

**Chantal Savoie**

## **Chansons d'amour et roman sentimental populaire : quand l'air ne fait pas la chanson**

### **LE CROONER**

La chanson sentimentale populaire est un phénomène inextricablement lié à la culture médiatique : ses interprètes, au-delà des performances scéniques et de la production de disques, prennent d'assaut le petit écran (ils y sont tantôt animateurs, tantôt invités, y diffusent leurs vidéo clips, etc.), envahissent les ondes radiophoniques et font les manchettes des journaux "artistiques".

Mais le concours de ces multiples véhicules médiatiques permet avant tout aux interprètes de la chanson sentimentale de parler d'amour, et de croiser ainsi la trajectoire d'une des formes les plus importantes du récit paralittéraire, le roman sentimental.

Nous nous attarderons ici à voir ce qu'ont en commun ces deux formes aussi bien que ce qui permet de les distinguer. Il sera notamment intéressant de se questionner sur le modèle amoureux proposé par la chanson sentimentale, sur la figure de l'homme objet qu'elle véhicule, ainsi que sur le type de réception qui la caractérise. Au terme de cette réflexion, nous serons en mesure de discerner différentes facettes de cette production "rose" qui, contrairement à ce que laisse parfois croire ce label commode servant à désigner une grande partie des productions culturelles destinées aux femmes, ne forme pas un tout homogène. En conclusion, nous mettrons en évidence la subversivité latente qu'il est possible de débusquer derrière la facture en apparence inoffensive de cette chanson "rose", et qui donne raison à John Fiske lorsqu'il affirme que la culture populaire reproduit l'idéologie dominante autant qu'elle lui résiste (Fiske, 1989, p. 29)

En premier lieu, rappelons ce qu'est un crooner en identifiant les principaux marqueurs du genre. Sous-genre de la chanson sentimentale (qu'on peut faire remonter pratiquement jusqu'à la poésie des troubadours), le crooner apparaît aux Etats-Unis dans les années vingt. C'est le chanteur Bing Crosby qui est considéré comme le premier représentant de cette longue lignée d'interprètes (Fléouter) et c'est à partir de lui que se cristalliseront les caractéristiques du genre. Ces marqueurs sont notamment la prépondérance de la thématique sentimentale, l'accentuation des nuances et l'emphase mise sur l'émotion, ainsi que le caractère non-exceptionnel de la voix, qui marque une négation des mesures canoniques de la qualité vocale que sont la puissance et l'étendue du registre.

L'arrivée de Frank Sinatra au début des années quarante viendra enrichir le genre de quelques nouveaux critères tout aussi révélateurs : une apparente fragilité physique (Journalists made fun in those early days of Sinatra's way of handling a microphone, his hands around the stand, just under the mike itself. They joked that he was propping himself up with it., Lees, 1987, p. 112), les hordes d'admiratrices qui déferlent sur son passage, ainsi que la franche animosité des amis de coeur de

ses admiratrices ([...] jealous male partners wanted to shoot him., Simon, 1979, p. 539).

Mais outre la définition du genre, c'est surtout sur le contexte qui permet l'apparition du crooner que nous insisterons aujourd'hui, en particulier le contexte médiatique. L'évolution des médias joue un rôle important dans l'apparition et le développement de la chanson telle qu'interprétée par les crooners. Alors qu'au tout début du siècle la scène était le seul médium permettant une grande diffusion de la chanson, la première guerre mondiale favorise grandement le développement de la radio. Les interprètes de la chanson pourront désormais franchir le pas de chaque résidence par le biais des ondes. L'apparition du disque 78 tours contribuera également à élargir les moyens par lesquels les auditeurs peuvent entrer en contact avec leurs chanteurs favoris. L'évolution se poursuit jusqu'à la naissance de la télévision, dans les années cinquante, qui sera la première à permettre la diffusion simultanée de l'image et du son à domicile.

Nous pouvons donc résumer brièvement cette évolution des médias en la découpant, comme le fait Benoit L'Herbier (1974, p. 161), en trois grandes périodes : de 1920 à 1935, la scène domine; de 1935 à 1950, la radio prend le relais ; et à partir de 1952 (au Canada), la télévision devient le maître incontesté de tous les médias.

Or pour mieux cerner l'importance de cette évolution des médias sur le développement du genre crooner, nous observerons plus spécifiquement son influence sur la carrière de Michel Louvain, qui demeure le représentant le plus important du genre crooner au Québec.

## **UN CROONER : L'HISTOIRE DE MICHEL LOUVAIN**

Plutôt que de rappeler les différentes étapes qui ont marqué la carrière de Michel Louvain, nous nous arrêterons au contexte médiatique qui permet son émergence. Michel Louvain, peut-être plus que tout autre artiste populaire, a bénéficié de la convergence d'un grand nombre de facteurs socio-historico-artistiques qui ont canalisé les effets de sa performance. Parmi ces facteurs, le développement des médias tient une place prépondérante.

