l'ici utopique et l'ici réel, seront des concepts très présents dans nos analyses des chansons du corpus.

À travers toutes ses réflexions, Rosset souligne le rôle qu'a la littérature de tenter de toucher d'un peu plus près ce lieu construit, mais inexistant :

Reste donc, en l'absence à jamais provisoire d'une totalité où trouver place, que l'homme, comme toute autre réalité, en est réduit à situer la vérité de son être dans un paradoxal « dessaisissement » qui ne se reconnaît d'existence que pour autant qu'il s'en arrache aussitôt ; et toute la tâche littéraire, à partir de telles prémisses, consiste en somme à « fixer » ce manque à être, à « saisir ce dessaisissement » [...]²².

²¹ *Ibid.*, p. 75 à 77.

²² *Ibid.*, p. 80-81.

Un ici réel, total et satisfaisant est, selon ces mots, une illusion. La « vérité » et le soulagement du mélancolique se retrouvent donc dans l'espace de fantasmes. L'ici qui sera étudié dans les trois chansons à l'étude est alors double. Il y a l'ici réel, où le mélancolique est inconfortable, et l'ici rêvé, où le mélancolique met tous ses espoirs de soulagement. Comme ce nouveau lieu est chimère, le mélancolique est voué à n'éprouver aucune consolation.

3.1.3 Mélancolie et ailleurs

L'ici réel et l'ici absolu sont bel et bien présents dans les chansons de Mara Tremblay, de Pierre Lapointe et de Jean Leloup. Le personnage du voyageur chez Leloup, analysé aussi au précédent chapitre, ne semble pourtant pas en quête d'un ici magnifié contrairement aux autres figures mélancoliques des chansons du corpus. Les réflexions de Clément Rosset permettent de penser au personnage voyageur et à sa quête, s'il en a une :

L'exotisme peut simplement impliquer le goût des voyages : soit le plaisir à aller d'un ici à un autre ici. Mais il peut aussi désigner un goût de nature toute différente : un goût pour l'idée de voyage, c'est-à-dire un goût de l'ailleurs en tant que tel, que ne rassasiera jamais aucun ici²³.

²³ *Ibid.*, p. 67.

Il n'est pas question de la recherche de l'ici absolu, mais de la constante poursuite de l'ailleurs. Cette recherche menant à l'impossible satisfaction se retrouve régulièrement soulignée chez Jean Leloup et spécialement dans la chanson choisie pour l'analyse du lieu mélancolique. Le voyageur « ne cherche pas l'ailleurs, en tant que l'ailleurs finit par se résumer à l'expérience d'un nouvel ici, mais simplement la négation – provisoire – de l'ici où il est²⁴ ». L'ailleurs devient donc la quête du voyageur et cet espace se définit en tant que non-ici. Toutefois, les autres figures mélancoliques qui seront relevées dans les chansons « Devant l'orage » de Tremblay, « Le lion imberbe » de Lapointe et « Zone zéro » de Leloup se servent, elles, de l'ailleurs pour trouver leur ici confortable.

3.1.3.1 *Utopie*

Le mélancolique entretient alors une relation ambivalente avec l'ailleurs, nous l'avons souligné, notamment avec les réflexions de Frédéric Yvan et de Clément Rosset. Le mélancolique rêve effectivement d'ailleurs, car son ici ne lui convient pas. Le mieux pour lui serait d'atteindre un ici absolu, mais faute de pouvoir y arriver, il se réfugie dans l'ailleurs qui lui paraît plus sécuritaire que l'ici réel, comme le soulignait Rosset. L'ailleurs sera toujours hors de portée. Il fait donc partie du monde du fantasme, tout comme l'ici absolu. Le monde que recherche le mélancolique est utopique. Il sera possible de voir les rêves utopiques s'éteindre dans les chansons à l'étude. Pour en arriver à mieux comprendre la disparition de ces rêves, il importe de bien saisir ce que signifie l'utopie, un thème qui a plusieurs sens :

²⁴ *Ibid.*, p. 68.

L'ambiguïté du mot fut voulue par son créateur. Forcée en 1516 par Thomas More à partir du grec (*ou*, préfixe privatif et *topos*, lieu) pour échapper à la censure d'Henri VIII, l'utopie est d'abord un art d'écrire qui dérouté le lecteur, aiguise sa curiosité et l'oblige à découvrir, en toute liberté, la bonne définition. Entre *lieu de nulle part* et *lieu d'aucun temps*, l'idée se dérobe au sens univoque et conduit secrètement le lecteur vers le *lieu de félicité où tout est bien*²⁵.

Michèle Riot-Sarcey révèle l'énigmatique signification du terme utopie depuis son invention par More dans *Utopia*, un récit où une cité parfaite est imaginée et décrite à travers un dialogue. Comme le souligne Riot-Sarcey, toute réflexion, littéraire du moins, sur ce qu'incarne l'utopie « conduit secrètement le lecteur vers le *lieu de félicité où tout est bien*²⁶ ». C'est surtout ce regard tourné vers la « félicité » qui guidera notre analyse de l'ailleurs mélancolique. « Chimère, illusion, rêve, mythe, avant tout l'utopie est l'idée d'un autre monde possible²⁷. » L'ici parfait et l'ailleurs sont inaccessibles, mais l'ailleurs possède cet espoir, ce possible qui le rend attirant aux yeux du mélancolique.

Nous avons souligné plus tôt que le mélancolique recherchait un endroit sûr, un endroit où la vie aurait un sens. L'utopie est une réponse à cette recherche du mélancolique. Elle ne guérit rien, car elle ne peut devenir un monde réel, mais elle sert d'échappatoire à l'être condamné à résider sur le seuil, entre l'ici et l'ailleurs. Confortable, l'utopie permet de s'évader de l'ici imparfait et d'apaiser les tourments par la construction d'une protection :

²⁵ Michèle Riot-Sarcey, *Dictionnaire des Utopies*, Paris, Éditions Larousse (Référénts), 2002, p. 194.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

La cité radieuse, la Cité du Soleil, ignore les problèmes du siècle, elle est l'île enchantée miraculeusement préservée au bout de l'océan, l'arche parfaite retrouvée au bout des rêves. Entourée de hautes murailles ou protégée par l'océan, elle représente, par-delà les systèmes économiques ou sociaux, une aspiration profonde vers un refuge, comme un rêve exprime les désirs et les angoisses d'un malade²⁸.

L'utopie, ci-haut définie, est « refuge ». Elle peut prendre diverses formes, mais demeure cet abri, cet ailleurs imaginé et « protégé », « une cité se dressant par-delà les eaux troubles du rêve comme une île au bout de l'Océan, la cité de l'Homme délivré de ses angoisses, du fardeau de sa liberté, de son libre arbitre au bout de la nuit²⁹ ». Jean Servier explique l'utopie comme une « cité » assurant sécurité et protection. Rappelons-nous cette quête de sérénité du mélancolique décrite plus haut grâce aux réflexions de Clément Rosset. L'utopie devient alors une solution aux troubles de celui qui est accablé par le « fardeau » de l'ici.

Le mélancolique ne se situe pas tout à fait dans l'utopie, il est sur son seuil et il vacille entre le monde réel et le monde rêvé. Dans les trois chansons qui serviront à l'analyse du lieu mélancolique, les êtres ne se situent pas au même point entre l'ici et l'ailleurs. Pour certains, l'utopie est encore existante, mais pour d'autres, ce monde parfait s'est évaporé. Que se passe-t-il quand les utopies s'écroulent ? Servier signale que cet effondrement cause, chez l'être mélancolique, « les angoisses de la méditation sur le sens de son aventure terrestre³⁰ ». Quand les utopies s'écroulent, l'être mélancolique est contraint de regarder le monde réel. Tourné d'abord vers l'ailleurs, il doit assumer l'ici réel, espace décevant et angoissant. La figure mélancolique, dans les trois chansons choisies, se définit par sa position face à l'utopie, que celle-ci soit encore rêvée ou qu'elle soit en déconstruction.

²⁸ Jean Servier, *L'utopie*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?), 1985, p. 15.

²⁹ *Ibid.*, p. 16.

³⁰ *Ibid.*, p. 14.

Il nous a été impossible, au précédent chapitre portant sur le temps et la mélancolie, de concevoir le passé, le présent et le futur de manière séparée. Il en est de même pour l'espace mélancolique. Les réflexions de Frédéric Yvan, de Giorgio Agamben et de Clément Rosset sur l'ici deviennent essentielles pour saisir l'ailleurs utopique du mélancolique. L'espace mélancolique est donc pluriel, comme l'est le temps pour celui qui se languit. L'ici lui est invivable et faute de pouvoir accéder à l'ici parfait, le mélancolique se tourne vers l'utopie et la contemple, sans y accéder. Cette position intermédiaire dévoile un être condamné à la suspension et en décalage avec le monde réel.

3.1.3.2 Ailleurs extérieur et intérieur

À la Renaissance, en 1516, lorsque l'Anglais Thomas More crée *Utopia*, c'est l'idée d'une société parfaite, guidée par la raison, qui inspire ses lecteurs. Cet ailleurs extérieur et collectif a été maintes fois le sujet d'études très variées, en sociologie autant qu'en politique et en architecture. Ces utopies, où l'humain règne sur une société juste et raisonnée, ont mené, notamment dans le domaine littéraire, à l'imagination des opposés : aux dystopies et aux contre-utopies. Ces explorations de l'ailleurs ont ce point commun qu'elles sont extérieures, qu'elles constituent un monde parallèle collectif. Les utopies qui nous intéressent particulièrement ici s'éloignent du concept de cité, s'écartent du collectif et tendent davantage vers l'imaginaire de Jean-Jacques Rousseau : « Le pays de chimères est en ce monde le seul digne d'être habité, et tel est le néant des choses humaines, qu'hors le seul Être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas³¹. » La beauté, selon Rousseau, réside précisément dans l'ailleurs, donc dans l'inexistant. L'imagination devient le seul moyen de toucher un fragment de grâce. Cette pensée de Rousseau mène à l'utopie intérieure et individuelle, à l'utopie davantage poétique que politique.

³¹ Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier Frères (Sélecta), 1960, p. 682.

C'est proprement cette utopie qui sera analysée dans les trois chansons choisies : « Il s'agit bien pour l'être qui se replie ainsi dans son monde intérieur de s'absenter de la réalité pour n'avoir plus à vivre, à en souffrir et de passer plus agréablement le temps qu'il nous est échu de vivre³². »

3.1.3.3 *Romantisme*

L'ailleurs intérieur de Rousseau est souvent associé aux paysages extérieurs. Les romantiques ont en effet exploité le lien entre la nature et les sentiments intérieurs et ce lien se retrouve dépeint dans les chansons analysées. Le mot romantique lui-même a, dès la fin du XVIII^e siècle, un sens relié au paysage : « Dans son *Discours*, préface à sa traduction de Shakespeare, Letourneur expose en 1776 que “romantique” convient pour les “affections tendres et mélancoliques” provoquées par les paysages qui “attachent les yeux et captivent l'imagination”³³. » Le thème de la nature devient donc malléable et surtout, il permet de lire davantage la mélancolie des différents sujets qui se retrouvent dans les chansons de Mara Tremblay, de Pierre Lapointe et de Jean Leloup : « Comme bien d'autres parmi nous, ils ne reçoivent et ne perçoivent de la nature que ce qu'ils lui demandent, ou même ce qu'ils lui prêtent³⁴. »

L'ailleurs constitue l'un des côtés du seuil, opposé à l'ici. Pour le voyageur, comme chez Leloup, l'ailleurs convient parce qu'il n'est pas l'ici, mais pour la figure mélancolique en général, l'ailleurs n'est pas suffisant, car il ne permet pas d'accéder à l'ici absolu, donc à un ici qui serait vivable pour l'être mélancolique. Si le mélancolique n'est pas totalement dans l'ici, ni dans l'ailleurs, il est dans le non-lieu qu'a tenté de peindre Yvan, il se situe dans le nulle part.

³² Christine Letellier, *Léo Ferré : l'unique et sa solitude*, Paris, Niset (Chanteurs-poètes), 1993, p. 223.

³³ Gérard Gengembre, *Le romantisme*, Paris, Ellipse (thèmes et études), 1995, p. 5.

³⁴ Henry Peyre, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, Presses universitaires de France (Littératures modernes), 1971, p. 22.

3.1.4 *Mélancolie et nulle part*

Il est ardu de se faire une idée claire de ce qu'est le nulle part. Comment le définir ? Suspendu entre l'ici et l'ailleurs, le mélancolique pourrait être comparé au fil-de-fériste, entre deux falaises. L'une des falaises étant l'ici réel et l'autre, l'ailleurs. La position du mélancolique, sur un fil de fer, est inconfortable : il bascule sans arrêt. Le fil de fer ne peut par contre pas entièrement décrire l'espace du nulle part, parce qu'il trace un chemin encore trop précis. Le nulle part est cet endroit impossible à délimiter, ce lieu sans frontière. Il faut trouver une autre image pour saisir correctement le nulle part. Les concepts de l'incirconscrit, du seuil et de la recherche de localisation permettront de mieux concevoir ce lieu qui n'en est finalement pas un.

3.1.4.1 *Espace incirconscrit*

Dans « Échelle du corps : la question du contour »³⁵, Alain Milon se sert d'un poème d'Henri Michaux, et surtout des termes « espace incirconscrit », pour expliquer la notion de contour, plus complexe qu'une simple frontière :

Quand je ne souffre pas, me trouvant entre deux périodes de souffrance, je vis comme si je ne vivais pas. Loin d'être un individu chargé d'os, de muscles, de chair, d'organes, de mémoire, de desseins, je me croirais volontiers, tant mon sentiment de vie est faible et indéterminé, un unicellulaire microscopique, pendu à un fil et voguant à la dérive entre ciel et terre, dans un espace incirconscrit, poussé par des vents, et encore, pas nettement³⁶.

³⁵ Alain Milon, « Échelle du corps : la question de contour », dans *Érudit, Cahiers de recherche sociologique*, n° 50, printemps 2011, p. 159 à 181, [en ligne]. <https://doi.org/10.7202/1005982ar> [consultée le 28 novembre 2022].

³⁶ Henri Michaux, *Œuvres complètes. T. II. La vie dans les plis*, Paris, Gallimard (Poésie), 2001, p. 194.

Cette partie du mémoire tentera de théoriser le « nulle part » et c'est par divers questionnements sur la frontière, sur le seuil, sur « l'incirconscriit » qu'il sera possible de percevoir un début de ce « nulle part », bien entendu non localisable. Le mélancolique, nous le verrons dans les chansons du corpus, se situe hors espace, dans un non-lieu qui dépasse l'ailleurs. « Le lieu de l'incirconscriit est un lieu d'incertitude dans lequel la question n'est pas celle de la frontière entre un intérieur et un extérieur, encore moins de savoir si le corps est *dans* ou *hors* de l'espace³⁷. » C'est précisément cette indétermination du lieu qui permet de penser la mélancolie dans l'espace. Les trois chansons du corpus créent un espace incirconscriit, à la manière dont l'entend Michaux dans son poème, comme un non-lieu de sensation, dépassant les référents intérieurs et extérieurs reliés au corps du sujet mélancolique.

3.1.4.2 *Seuil*

En tentant de situer le sujet mélancolique dans son lieu, l'image du seuil semble être l'analogie qui se rapproche le plus du nulle part que nous avons à définir. Yvan, nous l'avons vu au début de ce chapitre, tente de dessiner ce seuil. Les réflexions de Michel Foucault sur le « fou » lui permettent d'approfondir sa pensée :

Enfermé dans le navire, d'où on n'échappe pas, le fou est confié à la rivière aux mille bras, à la mer aux mille chemins, à cette grande incertitude extérieure à tout. Il est prisonnier au milieu de la plus libre, de la plus ouverte des routes : solidement enchaîné à l'infini carrefour. Il est le Passager par excellence, c'est-à-dire le prisonnier du passage. [...] [S]'il ne peut et ne doit avoir d'autre prison que le seuil lui-même, on le retient sur le lieu du passage. Il est mis à l'intérieur de l'extérieur, et inversement³⁸.

³⁷ Alain Milon, « Échelle du corps : la question de contour », *op. cit.*, p. 161-162.

³⁸ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard (TEL), 1989, p. 22, cité par Frédéric Yvan, « [Non-]lieu de la mélancolie », *op. cit.*, p. 76.

« Prisonnier » de « l'infini », le sujet mélancolique est à la fois à l'extérieur, dans l'ailleurs, et à l'intérieur, dans l'ici. Il est alors sur deux lieux, d'où l'idée du seuil. Le seuil est alors le « non-lieu de la mélancolie », entre l'utopie, la fuite et l'errance.

3.1.4.3 Localisation

C'est donc l'impossibilité de se localiser qui paraît causer l'ultime ravage mélancolique : « À quoi pouvoir se raccrocher, si, comme les temps et comme les êtres, les lieux aussi sont emportés dans cette course qui ne mène qu'à la mort³⁹? » La quête du mélancolique a une fin. Nous avons vu l'impossible « autre » au premier chapitre, le décalage entre l'être mélancolique et le temps dans la deuxième partie et nous verrons que la course se termine si le mélancolique comprend que les lieux fantasmés sont aussi chimères. Sans ici ou ailleurs où se réfugier, tout s'efface pour le sujet mélancolique : « L'être privé de lieu est sans univers, sans foyer, sans feu ni lieu. Il n'est, pour ainsi dire, nulle part ; ou plutôt il est n'importe où, sorte d'épave flottant au creux de l'étendue⁴⁰. » Lorsque le sujet mélancolique prend conscience de son errance, prend conscience du non-lieu dans lequel il se trouve, son but semble alors être la localisation. Après avoir tenté de chercher l'ailleurs et après avoir rêvé l'ici absolu, le mélancolique paraît ne vouloir qu'atterrir quelque part. Ce quelque part, même s'il risque fort d'être insatisfaisant, ne peut qu'être plus sûr que le nulle part. Nous verrons que dans les trois chansons du corpus, et surtout chez Jean Leloup, la figure mélancolique tente un retour au réel. Si l'ici est insatisfaisant et l'ailleurs impossible, le nulle part, lui, est insoutenable. Le mélancolique, pour survivre, doit se résigner au moindre mal : l'ici.

³⁹ Georges Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard (TEL), 1963, p. 20.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 22.

L'analogie avec le fil-de-fériste, soulignée plus tôt, convient peut-être pour dessiner l'ici et l'ailleurs, mais elle ne parvient pas à peindre le nulle part. Nous aurons recours à une œuvre de Franz Kafka, tout au long de notre analyse, afin de mieux comprendre comment l'être mélancolique est positionné entre l'ici, l'ailleurs et le nulle part. Cette référence nous permettra, à la fin de chaque analyse de chanson, de mieux s'imaginer l'être mélancolique dans son non-lieu. Kafka a fait de la quête de localisation l'un des thèmes principaux de la majorité de ses récits. C'est notamment son œuvre romanesque *Le château* qui permettra de schématiser les divers lieux de la mélancolie que nous avons décrits dans ce chapitre. Dans ce roman, l'arpenteur K. doit atteindre un château et n'y parviendra jamais. Toute compréhension des lieux mélancoliques peut se faire grâce à ce court résumé de l'œuvre inachevée de Kafka. Le château est l'ailleurs, cette utopie, cette localisation fantasmée dont nous avons parlé précédemment. Parce qu'il n'est pas le château, l'ici cause l'aversion. L'arpenteur K. est le sujet mélancolique situé dans le nulle part, dans le non-lieu, qui n'est pas l'ici réel et qui n'est pas non plus l'ailleurs fantasmé : « Il était tard dans la soirée lorsque K. arriva. Une neige épaisse recouvrait le village. [...] K. se tint longuement sur le pont de bois qui relie la grande route au village, et dirigea son regard là-haut, vers cette apparence de vide⁴¹. » Ces premiers mots du roman de Kafka exemplifient nos réflexions sur la mélancolie et l'espace. Le lieu du mélancolique en est un non localisé, où réside tout le paradoxe de l'espace mélancolique. Le personnage principal de Kafka est similaire aux différents « je » présents dans les trois chansons à l'étude. En effet, les sujets mélancoliques dans « Devant l'orage » de Mara Tremblay, dans « Le lion imberbe » de Pierre Lapointe et dans « Zone zéro » de Jean Leloup contemplent le vide de l'ici, se positionnent dans le nulle part et n'ont plus accès à l'ailleurs. Ce récit de Kafka permettra de comparer les trois chansons du corpus en servant de point d'appui.

⁴¹ Franz Kafka, *Le château*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche), 2001, p. 37.

Après avoir décrit le sujet mélancolique et aussi son lien avec le temps, il importe de mieux comprendre sa position dans l'espace. La complexité du lieu mélancolique nous impose d'y aller par étapes : l'ici réel, l'ici fantasmé, l'ailleurs et le nulle part. Le mélancolique paraît inévitablement suivre ce chemin qui ne mène malheureusement nulle part et qui rend la quête du mélancolique complètement insensée. L'analyse de l'ici, un espace rejeté par le mélancolique, est le point de départ pour arriver à mieux comprendre cette figure inconfortable. Comme le souligne Agamben, dès le Moyen Âge, l'*pacediosus* rejette le lieu où il se trouve et aspire à un autre endroit. Le travail de Clément Rosset nous permet de compléter notre réflexion sur l'ici inconfortable pour le mélancolique. Et si le but du mélancolique n'était pas de fuir l'ici, mais plutôt de l'améliorer, d'en habiter une version qui serait parfaite et qui apaiserait ses maux? Ce n'est pas nécessairement le désir de l'ailleurs qui cause l'aversion pour l'ici, mais plutôt le désir de l'ici parfait. Le mélancolique ne refuse alors pas l'ici, au contraire, l'amour qu'il a pour cet ici lui fait espérer davantage. Le mélancolique n'est pas confortable dans l'ici réel. Cet espace lui est invivable et il se met en quête d'un refuge, d'un lieu qui lui assurerait une protection. Ce lieu est l'ici absolu et parfait, ce qui souligne l'impossibilité de l'être à trouver totalement sa place. L'ici réel ne convient pas et l'ici parfait n'existe pas. C'est ce constat qui pousse le mélancolique à se tourner vers l'ailleurs, l'avant-dernier lieu de la mélancolie. Le monde parfait, donc utopique, serait donc possiblement ailleurs. C'est l'utopie intérieure et individuelle qui se retrouve dans les chansons choisies. Comme Rousseau le met en évidence, « le pays des chimères est le seul digne d'être habité » et est la seule chance d'accès à la beauté. L'ailleurs est donc personnel dans le corpus de ce chapitre et le collectif est éliminé, même chez Pierre Lapointe qui multipliait les voix dans les deux autres chansons analysées précédemment. Comme l'ailleurs restera toujours inatteignable, l'être mélancolique n'y trouve pas non plus son compte. C'est face à cette certitude que se trouvent les figures mélancoliques présentes dans les trois chansons du corpus. Dans ces chansons, l'on constate que les utopies ont disparu. Le mélancolique, dans chacune des chansons, a dépassé l'ailleurs et se retrouve à la fin de sa trajectoire.

Si le mélancolique refuse toujours l'ici réel et ne trouve pas son compte dans l'ailleurs, le lieu où il se trouve doit être décrit. C'est le point culminant de la quête mélancolique : le nulle part décrit par Frédéric Yvan. Que ce soit l'espace incirconscriit de Milon ou le seuil d'Yvan, il est toujours question de tenter de capter le nulle part, cet endroit sans protection, cet endroit des perdus. Il est en effet question de perte, car le seuil est ce vide entre l'utopie détruite, la fuite de l'ici réel et l'errance dans le nulle part. Constamment en flottement, le mélancolique cherche à se localiser, ce qui serait son désir le plus cher. Se localiser mettrait fin à l'errance. L'être mélancolique en est là dans les trois chansons : en quête d'un lieu pour atterrir. Chacun d'eux a son ici insatisfaisant, son ailleurs inatteignable et son nulle part angoissant. Ce sont ces lieux qui seront analysés dans « Devant l'orage » de Mara Tremblay, dans « Le lion imberbe » de Pierre Lapointe et dans « Zone zéro » de Jean Leloup.

3.2 L'ici dans « Devant l'orage » de Mara Tremblay⁴²

Les informations expliquant l'inspiration de cette chanson de Mara Tremblay sont nombreuses et permettent de poser plus solidement notre analyse. À la sortie de l'album, la maison de disque de Mara Tremblay, Audiogram, parle de la chanson « Devant l'orage » comme « sortie d'un jet, à la table de la cuisine, alors que dehors grondait l'orage⁴³ ». Les paroles de la chanson, nous le verrons, rappellent la mort de la mère de Mara Tremblay. Il aurait été possible d'analyser la chanson seulement en fonction de ce deuil.

⁴² Mara Tremblay m'a fait la belle surprise de lire mon ouvrage. Elle m'a signalé que cette chanson fut composée avant la mort de sa mère et parle donc surtout d'un coup de foudre. La première analyse est demeurée inchangée, mais il est important de prendre en compte la réelle intention de Tremblay.

⁴³ « Mara Tremblay lance *Tu m'intimides*, un disque beau comme un vol plané », 20 janvier 2009, dans *Audiogram*, [en ligne]. <http://info.audiogram.com/lancement-intimides/> [consulté le 28 novembre 2022].

L'état d'esprit mélancolique de Tremblay, lors de la création de la chanson, est toutefois plus complexe. Une entrevue accordée au magazine *Voir* permet de mieux saisir cet état de l'auteure lors de l'enregistrement. En effet, on nous signale que Mara Tremblay a perdu sa mère et sa grand-mère moins de deux mois avant la création de l'album.

Cette période difficile amène une séparation amoureuse, mais aussi une nouvelle rencontre. C'est exactement dans ce mélange de sentiments que Tremblay crée d'un seul coup la chanson étudiée ici :

J'étais seule dans ma cuisine. Les enfants étaient couchés et mon copain était absent. Je venais de rencontrer Antoine, et ça m'a frappée d'un coup. J'arrivais enfin à mettre des mots sur ce qui se passait dans ma tête. C'était comme si je venais de comprendre ce qui m'arrivait. J'ai enregistré la chanson sur-le-champ, avec le micro de mon ordinateur. On peut d'ailleurs entendre un orage en arrière-plan puisque ma porte était ouverte. [...] La même version se trouve sur l'album⁴⁴.

⁴⁴ Mara Tremblay, propos rapportés par Olivier Robillard-Laveaux, « Mara Tremblay : après l'orage », dans Mishmash Media, *Voir*, 7 mai 2009, [en ligne]. <https://voir.ca/musique/2009/05/07/mara-tremblay-apres-lorage/> [consulté le 28 novembre 2022].

Encadré 7 – Paroles de la chanson à l'étude : « Devant l'orage »⁴⁵

1	Assise devant l'orage Je comprends davantage Les tempêtes qui troublent mon corps
	Les odeurs qui voyagent
5	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
10	Je ne cesse de sentir Tes yeux et ton sourire Tu me hantes la vie et le jour
	Et comme la foudre Embrase mes racines
15	Une douleur s'installe à son tour
	Je m'incline devant La force et le courage Doucement je m'abandonne à l'orage

3.2.1 Analyse de la chanson

Jusqu'à maintenant, nous avons étudié l'ici, l'ailleurs et le nulle part, dans cet ordre précis, parce que le mélancolique paraît questionner son ici avant de rechercher l'ailleurs et d'errer dans le nulle part. Pour analyser correctement la chanson de Mara Tremblay, cet ordre sera inversé et nous verrons d'abord le nulle part, ensuite l'ailleurs et enfin l'ici.

⁴⁵ Mara Tremblay, « Devant l'orage », *Tu m'intimides*, Audiogram, 2009, disque numérique.

Il sera possible de constater que dans la chanson de Mara Tremblay, le nulle part est maintenant, l'ailleurs est derrière et l'ici est un futur très proche. Pour le personnage mélancolique dans la chanson, l'ici est l'endroit à atteindre.