Si Michel Louvain incarne la première occurrence de l'idole populaire en sol québécois (Thérien et D'Amours), c'est indéniablement à cause de l'arrivée massive des téléviseurs dans les foyers <sup>1</sup>. Bien que le jeune chanteur débute sa carrière dans les salles paroissiales et les cabarets, c'est au lendemain de sa performance au *Gala des Splendeurs* (1958) sur les ondes de Radio-Canada que son nom sera sur toutes les lèvres. Et l'impact de la télévision sur la visibilité des artistes populaires sera décuplé avec l'arrivée, en 1961, de la chaîne Télé-Métropole, qui accorde un grand pourcentage de son temps d'antenne aux variétés<sup>2</sup>. Michel Louvain souligne lui-même l'importance de Télé-Métropole dans sa carrière : "..., je dois l'admettre j'ai été l'enfant chéri du canal 10 au cours de ma carrière" (Louvain, 1982, p. 109).

Ses engagements à titre d'animateur ponctuèrent de manière continue sa longue carrière : *Sous le ciel de Montréal* (TM, 1963-1964), *Ciel d'été* (TM, 1965), *Nous les amoureux* (TM, 1965-1966), *Formi...formidable* (TM, 1967-1968), *Zoom en liberté*

(RC, étés 1970 et 1971), *De bonne humeur* (TM, 1987-1992), et depuis l'automne 1994, à Radio-Canada, *Louvain à la carte*.

C'est de plus l'avènement de la télévision qui permet à Phil Laframboise de tracer la frontière que sépare Michel Louvain de ses prédécesseurs : "Ces chanteurs, s'ils ne purent atteindre à la gloire d'un Michel Louvain, c'est à cause d'une raison bien spécifique : à leur époque, la télévision n'était pas là pour propager leur image..." (dans Lusignan, p. 43)

Dans l'histoire des médias québécois, les années cinquante marquent également l'apparition des journaux de fins de semaine, catégorie qui comprend celle des hebdomadaires artistiques. Ces journaux acquerront une importance considérable dans la construction des idoles populaires, et permettront à un vaste public de garder un contact soutenu avec leurs vedettes favorites. Ces hebdomadaires connaissent une augmentation significative de leur clientèle à la fin des années cinquante, donc au moment où Michel Louvain amorce sa fulgurante carrière (1957) [3](#).

L'histoire de Michel Louvain s'avère donc également indissociable de l'émergence et du développement des journaux dits "à potins". Les deux sont si inextricablement liés qu'il est pratiquement impossible d'identifier lequel des deux partis en tire le plus de profit : certes, l'artiste y trouve une publicité gratuite, mais les journaux se vendent, à cette époque, parce qu'on y parle de Louvain.

## IMAGES MASCULINES

Cette brève analyse nous amène à mettre en question les images masculines que les phénomènes médiatiques contribuent à ériger, et plus particulièrement sur la fragilité, l'antithèse de la puissance qui caractérise l'image de Michel Louvain.

S'il est vrai que les crooners apparaissent comme une exception dans un monde où le regard est avant tout masculin, il existe quand même une histoire de l'homme-objet. Suzanne Moore la fait remonter aux premiers films muets (p. 47), mais un article de Richard Dyer (1992) nous permet d'y voir un peu plus clair, notamment en ce qui a trait au public particulier formé par celles qui écoutent les crooners.

Dyer note que dans l'histoire des "male pins-up", la représentation masculine est loin d'être aussi passive que chez leurs équivalents féminins (1992, p.99). Malgré le fait que les objets sexuels masculins soient résolument du côté "dominé", on est toujours en mesure d'identifier, dans leurs représentations, des éléments qui permettent de les associer au pouvoir, à la puissance, voire à la supériorité. Il peut s'agir de la musculature développée, parfois excessive (qui renforcerait l'idée de "supériorité naturelle" de la gent masculine, Dyer, 1992, p.114), soit du fait que ces hommes sont en action, c'est à dire qu'ils travaillent, font du sport, ou tout simplement réfléchissent (il suffit pour s'en convaincre, d'observer des posters de "pins-up" masculins et féminines : les femmes s'offrent au regard sans autre activité manifeste, alors que les hommes ont cet air songeur qui laisse croire que leur esprit, autre caractéristique de la supériorité, est en activité constante). Dyer n'est d'ailleurs pas le seul à faire cette analyse : "In *Ways of Seeing*, John Berger (1973, 47) examined the nude in art history and concluded that men look at women. Women watch themselves being looked at." (Thurston, p.139)

L'argumentation de Dyer est convaincante, d'autant plus que les illustrations qui agrémentent son article renforcent son propos. Les modèles masculins qu'il a observé viennent de différents milieux et reflètent de multiples tendances des objets sexuels masculins. Cependant, si on veut analyser les crooners en général et Michel Louvain en particulier à la lumière de ces remarques, force est de constater le peu de prise qu'elles nous donnent. En effet, l'image typique du crooner est celle de la fragilité, de la vulnérabilité, de la douceur.