3.2.1.1 *Mélancolie et nulle part*

Le poème d'Henri Michaux cité auparavant peut être lu à la lumière de la chanson de Tremblay : « Quand je ne souffre pas, me trouvant entre deux périodes de souffrance, je vis comme si je ne vivais pas [...] pendu à un fil et voguant à la dérive entre ciel et terre, dans un espace incirconscriit, poussé par des vents, et encore, pas nettement⁴⁶. » La chanson montre, en paroles et en sonorités, cet état de flottement et d'incertitude signalé par Michaux. L'on semble pouvoir, pour quelques minutes, avoir accès à toute la mélancolie du « je » et toucher quelque peu ce sentiment insaisissable. La chanson est un moment, très court, avant l'abandon qui sera analysé plus loin : « je m'abandonne à l'orage » (v. 9) et « [d]oucement je m'abandonne à l'orage » (v. 18) signalent que la fin de l'instant de suspension est imminente. L'« orage » est anticipé et le « je » est avant, dans un présent vide. Le « je » erre, mais regarde l'arrivée, la fin de l'errance.

Le « je » est « assis devant l'orage » (v. 1) et s'« incline devant » (v. 7 et 16). Le terme « devant » incarne le seuil, ce lieu de passage que nous avons évoqué. Foucault parlait de l'état d'enchaînement « à l'infini carrefour⁴⁷ ». Le nulle part mélancolique est autant extérieur qu'intérieur dans la chanson, entre l'état d'avant et l'état futur. L'« orage » signale l'espace extérieur, mais devient l'analogie des troubles intérieurs : « Assise devant l'orage / Je comprends davantage / Les tempêtes qui troublent mon corps » (v. 1 à 3). Le « je » se retrouve temporairement dans une pause, dans un vide, où il est spectateur de la « tempête » inévitable. C'est cette pause qui est le nulle part mélancolique de la chanson de Mara Tremblay.

⁴⁶ Henri Michaux, *Œuvres complètes*. T. II. *La vie dans les plis*, op. cit., p. 194.

⁴⁷ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 22, cité par Frédéric Yvan, « [Non-]lieu de la mélancolie », art. cit., p. 76.

Nous avons vu que le mélancolique cherche à se localiser, cherche à cesser d'errer. L'analyse de l'ici montrera que la fin de l'errance est souffrance pour le « je », mais il incarne du moins la conclusion du nulle part et le début d'un ici.

3.2.1.2 Mélancolie et ailleurs

Dans « Devant l'orage », l'ailleurs est espace, bien sûr, mais il est aussi incarné dans le temps, dans la nature et dans l'autre. L'ailleurs se situe partout autour du sujet mélancolique, sauf devant lui, où se situe l'ici, « l'orage ». L'ailleurs est relié au passé dans la chanson de Mara Tremblay. La mort des figures maternelles semble effectivement évoquée par « les racines » : « et comme la foudre / Embrase mes racines / Une douleur s'installe à son tour » (v. 13 à 15). La « tempête » paraît avoir atteint les « racines », les fondements mêmes du sujet mélancolique. Le contexte d'écriture de la chanson permet de suggérer la douleur des deuils de la mère et de la grand-mère. Le passé est l'une des causes de la mélancolie du personnage et se situe dans l'ailleurs, dans ce qui ne peut être atteint.

Un lien entre espace mélancolique et temps mélancolique a été fait. En effet, le nulle part est un non-lieu comme il est un non-temps. De la même manière, l'ailleurs mélancolique est aussi indéniablement rattaché à la temporalité. L'ailleurs est associé au passé chez Tremblay, mais surtout, il est dans un autre maintenant où le temps continue de passer inévitablement, comme dans la chanson « Voyageur » de Jean Leloup analysée au deuxième chapitre. Jean Leloup et Mara Tremblay évoquent des « je » en décalage avec les lieux qui les entourent. L'être mélancolique est en suspension dans le nulle part, mais cette position en suspens n'affecte pas ce qui est extérieur. Le personnage se retrouve alors en décalage avec l'ailleurs : « Les odeurs qui voyagent / Levant les ombrages / Des arbres secoués par le vent » (v. 4 à 6). Le sujet mélancolique est spectateur de la nature, du temps qui poursuit son cours.

L'ailleurs devient étranger et inaccessible, car le « je » est « prisonnier du passage⁴⁸ ». La nature, dans cette chanson romantique, est plus forte que l'être et ne subit pas la violence du « vent », parce qu'elle est ce « vent », elle est « l'orage ».

Dans la chanson, la sensation de vide, en plus d'épargner la nature, n'affecte pas les autres. Les autres y sont suggérés par des qualités que le sujet n'a pas : « Je m'incline devant / La force et le courage » (v. 7-8 et 16-17). Cette « force » est impossible à atteindre pour le « je » et devient alors utopie. L'ailleurs n'est donc pas seulement un espace dans le texte, mais il caractérise la puissante nature qui entoure l'être mélancolique et il est aussi associé aux autres, à ceux qui ont la « force » et qui ne sont pas en décalage. Le sujet mélancolique cherche un refuge et une protection à l'abri de l'errance et du vide. Dans la chanson, le mélancolique sait que l'ailleurs n'est pas ce refuge et que l'ici est le seul endroit à atteindre. L'ailleurs paraît effectivement ne plus être convoité dans la chanson. Le personnage se situe à la fin de quelque chose, à la fin d'un état mélancolique.

3.2.1.3 *Mélancolie et ici*

L'autoportrait de Mara Tremblay nous a permis de signaler autant les deuils que l'artiste était en train de vivre, que le nouvel amour qui s'offre à elle. Le « je » mélancolique dans « Devant l'orage », paraît troublé par les souvenirs passés tout autant que par sa position dans l'ici et le maintenant : « Assise devant l'orage / Je comprends davantage / Les tempêtes qui troublent mon corps » (v. 1 à 3). Le personnage voit le lieu menaçant qui se trouve devant lui et c'est précisément en contemplant cet « orage » qu'il arrive à mieux saisir ce qu'il ressent. L'intérieur et l'extérieur sont unis dans les premiers vers de la chanson : le lieu mélancolique qui se trouve tout près de lui est à l'image de ses sensations. Les « tempêtes » sont aussi évoquées plus loin :

⁴⁸ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 22, cité par Frédéric Yvan, « [Non-]lieu de la mélancolie », *art. cit.*, p. 76.

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

Et comme la foudre
Embrase mes racines

Une douleur s'installe à son tour (v. 10 à 15)

Ces vers montrent le trouble intérieur de la figure mélancolique, figure toujours assise devant la nature orageuse. Les souvenirs d'un « tu » se mettent à « hanter » le mélancolique par le rappel des « yeux » et du « sourire ». Ces traces laissées dans la mémoire deviennent « foudre » et « douleur » à la fin du passage. Cette « douleur » pousse le « je » à regarder l'« orage » et à désirer s'y « abandonner ».

a) L'orage

Il a été souligné que le mélancolique cherche un ici absolu davantage qu'un ailleurs. Dans la chanson de Tremblay, le « je » semble avoir décidé d'accepter l'ici imparfait, d'accepter l'« orage ». Si le « je » endeuillé de la chanson « D'un côté ou de l'autre » analysé au chapitre précédent préférait la « relative sécurité de l'imaginaire⁴⁹ » en se transportant dans un passé fantasmé et éternel, celui de « Devant l'orage » paraît sur le point de sauter dans la « certaine insécurité du réel⁵⁰ ». L'« orage » est en effet l'ici dans la chanson. Le sujet mélancolique n'est donc pas tout à fait dans l'ici, mais sur le point d'y plonger délibérément. L'ici n'est pas idéalisé et sera bientôt affronté comme passage obligé. De la position « assise » (v. 1), le « je » s'« incline » (v. 7 et 16) devant l'ailleurs, devant l'utopie disparue et paraît se refuser à errer davantage. La quête du « fixe⁵¹ » semble pouvoir l'emporter sur la fuite.

⁴⁹ Clément Rosset, *Le philosophe et les sortilèges*, op. cit., p. 64.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

Cette triste chanson signale le désir de la fin de l'état mélancolique, le désir d'affronter l'ici réel et difficile. La chanson « L'eau vive » de Mara Tremblay, de l'album *À la manière des anges* paru en 2014, décrit davantage cette convoitise de l'ici, un lieu qui pourrait être moins orageux, mais qui est toujours un peu décalé de l'endroit où se situe le personnage qui paraît sur un seuil, prêt à se laisser aller : « Peut-être n'aurais-je plus de peine / Ne plus souffrir / Même plus la chienne⁵² ». Il est possible de voir dans ces mots, tout comme dans la chanson à l'étude, que l'être mélancolique regarde l'ici comme le lieu où la mélancolie pourrait disparaître et enlever toute souffrance et toute peur. L'être est tout près de l'ici, mais ne s'y retrouve pas encore, il est sur le seuil et il a peur.

b) Lieu de la peur

Rosset souligne l'existence du « lieu de la peur⁵³ », ce lieu à la frontière, très proche de l'arrivée, « quand le réel n'est ni lointain ni présent, mais tout près⁵⁴ ». Le sujet mélancolique dans la chanson « Devant l'orage » est précisément situé dans ce lieu si proche du réel qu'il est associé à l'ici : « La peur peut être provoquée par ce qui a existé ou par ce qui existera, mais c'est alors seulement dans la mesure où l'objet redoutable est absent provisoirement, ne jouit que d'une réalité défunte ou encore à venir, qu'il peut être éprouvé comme redoutable⁵⁵. » La peur de l'« orage » caractérise le « je » dans la chanson, mais ce « je » lui fait face et se laisse tomber dans la « tempête », afin d'atteindre un ici.

⁵² Mara Tremblay, « L'eau vive », *À la manière des anges*, Audiogram, 2014, disque numérique.

⁵³ Clément Rosset, *Le philosophe et les sortilèges*, op. cit., p. 71.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 71.

3.2.2 Entre nulle part et ici

La chanson « Devant l'orage » de Mara Tremblay relate un instant, d'où la difficulté de bien décrire l'endroit mélancolique : le temps passé dans le non-lieu qui est dépeint est extrêmement court, peut-être plus court que la chanson elle-même. « Devant l'orage » est l'expression d'une émotion complexe, d'un état d'être paradoxal, entre joie et peur, entre amour et deuil. Le nulle part est le présent et se traduit par une position de flottement du « je » qui est « devant » un lieu et non « dedans ». Le sujet mélancolique se retrouve exactement sur le seuil, dans le non-lieu suggéré par Frédéric Yvan. L'ailleurs est multiple dans la chanson, mais n'est pas réellement fantasmé, il est davantage un poids sur les épaules du « je ». L'ailleurs est le passé, le temps où vivaient encore les figures maternelles, il est aussi l'espace des autres, un présent extérieur et inaccessible. L'ailleurs est l'endroit sans deuil, sans trouble et donc un lieu qui ne peut même être rêvé par le « je ». L'« orage » signalé dès le titre et dès le premier vers de la chanson est l'ici. Un ici qui cause la peur du sujet mélancolique et qui est à la fois inévitable, réel et refuge. La chanson ne nous révèle pas si le basculement vers l'ici a bel et bien eu lieu, mais le « je » regarde l'« orage » et désire y accéder pour mettre fin à l'instant mélancolique, mettre fin au nulle part. « Devant l'orage » montre un sujet qui choisit l'ici imparfait sans toutefois y accéder complètement. C'est comme si l'arpenteur K. chez Kafka regardait le village devant lui, décidait d'y entrer, de quitter le vide et de ne plus désirer le château. Rien n'indique la réussite et la fin définitive de l'errance, mais l'on montre tout de même un sujet face à la réalité et plus loin du fantasme que ceux analysés dans les précédents chapitres.

3.3 L'errance dans « Le lion imberbe » de Pierre Lapointe

Encadré 8 – Paroles de la chanson à l'étude : « Le lion imberbe »⁵⁶

1	Je suis le lion imberbe La biche empoisonnée
	Pour boire, vite venez À ma source gardée
5	Dans un nuage de pleurs De vagues ambiguïtés Pour boire, vite venez À ma source gardée
	Je suis celui qui flotte
10	Quelque part dans l'espace Abimé par torrents
	De terres et vents qui passent J'irais voguer sur mer Mais elle ne veut pas de moi
15	Je poserais pied à terre Mais tu n'y serais pas
	Je suis le lion imberbe La biche empoisonnée Mais je n'ai pas de cœur
20	Non, je n'ai pas de cœur Je me love quelque part Entre la terre et la mer Ne trouvant pas bonheur Ne trouvant pas bonheur

⁵⁶ Pierre Lapointe, « Le lion imberbe », *Le forêt des mal-aimés*, Audiogram, 2006, disque numérique.

3.3.1 *Analyse de la chanson*

Au premier chapitre, portant sur le personnage mélancolique, la chanson « La forêt des mal-aimés » a été analysée. Cette chanson qui paraît, dès le titre, mettre au premier plan un lieu perturbant, la « forêt », met davantage en scène des personnages mélancoliques. En effet, nous avons mentionné que le « mal-aimé » était multiple, car il évoquait autant l'auditeur et auditrice, les mélancoliques en général et le créateur s'adressant au « vous », s'adressant à nous, mélancoliques démasqués. La chanson « Le lion imberbe » conserve plusieurs éléments analysés au chapitre premier. Bien que le titre fasse référence à une bête, ce sont les lieux qui sont davantage décrits. Le sujet mélancolique est plus facile à cerner dans cette chanson : le « je » a perdu sa position d'autorité, nous invitant tout de même à rejoindre sa « source gardée » (v. 4). Bref, tout porte à croire que, dans les deux chansons de Pierre Lapointe, le même « je » s'adresse au même « vous » et se situe dans le même espace de rassemblement des mélancoliques. En partant de cette façon d'aborder la chanson, quelques précisions sont offertes quant à l'identité du personnage créateur : « Je suis le lion imberbe / La biche empoisonnée » (v. 1-2 et 17-18), telles sont les premières lignes de cette chanson. Ces deux vers signalent des métaphores bestiales, ou plutôt deux oxymores, par le « lion » dépouillé de son symbole de force et par la « biche » dénuée de son innocence. Le sujet a perdu ses qualités humaines, ce qui est signalé par les métaphores bestiales, mais aussi par l'absence de cœur : « Mais je n'ai pas de cœur / Non, je n'ai pas de cœur » (v. 19-20). Le sujet n'a plus sa force, car « imberbe », en même temps qu'il n'a plus son innocence, car « empoisonné » et n'a plus de « cœur », ce qui lui enlève totalement son lien avec le monde extérieur. Le « je » est alors dépossédé de son essence en plus d'être sans lieu.

3.3.1.1 Mélancolie et ici

L'ici réel est presque entièrement absent de la chanson « Le lion imberbe ». À partir du nulle part, que l'on verra plus loin, le « je » est blessé et n'a pas accès à l'ici. Le sujet mélancolique est « [a]bîmé par torrents / de terres et vents qui passent » (v. 11-12). Ces deux vers sont l'une des seules évocations de l'extérieur réel et torrentiel. La « terre » est en fait l'incarnation de l'ici dans la chanson et paraît être un espace non convoité.

3.3.1.2 Mélancolie et ailleurs

a) L'autre en tant qu'auditeur ou auditrice

La première évocation de l'ailleurs est signalée par l'utilisation des verbes à l'impératif comme dans la chanson « Le forêt des mal-aimés ». Dans la chanson analysée au premier chapitre, l'emploi du verbe « venez » signale l'invitation qui est faite et, du même coup, l'évocation d'un ailleurs, où sont les autres, les invités : « Venez à pied ou à dos de corneille / Venez vite boire le liquide vermeil / Venez vous saouler de blanchi sommeil / Ici, c'est sûr, tout ira moins que bien ». Le même verbe apparaît dans la chanson « Le lion imberbe » :

Je suis le lion imberbe

La biche empoisonnée

Pour boire, vite venez

À ma source gardée

Dans un nuage de pleurs

De vagues ambiguïtés

Pour boire, vite venez

À ma source gardée (v. 1 à 8)

L'invitation nous est adressée, ce qui nous place hors du lieu où se trouve le « je » qui invite. Nous sommes ailleurs, hors de l'espace mélancolique. Contrairement à « La forêt des mal-aimés », les appels ne se poursuivent pas tout au long de la chanson et la solitude du « je » s'en retrouve accrue.

b) Déloyauté de la nature

Il a été souligné que la nature, pour les romantiques, est à l'image des sentiments intérieurs de l'artiste. La nature est souvent alliée et surtout espace fantasmé. Chez Mara Tremblay, ce lien est marquant dans la chanson « Devant l'orage ». « Le lion imberbe » de Lapointe, pose un rapport plus complexe entre le sujet mélancolique et la nature : « J'irais voguer sur mer / Mais elle ne veut pas de moi / Je poserais pied à terre / Mais tu n'y serais pas » (v. 13 à 16). S'il a été montré que la nature, comme le temps, poursuit sa route, souvent plus vite que le personnage mélancolique, ici la nature se pose en adversaire du sujet. La « mer » et la « terre » ne peuvent servir de refuges, d'où l'ici impossible évoqué plus haut. L'ailleurs n'est pas simplement lointain et inaccessible, il est ennemi. Les vers « Je poserais pied à terre / Mais tu n'y serais pas » nous permettent aussi de signaler la présence d'un autre, le « tu », qui ne se trouve pas sur la « terre » ferme. La « mer » pourrait être l'image du monde du rêve, qui refuse le « je », ce personnage mélancolique ne s'intéressant pas à la réalité où le « tu » fantasmé ne semble pas se retrouver.

3.3.1.3 *Mélancolie et nulle part*

a) Errance

À première vue, l'on situerait le sujet mélancolique dans l'ici, « [d]ans un nuage de pleurs / De vagues ambiguïtés » (v. 5-6). C'est par contre le nulle part qui caractérise l'espace mélancolique du personnage. Le lieu est troublé par les mots « nuage » et « vague » qui créent le flottement dès le début de la chanson et nous annoncent l'espace étrange à venir.

L'errance se montre encore davantage dans la suite de la chanson : « Je suis celui qui flotte / Quelque part dans l'espace » (v. 9-10). L'utilisation du verbe « flotter » peut être associée à ce que soulignait Georges Poulet sur l'être sans lieu : « [I]l est n'importe où, sorte d'épave flottant au creux de l'étendue⁵⁷. » Cette image de l'« épave » convient fort bien à cette chanson qui ne montre aucune possibilité de sauvetage, contrairement à la chanson de Mara Tremblay. En effet, il n'est pas du tout question d'espoir de changement dans la chanson de Lapointe.

b) Espace incirconscriit

Dans la chanson, le « je » reste coincé dans un lieu qui n'en est, en fait, pas un et qui rappelle le seuil : « Je me love quelque part / Entre la terre et la mer / Ne trouvant pas bonheur / Ne trouvant pas bonheur » (v. 21 à 24). La position du sujet qui se « love » montre l'angoisse d'un être prisonnier dans un « entre ». Le mélancolique chez Mara Tremblay était « devant », ce qui signalait une possibilité. Ceci est totalement effacé chez Lapointe, car le sujet se retrouve dans un lieu d'incertitude, dans un « entre » qui ne paraît pas offrir d'ouverture. Le personnage se retrouve « entre la terre et la mer », ce qui permet de suggérer qu'il se trouve entre la réalité et le rêve, entre l'ici et l'ailleurs.

3.3.2 *Entre l'ici et l'ailleurs*

« Le lion imberbe » se présente comme une suite de la chanson « La forêt des mal-aimés ». Dans les deux chansons, le sujet mélancolique est un « je » qui s'adresse aux « mal-aimés » qui écoutent l'album. La position autoritaire qu'il incarnait dans la première ne se retrouve plus dans la seconde et le mélancolique semble beaucoup plus seul qu'il ne l'était. La mélodie confirme cette réflexion, car le chœur a disparu, laissant place à un piano très doux et une ambiance sonore qui accentue le flottement, le lieu incertain.

⁵⁷ Georges Poulet, *L'espace proustien*, p. 22, cité par Frédéric Yvan, « [Non-]lieu de la mélancolie », *op. cit.*, p. 76.

3.4 Regard sur l'espace dans « Zone zéro » de Jean Leloup

Encadré 9 – Paroles de la chanson à l'étude : « Zone zéro⁵⁸ »

1	Je bois du vin	
	Je tue le temps perdu	
	À boire le vin	
	De l'amour éperdu	
5	Il est trop tard, mon miroir, et je ne peux rien faire	
	Car le chemin derrière, c'est le mien	
	Je bois du vin	Je tue le temps perdu
	C'est le destin	Des fous et des pendus
	De trop vouloir ce qu'on n'aurait pas su	
10	Si on était	resté sagement chez soi
	Monde parfait	je ne te cherche plus
	Et j'ai cassé le miroir en morceaux	
	Et ce sourire qui me sert de tombeau	
	Zone zéro	l'endroit où tu pleures et tu penses que tu ris
15	Zone zéro	l'endroit où tu meurs et tu penses que tu vis
	Zone zéro	l'endroit où t'as peur et tu penses que tu pries

⁵⁸ Jean Leloup, « Zone zéro », *À Paradis City*, Grosse boîte, 2015, disque numérique.

3.4.1 Analyse de la chanson

3.4.1.1 *Mélancolie et ici*

Dans « Le lion imberbe » de Pierre Lapointe, il a été établi que le personnage se trouvait dans le nulle part et moins dans l'ici, à cause du flottement évoqué. Dans « Zone zéro », la frontière entre l'ici réel et le nulle part est plus poreuse. Parfois, le sujet mélancolique peint cette dite frontière, ce nulle part, mais parfois il décrit l'ici réel, cet endroit qu'il a toujours fui, en quête d'un ici absolu. Bref, ce n'est pas la position du sujet mélancolique qui importe le plus dans l'œuvre, mais bien les lieux qu'il a explorés dans le passé et ceux qu'il explore toujours. C'est le regard qu'il pose sur l'espace qui est représenté.

Dès les premiers mots de la chanson, l'ici réel est synonyme de vertige :

Je bois du vin

Je tue le temps perdu

À boire le vin

De l'amour éperdu

Il est trop tard, mon miroir, et je ne peux rien faire

Car le chemin derrière, c'est le mien (v. 1 à 6)

Face à lui-même, au « miroir », le mélancolique est captif, car il boit sans cesse le « temps perdu à boire ». La spirale de l'ici réel paraît tristement interminable. Pourtant, le sujet mélancolique a choisi ce vertige, car ce dernier offre une meilleure protection que l'ailleurs, lieu que le sujet a constamment voulu transformer en ici parfait dans le passé : « C'est le destin des fous et des pendus / De trop vouloir ce qu'on n'aurait pas su / Si on était resté sagement chez soi » (v. 8 à 10). L'antithèse entre « fous » et « sagesse » montre l'opposition entre ici et ailleurs. Selon ces paroles, les « fous » désirent toujours un autre endroit et les sages se contentent de l'ici réel. Le personnage regrette d'avoir eu une quête de l'ailleurs, car celle-ci occasionne la mélancolie dans l'ici.

3.4.1.2 *Mélancolie et ailleurs*

a) La trace

Comme chez Mara Tremblay, l'ailleurs est associé au passé dans un passage de la chanson : « Il est trop tard, mon miroir, et je ne peux rien faire / Car le chemin derrière, c'est le mien (v. 5-6). Le personnage mélancolique a conscience du « chemin » qu'il a parcouru et des choix qu'il a faits. L'ailleurs est ici la trace qui le suit, un espace impossible à modifier, car déjà exploité. Chez Mara Tremblay, le passé est surtout lié aux racines, à la mère et à la grand-mère, tandis que chez Jean Leloup, le passé est entièrement relié au « je », et au « chemin » qui lui appartient.

b) « Le monde parfait »

À *Tout le monde en parle*, Leloup parle du titre de son album, *À Paradis City*, en signalant qu'il s'agit de « l'endroit où tu voulais aller, tu sais, absolument, là où c'est *hot*. À chaque fois qu'on arrive là, et bien, on braille. [...] C'est tout ce qui est délire⁵⁹ ». Pour saisir entièrement le titre de l'album de Jean Leloup, et surtout pour comprendre toute la portée de la chanson « Zone zéro », il faut raconter plus largement le thème de l'ailleurs chez Jean Leloup. Ce lieu lui a servi d'inspiration pour son roman voltairien⁶⁰ *Noir destin que le mien*, et pour son film du même nom, où un personnage cherche le monde parfait. Il serait possible de consacrer un mémoire entier à l'ailleurs chez Leloup tant le thème lui paraît cher. Pour le bien de cette étude, deux chansons permettront de mieux comprendre le vers 11 de « Zone zéro » : « Monde parfait je ne te cherche plus ».

⁵⁹ « Jean Leloup – Tout le monde en parle – Février 2015 », sur le site YouTube, entrevue avec Jean Leloup, propos recueillis par Guy A. Lepage, *Tout le monde en parle*, 2015, [enregistrement vidéo]. Lien périmé. J'ai trouvé un autre lien Web (je te l'ai expliqué dans un autre chapitre): <https://www.youtube.com/watch?v=8J36wC4sPlg> [consulté le 2 décembre 2022].

⁶⁰ Comme dans *Candide ou l'Optimisme*, *Noir destin que le mien* retrace le parcours initiatique d'un jeune naïf à la recherche de l'Eldorado.

La première chanson qui peut nous éclairer est « Le Dôme », parue sur l'album du même nom en 1996 et la deuxième est « Paradis perdu », de *La vallée des réputations*, sorti en 2002. « Le Dôme » est en quelque sorte comme « La forêt des mal-aimés » de Pierre Lapointe : un lieu de rassemblement des mélancoliques, des « fous », « des gens qui ont tout espéré » et des « désespérés du temps », pour reprendre les mots de Leloup :

[...] Nous allons au dôme et là où nous allons

Ne se trouvent que des gens qui ont tout espéré

Le dôme est immense au cœur de la forêt

Et on dit qu'il éclaire à des milles à la ronde

[...] Au-dedans rassemblés les désespérés du temps

Les perdus qui recherchent le paradis

On m'a dit qu'ils étaient assez jeunes et pourtant

Semble-t-il qu'ils ne font que parler lentement⁶¹

Leloup, dans cette chanson, décrit un lieu utopique, totalement inventé par et pour les mélancoliques. Malgré la beauté de la mélodie et les propos candides des personnages évoqués, la chanson est d'une grande tristesse, car elle souligne l'impossibilité de cohabitation, dans l'ici réel, entre les mélancoliques et ceux qui ne le sont pas, voire les pragmatiques. « Paradis perdu » va dans le même sens et l'utopie y est encore davantage décrite. Ce qui diffère, c'est que celui qui peint l'utopie souligne aussi les difficultés pour arriver à ce « pays qu'on dit impossible » et l'on perçoit alors l'imperfection de l'ailleurs :

⁶¹ Jean Leloup, « Le Dôme », *Le Dôme*, Audiogram, 1996, disque numérique.

[...] Au-delà de la mer il existe un pays qu'on dit impossible

Comme le paradis de la Bible

Au-delà de la mer il existe un pays presque aussi beau que la folie

Y vivent des peuples parfaitement sains, parfaitement accueillants

On s'y baigne toute la journée dans des chutes et des torrents

Et des cascades et des rivières

Et l'eau est aussi pure et aussi légère que l'air

Nul besoin de planter

Le blé pousse à foison, attendant les moissons

Et à perte de vue court un animal qu'on nomme le bison

Les montagnes sont couvertes de moutons qu'on les dirait enneigées jusqu'au sol

Au-delà de la mer il existe un pays aussi beau que le paradis

Et les filles sont belles

[...] Il y aura tout d'abord les épreuves élevantes

Il y aura les tempêtes, les mers d'huile

Il y aura les vagues meurtrières

Il y aura les récifs, il y aura les écueils

Il y aura les requins, il y aura le scorbut, les maladies

Il y aura les mutineries

Et plusieurs d'entre nous y laisseront leur vie

Y trouveront leur destin

[...] Et puis un jour nous l'apercevrons la terre promise

Il faudra faire attention en accostant

Plusieurs se jetteront à l'eau et se noieront

Il y aura les marais, les sables mouvants

Il faudra être patients, trouver l'estuaire du fleuve

Au-delà de la mer il existe un pays aussi beau que le paradis

Où vivent des peuples aussi doux que la folie

Alors en arrivant, il faudra peut-être tuer les soldats

Et sûrement le commandant et cet imbécile de missionnaire

Enfin il faudra tuer tous ceux qui croient au roi

Il faudra ensuite couler le navire et ne plus jamais revenir... du paradis perdu⁶²

La route est abrupte pour se rendre au « paradis perdu », selon cette chanson. La mort peut survenir sur le chemin qui mène à cet ailleurs, mais aussi à l'arrivée, dans le lieu de la peur, juste avant d'atteindre le « paradis ». Bref, Leloup exploite l'ailleurs utopique depuis plus de vingt ans dans ses chansons, un fait qui accentue le trouble créé par « Zone zéro ». Dans cette chanson, l'artiste tire un trait sur tous les rêves d'ailleurs qu'il a imaginés au fil de ses créations :

Je bois du vin Je tue le temps perdu

C'est le destin Des fous et des pendus

De trop vouloir ce qu'on n'aurait pas su

Si on était resté sagement chez soi

Monde parfait je ne te cherche plus (v. 7 à 11)

⁶² Jean Leloup, « Paradis perdu », *La vallée des réputations*, Audiogram, 2002, disque numérique.