Que ce soit au niveau de l'apparence physique (petite taille, minceur, etc.), de la voix (où la douceur l'emporte sur la puissance et le registre), de la gestuelle (Chez les chanteurs de charme, la poigne du micro est délicate, lente, s'apparente aux gestes harmonieux de la cueillette et de l'offrande d'une fleur, Julien, 1984, p. 136), du costume, des attributs (bijoux, fleur à la boutonnière, etc.), les crooners, bien qu'ils ne constituent pas un ensemble homogène, possèdent presque tous ces marques de la fragilité.

L'image du crooner s'inscrirait donc en faux dans une longue tradition d'images masculines, tradition toujours dominée par la puissance (Stearns, 1990). Il est donc aussi intrigant que pertinent de s'attarder à ces hommes "fragiles", véhiculant une image toute empreinte de romantisme.

## **CHANSON D'AMOUR ET ROMAN SENTIMENTAL**

Cette chanson sentimentale qui circule de manière tentaculaire dans les médias tient toutefois l'amour au coeur des ses préoccupations et croise de ce fait la trajectoire du roman sentimental.

Tania Modleski, dans son essai "Loving with a vengeance" (1982), articule efficacement les nombreux préjugés (tant populaires que savants) que subissent encore les productions culturelles de masse destinées aux femmes :

We cannot rest content with theories which would attribute the texts' popularity to the successful conspiracy of a group of patriarchal capitalists plotting to keep women so happy at home that they remain unwilling to make demands which would greatly restructure the workplace and the family." (Modleski, 1982, p.113)

Son analyse s'emploie d'ailleurs à réévaluer un certain nombre de productions dites "féminines". Le roman sentimental, le roman gothique et les "soaps" américains sont passés au peigne fin et on découvre les multiples différences qui existent entre ces productions, qui touchent chacune des cordes sensibles différentes chez les femmes qu'elles rejoignent. Elle aurait pu se pencher sur le cas de la chanson sentimentale et découvrir qu'elle aussi, bien que participant de la même veine, c'est à dire caractérisée par une réception féminine massive, n'utilise pas les mêmes moyens pour séduire et ne donne pas lieu au même genre d'interprétation.

Afin de distinguer les enjeux réels de cette intersection de deux corpus liés par la thématique sentimentale, il est utile de brosser une comparaison entre les deux. Cette mise en perspective devrait nous permettre d'évaluer l'influence réciproque que ces deux productions peuvent avoir l'une sur l'autre.

On est à prime abord tentés de voir plusieurs analogies entre ces deux phénomènes (homogénéité générique de la réception, thématique sentimentale, etc.). Plusieurs analyses du roman sentimental nous permettent cependant de discerner des différences considérables entre les deux corpus.

Nous procéderons à des mises en parallèles au niveau de la structure des deux types de "récit", du déroulement de l'action (les motifs), ainsi que des principaux personnages (le héros, l'héroïne, les rivaux).

Nos observations sur la chanson sentimentale sont ici basées sur le corpus exemplaire des dix chansons qui composent l'album "La Dame en bleu", et ne peuvent donc prétendre à l'exhaustivité.

La première différence observable entre ces deux phénomènes se situe au niveau du point de vue. En effet, les romans sentimentaux sont le plus souvent, pour ne pas dire toujours (Bettinotti *et al.*, 1990, p.45), narrés du point de vue de l'héroïne. La chanson sentimentale interprétée par les crooners focalise cependant sur le point de vue de l'interprète masculin (qu'on pourrait appeler le héros de la chanson, puisque plusieurs stratégies tendent à nous faire confondre le personnage principal des chansons avec l'interprète). Les conséquences au niveau de la facture sont que le roman sentimental tente de transmettre les impressions ressenties par l'héroïne qui se fait séduire et faire la cour (Radway, p.64), alors que la chanson sentimentale a quant à elle pour effet de transmettre aux auditrices la face cachée du héros masculin exprimant ouvertement ses sentiments.