C'est la quête elle-même qui a donné le coup fatal au « je » mélancolique. Toute la naïveté mélancolique a disparu. Le « je » décide de ne plus chercher le « monde parfait » et de se réfugier dans un ici réel qui offre la sécurité, bien qu'il incarne un lieu insatisfaisant. Lorsque l'on connaît la récurrence du « monde parfait » dans les chansons de Leloup, ce trait tiré est troublant, car le monde que l'artiste promettait, en quelque sorte, aux auditeur et auditrices, s'écroule. Le passage cité plus haut est comme une synthèse, plutôt comme une conclusion du thème de la mélancolie comme nous l'avons analysé dans ce mémoire. Il est en effet question des personnages mélancoliques, « des fous et des pendus », et de leurs fantasmes, du temps décrit comme « perdu » et de l'ailleurs fatalement décevant, car inexistant.

3.4.1.3 Mélancolie et nulle part

Le « je » dans « Le lion imberbe » de Lapointe est totalement prisonnier du nulle part, ne pouvant accéder à l'ailleurs et refusant l'ici. Le « je », dans « Zone zéro », est dans l'ici réel et, bien que malheureux, il décide de tenter d'y vivre. Sa quête de l'ailleurs et l'échec de cette quête lui permettent de décrire le nulle part, ce lieu mélancolique à fuir. Le « je » semble avoir les deux pieds dans l'ici, mais capable de porter un regard sur le nulle part : « Zone zéro l'endroit où tu pleures et tu penses que tu ris / Zone zéro l'endroit où tu meurs et tu penses que tu vis / Zone zéro l'endroit où t'as peur et tu penses que tu pries » (v. 14 à 16). Ces trois vers sont assez complexes lorsqu'on essaie de comprendre les lieux qui y sont évoqués.

Zone zéro	l'endroit où tu pleures	et tu penses que tu ris
Zone zéro	l'endroit où tu meurs	et tu penses que tu vis
Zone zéro	l'endroit où t'as peur	et tu penses que tu pries
<i>nulle part</i>	<i>ici réel</i>	<i>ici absolu</i>

Le nulle part dans la chanson est nommé « zone zéro », ce qui est assez révélateur d'un espace sans localisation, d'un non-lieu. Cet « endroit » paraît être un seuil entre l'ici réel et l'ici absolu, illustrant les deux côtés d'un miroir, objet évoqué à deux reprises dans la chanson. Il est question d'un « je » et de l'image que ce « je » a de lui-même. En effet, devant son reflet, le sujet mélancolique devenu plus lucide voit « ce sourire qui [lui] sert de tombeau » (v. 13), un « sourire » chimère. C'est la jonction, pour reprendre Agamben, entre ces deux « je » qui incarne le nulle part et qui est mise en valeur par le parallélisme de la dernière strophe. Le personnage mélancolique en quête d'absolu pense « rire » (v. 14), « vivre » (v. 15) et « prier » (v. 16), tandis qu'il « pleure » (v. 14), « meure » (v. 15) et a « peur » (v. 16). C'est le mensonge, la zone de fantasme qui est le nulle part et qui détruit le « fou » et le « pendu ».

3.4.2 Effondrement du « monde parfait »

La chanson « Zone zéro » de Jean Leloup se devait de conclure les analyses de chansons de ce mémoire portant sur la mélancolie. En plus d'y percevoir la fin de la quête principale de Jean Leloup, celle du monde parfait, il est possible de voir une synthèse du thème de la mélancolie tel que nous l'avons présenté dans cette étude. En effet, le sujet mélancolique et son rapport à l'image de soi sont mis en scène, tout comme le temps cyclique et perdu que le mélancolique a mal vécu. Enfin, ce personnage porte un regard sur l'espace qui nous permet de décrire autant l'ici, l'ailleurs et le nulle part mélancolique. Bien que décevant, l'ici réel est ce qui offre la vie la plus décente. L'ailleurs est la cause de toute la mélancolie par ses promesses de monde parfait qui se sont révélées vaines. Enfin, le nulle part paraît l'endroit des mensonges, l'endroit qui a bien failli être fatal pour le mélancolique. Ce nulle part se place entre l'ici réel et l'ici utopique et situe alors ce lieu qui n'en est pas un, car il se décrit par la négation de deux lieux. Musicalement, la batterie qui suivait la voix de Jean Leloup, rappelant des pas lourds, disparaît à la fin, lorsque le nulle part est décrit. Pendant le parallélisme de la dernière strophe, voix et guitare sont seules et exploitent encore davantage toute la fragilité du musicien qui semble bien être liée au « je » qui se raconte.

L'espace mélancolique dépeint dans « Zone zéro » est multiple. En fait, le personnage n'a pas l'espoir de s'évader de la mélancolie, mais il choisit l'endroit qui lui cause le moins de dommages. En calquant cette conception de l'espace à l'univers de Kafka déjà mentionné, nous retrouverions l'arpenteur K. refusant complètement le château, étant installé dans l'ici réel malgré sa banalité et décrivant le non-lieu insupportable dans lequel il voulait se retrouver au début du récit. Il s'agirait peut-être de la fin la plus plausible de ce roman inachevé.

Conclusion

Le personnage de K. chez Kafka se caractérise surtout par sa quête du château, cet ailleurs qui peut lui conférer une identité propre. La quête restera vaine, car le château n'est qu'utopie. Reste alors à choisir entre le nulle part qui est la frontière entre le château et la réalité ou la réalité elle-même. Tel est l'espace mélancolique : le choix, la trop grande liberté de choix entre l'ici réel décevant, mais protégé, et le nulle part imaginaire et destructeur. En tentant, comme dans les deux autres chapitres, de faire ressortir quelques caractéristiques précises des lieux mélancoliques dans les chansons à l'étude, nous arrivons à dégager celles-ci :

- L'ici réel et l'ailleurs sont insatisfaisants ;
- Le nulle part est insupportable ;
- L'être mélancolique cherche à se situer.

Dans la section 3.1.1 « [Non-]lieu de la mélancolie », il a été dit que le « retrait de l'ici, comme du maintenant, marque le sentiment mélancolique et devient peut-être même l'une de ses principales caractéristiques ». Cependant, ce propos semble s'attacher davantage au *spleen* de Baudelaire ou à la mélancolie romantique de Rousseau. L'analyse de l'espace dans « Devant l'orage », dans « Le lion imberbe » et dans « Zone zéro » mène plutôt à considérer un problème avec l'ailleurs plus qu'un problème avec l'ici.

Chez Tremblay, l'ailleurs est lourd à porter et le personnage, situé dans le nulle part, se dirige vers l'ici. Lapointe montre un ailleurs ennemi, une « mer » qui ne veut pas du « je ». Ce personnage refuse l'ici insatisfaisant et demeure alors prisonnier dans le nulle part. Il s'agit du mélancolique se rapprochant le plus de celui dépeint par Yvan, de celui présent dans la poésie baudelairienne. Jean Leloup montre un « je » qui a les deux pieds dans l'ici réel, maudissant le traître qu'est l'ailleurs et dessinant le nulle part, la « zone zéro » des mensonges. Les trois auteurs décrivent des sujets mélancoliques qui ont conscience du non-lieu dans lequel ils se trouvent ou se sont trouvés et qui cherchent à se positionner. Ce non-lieu est, comme le souligne Frédéric Yvan, une frontière entre deux endroits, se qualifiant dès lors comme la négation de plus d'un lieu à la fois. Si l'on tentait l'exercice de créer un parcours du mélancolique, il serait possible de le placer d'abord dans l'« entre » signalé par Pierre Lapointe. Celui-ci serait ensuite « devant » l'ici, comme le peint Mara Tremblay, dans le lieu de la peur, prêt à accepter la sécurité ennuyante de l'ici. La course se terminerait alors en bilan de vie, comme dans « Zone zéro » de Leloup, où le personnage vieillissant tire un trait sur les fantasmes utopiques. Il n'y a rien de très réjouissant dans ce chemin mélancolique, mais la quête se transforme et laisse présager la fin de l'errance et de la fuite.

CONCLUSION

C.1 Représentations de la mélancolie

L'analyse thématique de la mélancolie à travers les chansons de trois auteurs-compositeurs-interprètes québécois populaires a permis de dégager des caractéristiques qui pourraient aider à définir une possible tendance en chanson québécoise actuelle. L'analyse de la figure mélancolique, ainsi que du temps et de l'espace qui y sont rattachés, a su révéler plusieurs particularités qui nous permettent de nous représenter la mélancolie à travers les trois albums étudiés, *Tu m'intimides* de Mara Tremblay, *La forêt des mal-aimés* de Pierre Lapointe et *À Paradis City* de Jean Leloup, mais aussi à travers un corpus plus étendu.

C.1.1 L'être mélancolique

L'analyse, au premier chapitre, des différents rapports qu'entretient la figure mélancolique avec l'autre, avec l'image, avec l'image de l'autre et aussi avec l'image de soi dans « Toutes les chances » de Mara Tremblay, « La forêt des mal-aimés » de Pierre Lapointe et « Petit Papillon » de Jean Leloup nous permet de signaler trois caractéristiques propres à l'être mélancolique :

- La figure mélancolique est seule ;
- La figure mélancolique est en quête ;
- La figure mélancolique est paradoxale.

Ces trois propriétés similaires entre les figures mélancoliques des trois chansons étudiées semblent pouvoir être transférables à d'autres chansons québécoises récentes, ce qui répond à notre intention de départ : définir la mélancolie dans les chansons québécoises contemporaines.

C.1.1.1 *La figure mélancolique est seule*

Seule, la figure mélancolique cherche l'autre. Les rapports entre le mélancolique et l'autre sont impossibles, parce que la figure mélancolique est fondamentalement seule et qu'il lui est impossible d'être *Deux*¹. C'est donc par nécessité que survient le fantasme, l'image. Faute d'« autre », le fantasme devient inévitable et amplifie encore davantage la mélancolie qui est, rappelons-le, le désir de l'inexistant. Dans « Toutes les chances », Mara Tremblay peint un « je » amoureux d'un « tu » fantasmé. Cette relation entre le « je » et le « tu » crée un nouvel espace, un endroit dominé par le fantasme et la mélancolie. Le « je » se retrouve encore plus isolé, car il n'est finalement qu'en relation avec lui-même. Dans « La forêt des mal-aimés » de Pierre Lapointe, l'être mélancolique fait partie des « mal-aimés » et il est surtout changeant : il est parfois le maître de la forêt, parfois l'auditeur ou l'auditrice. Bien qu'il y ait plusieurs mal-aimés, l'être mélancolique est profondément seul : « Chaque arbre est un membre oublié / Chaque feuille, une âme délaissée² ». Dans « Petit Papillon » de Jean Leloup, la figure mélancolique, « la jeune fille sage », se métamorphose en « Petit Papillon ». Cette métamorphose a comme point de départ la perte du *Deux*. C'est donc la solitude qui marque l'arrivée de la mort, personnage s'adressant à « Petit Papillon ». Cette mort incarne l'autre, mais un autre qui diffère de ceux chez Mara Tremblay et Pierre Lapointe, car il est présent et extérieur au personnage mélancolique. Il fait tout de même partie des fantasmes de la figure mélancolique, mais il est présenté comme personnage à combattre, ce qui accentue l'étrange. C'est donc le rapport à l'image qui est troublant dans cette œuvre : l'amour et la mort sont incarnés par des personnages, mais sont des fantasmes de la figure mélancolique. Le personnage mélancolique chez Leloup se définit alors par sa solitude, comme ceux dans « Toutes les chances » et « La forêt des mal-aimés ».

¹ Dorothée Legrand et Manon Piette, « Solitudes et mélancolies », dans Éditions scientifiques et médicales Elsevier SAS, *L'évolution psychiatrique*, vol. 23, n° 1, janvier-mars 2018, p. 3 [en ligne]. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S001438551730066X> [en ligne]. [consulté le 28 novembre 2022].

² *Ibid.*

C.1.1.2 La figure mélancolique est en quête

D'abord défini par sa solitude, donc par l'absence de l'autre, l'être mélancolique est en quête. La quête est amoureuse dans « Toutes les chances » de Mara Tremblay. L'être mélancolique, seul, y est en quête de relation. Effectivement, dans la chanson analysée au premier chapitre, la figure mélancolique cherche l'être aimé et crée un « tu » qui causera sa perte : « J'ai toutes les chances d'échapper mon cœur³ ». Chez Pierre Lapointe, l'être mélancolique est aussi en quête de relation, en quête de l'autre. Que le mélancolique soit le maître des mal-aimés ou qu'il s'agisse de celui ou celle qui écoute la chanson, la figure est caractérisée par son désir de s'attacher aux autres « mal-aimés ». Dans « Petit Papillon » de Jean Leloup, l'être mélancolique désire l'amour et la mort. Ces deux désirs sont incarnés par deux différents autres : « le joli blond » et la mort. En fait, la figure principale, « la jeune fille sage », devient mélancolique par chagrin d'amour et désire ensuite se donner la mort. L'amour s'avère impossible à atteindre, mais la mort, elle, sera possible. Des trois chansons à l'étude, le seul fantasme qui se réalise est celui de la mort. Tragiquement, la mort paraît être la seule quête mélancolique réalisable dans les chansons à l'étude.

C.1.1.3 La figure mélancolique est paradoxale

Enfin, l'être mélancolique est paradoxal. Chez Mara Tremblay, cette figure connaît l'impossible quête d'amour qui l'anime, mais chavire constamment en soulignant l'espoir de la possible rencontre entre le « je » et le « tu ». La figure mélancolique s'avoue à la fois vaincue et confiante face au « tu » fantasmé. Pierre Lapointe, lui, fait se côtoyer l'inquiétant et l'harmonie en donnant la parole au maître des mal-aimés. Ce « je » mélancolique paraît amical, mais crée le trouble en nous invitant dans sa forêt des mélancoliques. La chanson de Lapointe montre aussi l'ambivalence entre la solitude de chaque mal-aimé et la présence du groupe qu'ils forment.

³ Mara Tremblay, « Toutes les chances », *Tu m'intimides*, Audiogram, 2009, disque numérique.

Dans la chanson de Lapointe, l'être mélancolique est pluriel, tout comme l'autre. C'est cette multiplicité des figures qui forment le paradoxe et qui renforce la mélancolie. L'être mélancolique est d'abord le « je », celui qui semble être le maître de la forêt. Comme ce maître s'adresse à nous, auditeurs et auditrices, il est possible d'associer le lieu qu'est la forêt et l'album musical de l'artiste *La forêt des mal-aimés* : « À vous mes chers mal-aimés, à vous⁴ ». Le « je » nous invite dans ce lieu (cet album) étrange, où vivent les mal-aimés, comme lui. L'être mélancolique est donc le créateur de l'album, tout autant que le maître de la forêt qui accueille tous les mélancoliques. Une autre figure mélancolique de la chanson est l'auditeur ou l'auditrice. Effectivement, nous devenons l'un des mal-aimés. De cette façon, l'être mélancolique est pluriel et prend alors plusieurs formes. Si l'être mélancolique se transforme dans la chanson, il en est de même pour l'autre. Si le mélancolique est le maître créateur, moi, je deviens l'autre, tout comme les mal-aimés. Je deviens la création du « je ». En contrepartie, si je deviens la figure mélancolique, le narrateur devient mon autre, mon fantasme mélancolique. Le tour de force de Pierre Lapointe est d'avoir créé ce monde fantasmé et paradoxal entre nous : moi, lui et les mal-aimés. Les différents rapports analysés, que ce soit entre le mélancolique et l'autre ou le mélancolique et l'image, l'image de l'autre et l'image de soi se retrouvent brouillés par les personnages multiples qui servent le monde étrange. Enfin, le paradoxe se fait sentir chez Leloup par les quêtes d'amour et de mort de la figure mélancolique. Le papillon, bien qu'il soit une créature à la base associée à l'éclosion, cherche à mourir. C'est ce paradoxe qui augmente la mélancolie. Bref, la présence d'antinomies caractérisant l'être mélancolique devient l'un des points semblables des chansons du corpus.

Ces contrastes s'insèrent aussi dans la musique car, chez les trois musiciens, la mélancolie du personnage est accentuée par les divers contrastes entre la voix et les sons. La mélodie est aussi altérée par divers sons qui viennent brouiller l'harmonie sonore, ce qui accroît le trouble mélancolique.

⁴ Pierre Lapointe, « Le forêt des mal-aimés », *Le forêt des mal-aimés*, Audiogram, 2006, disque numérique.

Comme ce fut mentionné au deuxième chapitre de ce mémoire, la mélancolie en musique surgit de l'union des contraires et de la présence d'impuretés sonores dans la chanson. Dans « Toutes les chances », les impuretés sont manifestes. La voix écorchée de Tremblay est à l'avant-plan. La solitude de la figure mélancolique est accentuée par cette voix dépouillée de douceur et par la puissante guitare qui perce pendant le refrain. La musique rock et intense vient appuyer l'impossible relation évoquée par le « je ». Son trouble intérieur paraît plus marqué grâce aux sonorités puissantes et à la voix imparfaite de Mara Tremblay. La chanson de Lapointe, elle, s'accorde au propos étrange en recréant la forêt des mal-aimés. Les sons de bestioles et de nature côtoient les sons synthétiques et violents. Cet amalgame sonore déjà troublant s'accompagne d'un chœur symbolisant certainement les mal-aimés, les autres mélancoliques. La mélancolie musicale transparait donc dans les contrastes formés par les différents sons. La musique de la chanson de Jean Leloup accentue l'étrange et le trouble. La voix monotone de Leloup raconte une histoire comme elle le ferait à un enfant, tandis que la musique laisse paraître des voix fantomatiques. La mélancolie est donc visible autant par les contrastes entre le propos morbide de la chanson et la voix douce de l'artiste que par la présence du chœur qui crée les impuretés sonores.

C'est une figure mélancolique solitaire et en quête qui est dépeinte dans chacune des chansons choisies. Le paradoxe caractérise aussi l'être mélancolique autant dans le texte que dans la musicalité. Ces trois attributs nous aident à mieux nous représenter le personnage mélancolique en chanson. En connaissant mieux la figure mélancolique, les relations qu'elle a avec le temps et l'espace deviennent plus perceptibles.

C.1.2 Temps et mélancolie

Le deuxième chapitre de ce mémoire a mis en lumière l'impossibilité d'analyser séparément le passé, le présent et l'avenir dans les chansons du corpus. En effet, ces trois temporalités se définissent dans les liens qu'elles entretiennent. Le temps se conçoit donc de manière globale et plurielle. Nos analyses nous ont menée à deux caractéristiques du temps par rapport à l'être mélancolique :

- La figure mélancolique est inconfortable dans le présent ;
- La figure mélancolique s'inscrit en décalage avec le temps qui passe.

En plus de ces deux attributs reliant le mélancolique et le temps, il est aussi possible d'accorder une attention particulière à la forme des chansons. Effectivement, c'est dans ce chapitre sur le temps qu'il a été pertinent d'analyser les incongruités narratives et musicales qui accentuent la mélancolie dans « D'un côté ou de l'autre » de Mara Tremblay, « Tous les visages » de Pierre Lapointe et « Voyageur » de Jean Leloup.

C.1.2.1 La figure mélancolique est inconfortable dans le présent

Le présent pose problème pour le mélancolique : soit il passe trop lentement et cause l'ennui, soit il passe trop vite et fuit. C'est cette situation qui rend le présent inconfortable pour le mélancolique. Pour lui, le présent ne suffit pas, tandis que le passé et le futur demeurent des horizons, donc demeurent inatteignables. La mélancolie se caractérise aussi par la non-corrélation entre le présent de l'être et celui des autres. L'asynchronie augmente alors le trouble de la figure mélancolique qui est, nous l'avons rappelé plus haut, déjà marquée par sa solitude et sa quête de l'impossible. La chanson « D'un côté ou de l'autre » de Mara Tremblay est empreinte d'une intense nostalgie. Le « je », que l'on peut se permettre d'associer à Mara Tremblay qui a perdu sa mère quelques mois avant la création de la chanson, se transpose dans un passé où la figure maternelle serait toujours présente.

Ce passé fantasmé devient, le temps de la chanson, le présent du « je ». Ce présent est bien sûr chimérique et signale tout l'inconfort que vit la figure mélancolique dans le véritable présent. Dans le vrai présent, le « je » simule une force acquise grâce à la figure maternelle, mais toute la faiblesse s'épanche et se voit dans la voix et la musique et dans le choix des temps de verbes : « J'aimerais te dire comment je suis heureuse / aujourd'hui⁵ ». Le conditionnel marque l'inconfort et suggère la présence encore importante du deuil par les adresses à la mère disparue. Le présent dans la chanson « Tous les visages » de Pierre Lapointe peut se fractionner en deux : il y a effectivement le présent de « tous les visages », donc un présent collectif, et le présent du « je » et du « tu », donc plus intime. Les deux formes de présent sont inconfortables. Le présent collectif est cyclique et relié à l'ennui, tandis que le présent intime est éphémère et voué à l'échec. C'est la série d'échecs inévitables avec tous les « tu » qui forme l'ennui dans cette chanson. En ce qui a trait à la chanson « Voyageur » de Jean Leloup, la simple position du voyageur, qui est bien sûr en mouvement, signale l'inconfort dans le présent. Les premiers vers signalent la quête de ce qui n'existe pas et le reste de la chanson est empreint de divers retours dans le passé, suggérant encore ici que le mélancolique ne se contente pas du temps présent. Le présent est associé aux « corbeaux » dans la chanson de Leloup et à la poursuite vaine des « hirondelles ». La mort guette le mélancolique qui semble condamné à errer. Dans les trois œuvres choisies pour le deuxième chapitre, l'être mélancolique n'arrive pas à vivre convenablement dans le présent : ce présent est synonyme de deuil chez Mara Tremblay, d'ennui chez Pierre Lapointe et est insaisissable chez Jean Leloup.

⁵ Mara Tremblay, « D'un côté ou de l'autre », *Tu m'intimides*, Audiogram, 2009, disque numérique.

C.1.2.2 La figure mélancolique s'inscrit en décalage avec le temps qui passe

Dans les trois chansons, la figure mélancolique ne paraît pas vivre en synchronie avec ce qui et ceux qui l'entourent. En fuyant le présent, le « je » de « D'un côté ou de l'autre » de Mara Tremblay s'inscrit hors du temps réel. Le temps continue de passer et l'être en deuil paraît suspendu entre les temps et hypnotisé par la nostalgie. Dans « Tous les visages » de Pierre Lapointe, l'aspect cyclique d'un présent ennuyeux brouille les horizons de passé et d'avenir. En effet, la figure mélancolique semble elle aussi en arrêt dans le temps, coincée dans le présent. Le temps poursuit sa course, mais le « je » est fixe, ce qui accentue la mélancolie. L'asynchronie entre le temps vécu par le mélancolique et le temps extérieur se présente surtout dans la chanson « Voyageur » de Jean Leloup. C'est l'image du train qui permet d'accentuer le décalage entre les temps intérieur et extérieur à la figure mélancolique. Cette dernière, une fois dans le train, semble figée pendant que le monde continue d'avancer. Bien sûr, c'est le train qui avance, mais la mélancolie du voyageur inverse les mouvements et montre un personnage en suspens qui ne peut être en cadence avec son passé, son présent et son avenir. Le trajet en train se transforme au fil de la chanson et devient métaphore du trajet de la vie. Le temps devient alors encore plus menaçant, car l'avenir devient synonyme de mort et l'asynchronie montre donc un personnage dont la vie entière paraît décalée avec celles des autres. Dans les trois chansons, la figure mélancolique n'est pas synchronisée avec son environnement et est même figée, ne pouvant continuer son périple vers l'horizon d'avenir.

Le décalage entre le temps du mélancolique et le temps extérieur se fait aussi sentir dans la forme de la chanson, que ce soit dans le texte ou la musique. Mara Tremblay fait effectivement un choix narratif déroutant en évitant totalement d'évoquer la mort de la mère, pourtant le sujet même de la chanson. Les diverses références au passé sont toutes dirigées vers ce point de fuite qu'est la disparition de la figure maternelle, mais ce point manque dans le texte et cela renforce la sensation de perte et la mélancolie du « je ». La musique est aussi très reliée à la mélancolie, surtout par les impuretés de la mélodie.

La chanson commence par le son d'un vieux projecteur faisant référence aux souvenirs. Le dernier son est la fermeture du projecteur montrant la fin du retour dans le passé. La voix enfantine et presque chuchotée de Mara Tremblay accentue elle aussi le trouble mélancolique, car elle évoque la fragilité du « je » solitaire. L'enfermement et l'ennui de la chanson « Tous les visages » apparaissent autant dans le texte que dans la musique, car tous deux montrent de nombreuses répétitions qui renforcent l'aspect cyclique et monotone. Pour la chanson de Jean Leloup, la mélancolie est surtout reliée aux divers sons qui s'ajoutent à la musique. Le trouble mélancolique est aggravé par les bruits de train, de corbeaux, de lasers, etc. L'harmonie est donc brisée autant dans la forme du texte que dans la musicalité des trois chansons choisies pour ce deuxième chapitre.

Que ce soit dans le propos, dans les choix narratifs ou dans la musique, la temporalité devient mélancolique lorsqu'il y a choc ou variation. L'être mélancolique, inconfortable dans le présent, se heurte au temps extérieur qui ne coule pas pour lui comme il coule pour les autres. Cette asynchronie se perçoit autant dans les mots que dans la structure des chansons qui sont parsemées d'incongruités.

C.1.3 Espace et mélancolie

Dans les chansons « Devant l'orage » de Mara Tremblay, « Le lion imberbe » de Pierre Lapointe et « Zone zéro » de Jean Leloup, le « je » est devant un constat qui révèle les dommages causés par sa mélancolie : l'ici réel est décevant, l'ailleurs est inatteignable et le nulle part, l'endroit où il se trouve généralement, est invivable. De ces trois observations qui concernent son espace, il est possible de conclure que le mélancolique n'a plus qu'une seule solution : choisir de tolérer l'ici réel. Dans les trois chansons choisies, les figures mélancoliques ne se situent pas au même point par rapport à cette évidence. Trois caractéristiques similaires sont ainsi observées en ce qui a trait à l'espace mélancolique :

Conclusion

- L'ici réel et l'ailleurs sont insatisfaisants ;
- Le nulle part est insupportable ;
- L'être mélancolique cherche à se situer.

C.1.3.1 L'ici réel et l'ailleurs sont insatisfaisants

Il est important de rappeler que l'être mélancolique, qui paraît d'abord avoir l'ici en horreur car il est tourné vers l'ailleurs, est plutôt en quête d'un ici fantasmé. L'ici réel le rend insatisfait et c'est pour cette raison qu'il tente de trouver refuge dans l'ailleurs. Cet ailleurs s'avère tout aussi décevant et c'est ce qui transparait dans les trois chansons choisies pour l'étude. Dans « Devant l'orage », Mara Tremblay dessine un ici orageux, situé droit devant le « je » et un ailleurs dont le poids devient insupportable. L'ailleurs est relié au temps dans cette chanson, car cet espace est marqué par le passé, rappelant le décès de la mère, et par le présent des autres qui sont en harmonie avec le temps et le lieu et qui ne sont pas « devant l'orage ». L'ici est très peu mentionné dans la chanson « Le lion imberbe ». Il est relié à la « terre » et opposé à la « mer », l'ailleurs. Le « je », qui semble être le maître des mal-aimés analysé au premier chapitre, refuse l'ici qui l'« abîme » et est rejeté par l'ailleurs. Les deux espaces ne lui conviennent donc pas. La chanson « Zone zéro » rassemble les divers enjeux de ce mémoire. Le « je » met en premier plan son rapport avec sa propre image et semble emporté par un temps cyclique. Il paraît s'être accordé avec le temps extérieur, mais ressort très amoché de son périple. Cette figure mélancolique a terminé sa quête, a rejoint l'ici insuffisant et a renoncé à l'ailleurs, au « monde parfait ». Les trois êtres mélancoliques se positionnent différemment dans l'espace, mais demeurent insatisfaits autant de l'ici que de l'ailleurs.

C.1.3.2 Le nulle part est insupportable

Comme le nulle part est un non-lieu, il est difficile de le décrire. Il se qualifie donc par la négation des autres lieux étudiés. Le nulle part est le seuil, le lieu où l'être mélancolique erre en suspens, entre l'ici réel, l'ici fantasmé et l'ailleurs. Dans la chanson de Mara Tremblay, l'espace est relié au temps, comme nous l'avons signalé par les liens entre l'ailleurs, le passé et le présent. L'instant passé dans le nulle part est associé à un court laps de temps dans la chanson. Le balancement de la figure mélancolique tire à sa fin, car elle paraît avoir choisi l'ici réel. L'être mélancolique se situe « devant » un lieu, très près de l'ici. Le nulle part ne semble pas être un espace où il est possible de demeurer. La musique et les sons sont associés à ce non-lieu où l'être est suspendu. Les bruits de nature s'accompagnent de la guitare et d'une voix très douce. La musique est paisible, comme pour accentuer la fin de la quête et l'abandon, mais aussi l'errance de la figure mélancolique. Dans la chanson de Pierre Lapointe, l'errance n'est pas sur le point de se terminer comme c'est le cas dans la chanson de Tremblay. L'être est prisonnier « entre la terre et la mer », entre l'ici et l'ailleurs. Entêté à ne pas atterrir, et rejeté de l'ailleurs, il est condamné à l'errance dans le nulle part. Le piano et la voix du musicien créent un environnement inquiétant où le mélancolique est seul, ce qui n'était pas le cas dans les deux autres chansons de Lapointe que nous avons étudiées. Le chœur a disparu et l'être semble tourner dans le vent mauvais. Chez Leloup, le nulle part est l'endroit où s'est échoué le mélancolique qui recherchait l'ailleurs. Les deux pieds dans l'ici réel et insatisfaisant, l'être mélancolique décrit le nulle part comme le lieu insupportable, comme le lieu qu'il faut fuir. La musique s'accorde avec l'ici réel au sens où elle est monotone, comme peut l'être l'ici pour le mélancolique qui « tue le temps perdu ». La batterie marque le rythme lent et disparaît à la fin de la chanson pour mettre en valeur la voix de Leloup qui décrit le nulle part, la « zone zéro ». Les mots et la musique décrivent le non-lieu mélancolique de manière similaire dans les trois chansons. Finis les ornements, les sons synthétiques, les jeux de narration : les trois chansons montrent un « je » qui peine à supporter le nulle part que crée la mélancolie.

C.1.3.3 L'être mélancolique cherche à se situer

L'être mélancolique ne cherche donc pas à fuir, mais davantage à se localiser. C'est le lieu à choisir qui pose problème et non le lieu à fuir. Trouver un espace confortable mettrait fin à la quête et fin à la mélancolie. Comme l'ici parfait n'existe pas, le mélancolique doit se contenter du moindre mal. Les trois chansons choisies montrent les êtres qui n'en sont pas au même point face à cette réalité. Le « je », dans la chanson de Tremblay a choisi l'ici réel insatisfaisant et cet ici est associé à l'« orage ». Le lieu n'est pas atteint dans la chanson et la quête n'est pas terminée, mais la fin approche. Ce n'est pas le cas dans la chanson de Lapointe, car l'ici réel n'est pas encore un lieu envisageable. Le « torrent » y est encore trop puissant. L'être est donc condamné à errer encore. Chez Leloup, l'être s'est localisé et porte un regard sur son trajet, de l'ailleurs vers l'ici réel en passant par le nulle part. Bien que lourd et décevant, l'ici réel cause moins de dommages que l'errance dans le nulle part et que la quête impossible de l'ailleurs. Peu importe l'endroit où se situe la figure mélancolique, son but est de trouver refuge, de se poser quelque part.

Il est désormais possible de faire la synthèse de toutes les caractéristiques de la mélancolie que nous avons fait ressortir. Le tableau qui suit permet une vision d'ensemble de nos résultats et nous donne la possibilité d'étendre notre réflexion à d'autres artistes afin de dessiner une certaine tendance actuelle :

Tableau 1

La mélancolie en chanson

L'être mélancolique	L'être mélancolique est seul.
	L'être mélancolique est en quête.
	L'être mélancolique est paradoxal.
Le temps mélancolique	L'être mélancolique est inconfortable dans le présent.
	L'être mélancolique est en décalage avec le temps qui passe.
Le lieu mélancolique	Pour l'être mélancolique l'ici réel et ailleurs sont insatisfaisants.
	Pour l'être mélancolique le nulle part est insupportable.
	L'être mélancolique cherche à se situer.
La musique mélancolique	La musique réunit plusieurs contraires.
	Il y a présence d'impuretés sonores.

C.2 La chanson mélancolique : une tendance ?

En 2015, l'album *Limoilou* de Safia Nolin fait une sortie remarquée. L'auteure-compositeure-interprète est nommée *Révélation de l'année* en 2016 et s'installe assez confortablement dans le paysage musical québécois. Sa chanson « La laideur » est d'une troublante mélancolie. La figure incarnée par le « je » est seule et cherche l'ailleurs. Ce « je » tente surtout de fuir l'ici réel :

J'ai pris goût à disparaître
Je sais même pas où je m'en vais
Ça peut pas être pire qu'ici
Ici je meurs à petits cris
Ça peut pas être plus mauvais
J'irai là où il fait moins laid⁶

La même année que *Limoilou*, sort le deuxième album de Philippe Brach, *Portraits de famine*. Nommé *Révélation de l'année* en 2015, Brach se démarque par la folie qui l'anime et qui marque ses chansons. Tout aussi mélancolique que Safia Nolin, Brach, dans sa chanson « Le bonheur tousse moins qu'avant », signale davantage l'asynchronie entre lui et ce qui l'entoure. La mélancolie du « je » est donc surtout associée au temps :

Le temps avance vite
Pendant que je rampe
C'est vide ou léger
En arrière des tempes
Quand je pense en silence

⁶ Safia Nolin, « La laideur », *Limoilou*, Bonsound, 2015, disque numérique.

Un jour j'irai voir ailleurs
 Faire bouger les heures
 Agripper le moment
 Constaté qu'asteure
 Le bonheur tousse moins qu'avant⁷

Le présent de la figure mélancolique chez Brach paraît en décalage avec le temps extérieur et l'ailleurs est associé à l'horizon d'avenir. Chez Nolin et Brach, l'ailleurs est encore une solution, mais l'espace habité est celui du nulle part, du seuil, où l'être est en suspens.

Philippe B. est dans le paysage de la chanson depuis plus longtemps que les deux artistes mentionnés précédemment. Il a joué avec Pierre Lapointe, a fait la tournée avec Mara Tremblay et participé à la réalisation de plusieurs albums québécois. Son cinquième album, *La grande nuit vidéo*, sorti en 2017, est profondément marqué par la mélancolie, mais curieusement, l'être mélancolique semble moins seul. Parsemée de lumière, la mélancolie de Philippe B. transparait entre autres dans la musique douce et simple et dans les mots qui incarnent le paradoxe que nous avons énoncé en ce qui concerne la figure mélancolique :

Enchaînés tour à tour

L'un à l'autre
 À l'amour
 Et la peur
 À l'idée de la mort
 Qui nous glace le corps

⁷ Philippe Brach, « Le bonheur tousse moins qu'avant », *Portraits de famine*, Spectra Musique, 2015, disque numérique.

Conclusion

Et le cœur

À la vie, la vilaine

Qui ne sait que faire de la peine

À la roue des années qui écrase les heures inhumaines⁸

La chanson « Les enchaînés » montre les paradoxes entre l'amour et la peur et entre la mort et la vie. Les expressions « tour à tour », « l'un à l'autre » et « la roue des années » suggèrent le temps puissant qui écrase la figure mélancolique qui a la chance d'être « enchaînée » à un autre.

En 2018, Salomé Leclerc fait paraître son troisième album. Cette jeune artiste cumule les prix en France et au Québec et s'inscrit dans une musique généralement plus rock que celle de Safia Nolin et de Philippe B., mais tout aussi mélancolique. La blessure est profonde dans sa chanson « Ton équilibre » qui décrit un « je » totalement perdu :

Je suis venue te parler un peu de moi

De ces démons qui se promènent

Et de ce feu qui brûle les doigts

Qui laisse des traces sur ceux que j'aime

Besoin de ton équilibre encore

De me tenir debout sans effort

Besoin de ton équilibre encore

De me tenir debout sans effort

⁸ Philippe B., « Les enchaînés », *La grande nuit vidéo*, Bonsound, 2017, disque numérique.

[...]

Je vois passer les journées comme des mois

Dans le désert, j'espère quand même

Que quelqu'un soit là à côté de moi

Et me demande pourquoi ma peine⁹

L'être mélancolique est profondément seul dans ces vers et a besoin du *Deux*, de l'autre pour s'appuyer. Le temps et l'espace sont aussi évoqués par l'ennui, la lenteur du temps qui passe et le « désert » qui entoure la figure mélancolique.

Faire ressortir tous les créateurs actuels de la chanson québécoise qui basculent dans la chanson mélancolique serait une tâche impossible à réaliser. Nous aurions pu citer aussi Émile Bilodeau, Klô Pelgag, Bernard Adamus, Cœur de pirate et Hubert Lenoir, bien sûr. Depuis les années 2000, une vague de l'intime semble avoir peu à peu investi les palmarès québécois avec des artistes comme Daniel Boucher, Ariane Moffatt et Pierre Lapointe, mais c'est surtout depuis les dix dernières années que la mélancolie semble s'être emparée d'une bonne partie des œuvres populaires québécoises. Ce mémoire n'a pas le mandat d'étendre son analyse à la société québécoise et de voir un lien entre le thème de la mélancolie dans les œuvres et ceux et celles qui les écoutent, mais la tendance parle tout de même d'elle-même : Safia Nolin et Hubert Lenoir soulèvent les débats et remplissent les salles, Cœur de pirate rayonne partout où elle passe, en Europe et ici, Klô Pelgag exploite le délire au féminin, etc. Il faudrait la regarder cette foule, celle qui se nourrit de cette mélancolie, parce que l'auteur et l'autrice de chansons populaires, eux, la regardent et s'en inspirent.

⁹ Salomé Leclerc, « Ton équilibre », *Les choses extérieures*, Audiogram, 2018, disque numérique.

Conclusion

*Pour lui, c'est plus le chantage
La mélodie, le son du respire
Le son du fond, le grand voyage
Celui qu'on n'a jamais fini d'finir
Bonhomme de rue, bonhomme de rien
Bonhomme qui voit clair
Barbouilleur de parchemin
Chercheur de lumière
Ben oui
Poète des temps gris*

« Le Poète des temps gris », Daniel Boucher

MÉDIAGRAPHIE

I) CHANSONS

1. Corpus à l'étude

LAPOINTE, Pierre, *La forêt des mal-aimés*, Audiogram, 2006, disque numérique.

LELOUP, Jean, *À Paradis City*, Grosse boîte, 2015, disque numérique.

TREMBLAY, Mara, *Tu m'intimides*, Audiogram, 2009, disque numérique.

2. Autres albums mentionnés

B., Philippe, *La grande nuit vidéo*, Bonsound, 2017, disque numérique.

BOUCHER, Daniel, *Dix mille matins*, GSI Musique, 1999, Disque numérique.

BRACH, Philippe, *Portraits de famine*, Spectra Musique, 2015, disque numérique.

FORTIN, André, *Dehors novembre*, Musicomptoir, 1998, disque numérique.

LECLERC, Salomé, *Les choses extérieures*, Audiogram, 2018, disque numérique.

LELOUP, Jean, *Le Dôme*, Audiogram, 1996, disque numérique.

LELOUP, Jean, *La vallée des réputations*, Audiogram, 2002, disque numérique.

NOLIN, Safia, *Limoilou*, Bonsound, 2015, disque numérique.

TREMBLAY, Mara, *À la manière des anges*, Audiogram, 2014, disque numérique.

3. Ouvrages et articles consacrés à la chanson

- BÉGIN, Denis, Richard PERRAULT et André GAULIN, *Comprendre la chanson québécoise : tour(s) d'horizon, analyse de vingt-sept chansons célébrées, documentation*, Rimouski, GREME (Monographie), 1993.
- BISSON, Véronique, « Approche du poétique dans la chanson francophone québécoise », mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011.
- BIZZONI, Lise, « La chanson, à quoi ça rime? », *Spirale*, n° 224, janvier-février 2009, p. 18-19, [en ligne]. <http://id.erudit.org/iderudit/16712ac> [consulté le 28 novembre 2022].
- BOIVERT-MAGNEN, Olivier, « Il y a 10 ans : Pierre Lapointe – La Forêt des mal-aimés », dans Mishmash Media, *Voir*, 23 mars 2016, [en ligne]. <https://voir.ca/musique/2016/03/23/il-y-a-10-ans-pierre-lapointe-la-foret-des-mal-aimés/> [consulté le 28 novembre 2022].
- DE SURMONT, Jean-Nicolas, *Poésie vocale et chanson québécoise*, Québec, L'Instant même (Connaître), 2010.
- ESCAL, Françoise, *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Klincksieck (Méridiens Sciences humaines), 1990.
- GIROUX, Robert, *La chanson : carrières et société*, Montréal, Triptyque (Musique), 1996.
- GIROUX, Robert, *La chanson prend ses airs*, Montréal, Triptyque (Musique), 1993.
- GIROUX, Robert, Constance HAVARD et Rock LAPALME, *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque (Musique), 1996.
- HIRSCHI, Stéphane, *Chanson. L'art de fixer le temps. De Béranger à Mono Solo*, Paris, Presses universitaires de Valenciennes (Les Belles Lettres), 2008.

- LÉGER, Robert, *La chanson québécoise en questions*, Montréal, Québec Amérique (En question), 2003.
- LETELLIER, Christine, *Léo Ferré : l'unique et sa solitude*, Paris, Niset (Chanteurs-poètes), 1993.
- MONTMINY, Marie-Josée, « Mara Tremblay : l'écriture comme un besoin », dans Groupes Capitales Médias, *Le Nouvelliste*, 26 novembre 2012, [en ligne]. <https://www.lenouvelliste.ca/archives/mara-tremblay-lecriture-comme-un-besoin-375e42ba1d1ac7e13db48701e1f2404d> [consulté le 28 novembre 2022].
- PASSELÈGUE, Valérie, « Pierre Lapointe », dans France Médias Monde, *rfi musique*, [en ligne]. <http://musique.rfi.fr/musique/20060911-pierre-lapointe> [consulté le 28 novembre 2022].
- PERRON, Gilles, « La chanson narrative, *L'histoire de Buck* », dans *Érudit, Québec français*, n° 132, hiver 2004, p. 38-39, [en ligne]. <https://id.erudit.org/iderudit/55638ac> [consulté le 28 novembre 2022].
- PERRON, Gilles, « La forêt enchantée, les poètes de la chanson », dans *Érudit, Québec français*, n° 142, été 2006, p. 109 à 111, [en ligne]. <https://id.erudit.org/iderudit/49772ac> [consulté le 24 mars 2017].
- PERRON, Gilles, « Le(s) nouveau(x) visage(s) de la chanson québécoise », dans *Érudit, Québec français*, n° 133, printemps 2004, p. 42 à 44, [en ligne]. <https://id.erudit.org/iderudit/55607ac> [consulté le 28 novembre 2022].
- PETROWSKI, Nathalie, « Mara Tremblay et le journal d'une bipolaire », dans *La Presse*, [en ligne]. <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201109/13/01-4447101-mara-tremblay-et-le-journal-dune-bipolaire.php> [consulté le 28 novembre 2022].

- PORTER, Isabelle, « La mélancolie de la dernière seconde », dans *Le Devoir*, 16 octobre 2004, [en ligne]. <http://www.ledevoir.com/culture/musique/66255/spectacles-la-melancolie-de-la-derniere-seconde> [consulté le 28 novembre 2022].
- ROY, Patrick, « La trajectoire d'Alain Bashung ou Les croisés du nomade », mémoire de maîtrise en littérature française, Québec, Université Laval, 2003.
- SPIRE, André, *Plaisir poétique, plaisir musculaire, essai sur l'évolution des techniques poétiques*, Paris, José Corti (J. Corti S.), 1986.
- SYLVANISE, Frédéric, « À la recherche d'une poétique ou comment lire une chanson populaire américaine », dans OpenEdition, *Itinéraires*, n° 2-2014, 2015, [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/itineraires.2486> [consulté le 28 novembre 2022].
- Règlementation des Félix*, Gala de l'Adisq, [en ligne]. <https://adisq.com/medias/pdf/fr/Regl18.pdf> [consulté le 28 novembre 2022].
- Toutes les nominations et tous les gagnants depuis 1979*, Gala de l'Adisq, [en ligne]. <https://adisq.com/gala/archives/> [consulté le 28 novembre 2022].
- TREMBLAY, Mara, propos rapportés par Olivier Robillard-Laveaux, « Mara Tremblay : après l'orage », dans Mishmash Media, *Voir*, 7 mai 2009, [en ligne]. <https://voir.ca/musique/2009/05/07/mara-tremblay-apres-lorage/> [consulté le 28 novembre 2022].

4. Entrevues avec les artistes

BRISEBOIS, M. (réalisatrice). (2009) *Mara Tremblay* [Saison 5, Épisode 14], [Épisodes de série TV]. Dans M. Brisebois (réalisatrice), *Tout le monde en parle*. Radio-Canada.

MORIN, Éric, *Pierre Lapointe, La genèse de la chanson « Nos joies répétitives »*, *Abitibi-Témiscamingue*, dans le site de La Fabrique culturelle, Télé-Québec Abitibi-Témiscamingue, 2016, 11 min. 9 sec., [enregistrement vidéo], <http://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/7001/pierre-lapointe-la-genese-de-sa-chanson-nos-joies-repetitives> [consulté le 15 mai 2017].

« Jean Leloup – Tout le monde en parle – Février 2015 », sur le site YouTube, entrevue avec Jean Leloup, propos recueillis par Guy A. Lepage, *Tout le monde en parle*, 2015, [enregistrement vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=8J36wC4sPlg> [consulté le 2 décembre 2022].

« Jean Leloup - Entrevue au Planétarium », sur le site YouTube, entrevue avec Jean Leloup, propos recueillis par Tanya Lapointe, *ICI ARTV*, 2015, [enregistrement vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=sQQaoExMoHk> [consulté le 10 octobre 2017].

« Mara Tremblay lance *Tu m'intimides*, un disque beau comme un vol plané », 20 janvier 2009, dans *Audiogram*, [en ligne]. <http://info.audiogram.com/lancement-intimides/> [consulté le 28 novembre 2022].

« Mara Tremblay », sur le site de YouTube, entrevue avec Mara Tremblay, propos recueillis par Andréanne Sasseville, *Le Studio SiriusXS*, 2016, [enregistrement vidéo]. <https://www.youtube.com/watch?v=AmbOVKoEhqo> [consulté le 28 novembre 2022].

« Pierre Lapointe : le plaisir de la création », sur le site d'ICI Radio-Canada, entrevue avec Pierre Lapointe, propos recueillis par Guy A. Lepage, *Tout le monde en parle*, 2017, [enregistrement vidéo]. <http://ici.radio-canada.ca/tele/tout-le-monde-en-parle/site/segments/entrevue/41407/chanson-disque-nouvel-album?isAutoPlay=1> [consulté le 28 novembre 2022].

II) Ouvrages et articles consacrés à la mélancolie

AGAMBEN, Giorgio, *Stanze : parole et fantasme dans la culture occidentale*, Paris, Payot & Rivages (Rivages poche), 1994.

BINSWANGER, Ludwig, *Mélancolie et manie*, Paris, Presses universitaires de France (Psychiatrie ouverte), 1987.

BOCCADORE, Brenno, « Élément de grammaire mélancolique », dans JSTOR, *Acta musicologica*, vol. 76, Fasc. 1, 2004, p. 25 à 65, [en ligne]. <https://www.jstor.org/stable/25071228> [consulté le 28 novembre 2022].

BRISSETTE, Pascal, *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2005.

CHABOT, André, *La mort et ses poètes*, Paris, Cherche Midi (Espaces), 1993.

CLAIR, Jean (dir.), *Mélancolie : génie et folie en Occident*, Réunion des musées nationaux et Gallimard (Livres d'Art), 2006.

COURTET, P. et D. CASTELNAU, « Tempérament et créativité », dans Éditions scientifiques et médicales Elsevier SAS, *Annales Médico-psychologiques*, vol. 161, n° 9, novembre 2003, p. 674-683, [en ligne]. [https://doi.org/10.1016/S0003-4487\(03\)00156-2](https://doi.org/10.1016/S0003-4487(03)00156-2) [consulté le 28 novembre 2022].

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard (TEL), 1989.

- GAUDET, Gérard, *La passion mélancolique : la poésie, notre inconscient*, Ottawa, Groupe de création Estuaire (Lettres québécoises), 1998.
- GIVRE, Philippe, « La voix blanche de Kurt Cobain ou les accents mélancoliques de la musique grunge », dans Cairn, *Adolescence*, vol. 33, n° 2, 2015, p. 451 à 466, [en ligne]. <https://doi.org/10.3917/ado.092.0451> [consulté le 28 novembre 2022].
- JACKSON, John E. et Claude PICHOS, « Baudelaire : Figures de la mort, figures de l'éternité » dans *L'année Baudelaire*, Paris, Klincksieck (Années Baudelaire), 1996.
- KLIBANSKI, Raymond, Erwin PANOFISKY et Fritz SAXL, *Saturne et la mélancolie: études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1989.
- LEGRAND, Dorothée et Manon PIETTE, « Solitudes et mélancolies », dans Éditions scientifiques et médicales Elsevier SAS, *L'évolution psychiatrique*, vol. 23, n° 1, janvier-mars 2018, [en ligne]. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S001438551730066X> [consulté le 28 novembre 2022].
- LÉTOURNEAU, Sophie, « La mélancolie même de la photographie : Roland Barthes », thèse de doctorat en littératures de langue française, Montréal, Université de Montréal, 2009.
- PIGEAUD, Jackie, *De la mélancolie : fragments de poétique et d'histoire*, Paris, Dilecta (La librairie de Montaigne), 2005.
- POPOVIC, Pierre, *Imaginaire social et folie littéraire : le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2008.
- ROSSET, Clément, *Le philosophe et les sortilèges*, Paris, Éditions de Minuit (Critique), 1985.

STAROBINSKI, Jean, *La mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard (Conférences, essais et leçons du Collège de France), 1997.

STAROBINSKI, Jean, *L'encre et la mélancolie*, Paris, Seuil (Les librairies du XXI^e siècle), 2012.

VIBE SKADEN, Margery, « Pour s'exercer à mourir », tiré de « Baudelaire : Figures de la mort, figures de l'éternité » dans *L'année Baudelaire*, John E. Jackson et Claude Pichois (dir.), Paris, Klincksieck (Année Baudelaire), 1996, p.75 à 106.

YVAN, Frédéric, « [Non]-lieu de la mélancolie », dans Cairn, *Savoirs et clinique*, vol. 2, n° 3, 2003, p. 73 à 80, [en ligne]. www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2003-2-page-73.html [consulté le 28 novembre 2022].

III) Ouvrages et articles de référence

BAUDELAIRE, Charles, *Les paradis artificiels, Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Librairie Générale Française (Livre de poche), 1999.

BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1980.

BOUVIER, Luc, « Je » et son histoire : l'analyse des personnages dans la poésie de Jacques Brault, Ottawa, Éditions David (Voix savantes), 1998.

CARON, Pascal, « L'obsession du corps et la poésie québécoise : Une tentative d'ouverture théorique à partir des poèmes de Claude Beausoleil, Nicole Brossard et Michel Beaulieu », dans *Érudit, Études littéraires*, vol. 38, n° 1, automne 2006, p. 91-106, [en ligne]. <https://doi.org/10.7202/014826ar> [consulté le 28 novembre 2022].

- CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont (Bouquins), 1969.
- CÔTÉ, Gérald, *Processus de création et musique populaire*, Montréal, L'Harmattan (Logiques sociales. Série Musiques et champ social), 1998.
- COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France (  criture), 1989.
- DARSEL, Sandrine, *De la musique aux émotions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Aesthetica), 2009.
- DERUELLE, Aude, « Les adresses au lecteur chez Balzac », dans OpenEdition, *Cahiers de Narratologie*, n   11, 2004, [en ligne]. <http://narratologie.revues.org/11> [consulté le 28 novembre 2022].
- DUBAR, Claude, « Temporalité, temporalités : philosophie et sciences sociales », dans OpenEdition, *Temporalités*, n   8, 2008, [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/temporalites.137> [consulté le 28 novembre 2022].
- GALICHON, Isabelle, « Récit de soi », dans OpenEdition, *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n   117, 2014, [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/temoigner.1212> [consulté le 28 novembre 2022].
- GENGEMBRE, Gérard, *Le romantisme*, Paris, Ellipse (thèmes et études), 1995.
- HUSSERL, Edmund, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Paris, Gallimard (TEL), 1976.
- JOUE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin (Cursus), 2015.
- KAFKA, Franz, *Le château*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche), 2001.
- LEJEUNE, Philippe, *Lire Leiris : autobiographie et langage*, Paris, Klincksieck (Bibliothèque du XX   siècle), 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard (TEL), 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard (TEL), 1945.

MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes. T. II. La vie dans les plis*, Paris, Gallimard (Poésie), 2001.

MILON, Alain, « Échelle du corps : la question de contour », dans Érudit, *Cahiers de recherches sociologique*, n° 50, printemps 2011, p. 159 à 181, [en ligne]. <https://doi.org/10.7202/1005982ar> [consultée le 28 novembre 2022].

PEYRE, Henri, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, Presses universitaires de France (Littératures modernes), 1971.

POULET, Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard (TEL), 1963.

RIOT-SARCEY, Michèle, Thomas BOUCHET et Antoine PICON [dir.], *Dictionnaire des utopies*, Paris, Éditions Larousse (Référénts), 2002.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier Frères (Sélecta), 1960.

RIMBAUD Arthur, *Illuminations* suivi d'*Une saison en enfer*, Paris, Flammarion (Librio), 2014.

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard (TEL), 1986.

SERVIER, Jean, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1991.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1981.

Native de Normandin au Lac Saint-Jean, Audrey Laliberté-St-Pierre s'installe à Québec pour ses études collégiales et universitaires. Elle détient un baccalauréat en études théâtrales ainsi qu'un baccalauréat en études littéraires. Elle devient enseignante au Cégep de Thetford en 2010. C'est la création du cours *Chanson et poésie* dans le programme Arts, lettres et communication qui lui donne envie de rédiger un mémoire sur la chanson québécoise contemporaine. En plus des genres chansonniers et poétiques, elle enseigne les cours reliés au théâtre et à la littérature française.



Si le thème de l'engagement soutenait plusieurs œuvres chansonniers de la décennie 1970, celui de la mélancolie semble pouvoir définir une certaine tendance actuelle.

La chanson québécoise actuelle paraît réconcilier la chanson dite « à texte » et la chanson populaire, comme ce fut le cas pour la chanson engagée des années 1970. Si le thème de l'engagement soutenait plusieurs œuvres chansonniers de cette décennie, celui de la mélancolie semble pouvoir définir une certaine tendance actuelle. Ce livre s'intéresse au thème de la mélancolie dans la chanson québécoise contemporaine et plus précisément, dans les albums *Tu m'intimides* de Mara Tremblay, *La forêt des mal-aimés* de Pierre Lapointe et *À Paradis City* de Jean Leloup. À la fois auteurs, compositeurs et interprètes, ces trois artistes s'inscrivent dans le champ populaire de la chanson québécoise en créant des œuvres où le texte et la musique mettent la mélancolie en valeur. Dans cet ouvrage, la mélancolie est étudiée en fonction de trois aspects, soit l'être mélancolique, la temporalité mélancolique et l'espace mélancolique. C'est à travers l'exploration de ces trois aspects que sont analysées les chansons du corpus, surtout à partir des textes, mais en considérant aussi certains éléments musicaux.



LES PRESSES
DU CÉGEP DE THETFORD