Cette différence au niveau du point de vue n'affecte toutefois pas ce qu'on pourrait nommer la structure binaire de la chanson, qui est tout à fait semblable à celle des romans sentimentaux : c'est l'histoire d'un homme et d'une femme, donc de deux protagonistes, et les triangles amoureux y sont très rarement représentés (Radway, 1984, p..123)

Il est aisé de prévoir que la succession des motifs obligés du roman sentimental ne se retrouvera pas dans la chanson du même genre. D'abord parce qu'avec la chanson nous sommes devant une forme beaucoup plus brève (en moyenne deux à trois minutes par chanson). Donc plutôt qu'une succession d'événements qui mènent à une transformation de la situation initiale (dans le roman), la chanson nous offre un instantané, sans évolution des enjeux (la situation des protagonistes reste le plus souvent intacte du début à la fin des chansons, ). Son statut est donc davantage descriptif qu'évolutif.

Les motifs du roman d'amour constituent pour ce dernier des étapes successives et obligées. Ces motifs sont la rencontre, la confrontation polémique, la séduction, la révélation de l'amour et le mariage (Bettinotti *et al.*, 1990). Les étapes du développement de la relation amoureuse sont traitées différemment dans la chanson (pour des questions de brièveté de la forme entre autres), et la nature de ces étapes diffère parfois même considérablement.

Les étapes de la relation amoureuse présentées par la chanson sentimentale se distinguent d'abord par le caractère non-obligatoire de leur succession. Les chansons s'attardent le plus souvent à un seul motif (d'où l'absence de progression): scénario de la rencontre, scène de séduction, etc. Tous les motifs ne peuvent cependant pas être isolés dans les chansons. Le premier cas à attirer notre

attention doit être celui de la confrontation polémique. Motif central du roman *Harlequin*, la confrontation polémique y occupe environ 65% de la trame narrative (Bettinotti *et al.* 1990, p.90). Or dans notre corpus de dix chansons, aucun signe de confrontation n'est perceptible, ce qui en soi fait déjà mentir tout jugement rapide qui assimile ces deux productions culturelles destinées aux femmes.

Un second motif du roman sentimental le fait souvent s'inscrire à l'opposé de notre corpus de chansons. Il s'agit du "happy end" obligé de cette littérature : le mariage, donc l'amour durable et réciproque entre les deux protagonistes (Radway, 1984, p.170). La chanson sentimentale ne semble pas obéir à cette règle du *happy end*, et ce malgré que l'amour réciproque et durable des deux partenaires en soit toujours le but ultime. On compte dans notre corpus une majorité de chansons (6/10) qui font état d'un amour non partagé ou comportant des références à un amour dont on sait qu'il ne sera pas durable, qui est menacé par diverses circonstances.

Les divergences au niveau du contenu entre ces deux types de productions ne nous aident cependant pas à faire ressortir une tendance qu'on pourrait dire plus ou moins "rose" de la chanson sentimentale par rapport au roman du même nom : alors que l'absence de confrontation polémique laisse d'abord croire à une tendance plus "rose" des chansons, la finalité de ces dernières (l'absence de l'amour partagé) induit plutôt la tendance inverse (plus "noire" ?).

Poursuivons maintenant en observant les protagonistes de chacun de ces deux types de production. Soulignons en premier lieu que la différence du point de vue de la narration nous permet d'observer une héroïne beaucoup plus étoffée dans le roman sentimental, et l'inverse, un héros qui se révèle avec plus de précision dans les chansons.

L'héroïne typique du roman sentimental est caractérisée par son intelligence et son indépendance : "Given this emphasis on her tomboyish defiance and her verbal facility, it is not hard to understand why the Smithon readers describe their favorite heroines as "intelligent", "spunky" and "independent"." (Radway, 1984, p.125)

Elle partage très certainement ces traits de caractère avec son pendant féminin des chansons sentimentales, bien que davantage de déductions et d'inférences doivent se produire pour arriver au résultat. L'innocence et l'inexpérience de l'héroïne du roman sentimental (Radway, 1984, p.126) se retrouvent parfois dans les personnages féminins des chansons, sans toutefois que la tendance soit aussi marquée : on fait parfois allusions aux expériences amoureuses précédentes des héroïnes (comme dans la chanson "Jolie Laura").

L'héroïne du roman sentimental est toujours très jeune (la plupart ont entre 22 et 24 ans, Bettinotti *et al.*, 1990, p.37). On remarque qu'à ce niveau, les chansons offrent un spectre plus large. D'abord parce que l'âge de la protagoniste y est rarement mentionné, et laisse ainsi cette catégorie ouverte à l'interprétation des auditrices. Et lorsqu'il est possible de déduire au moins la catégorie d'âge, celle-ci varie considérablement : nous avons des occurrences de femmes plutôt jeunes, et d'autres manifestement plus âgées (comme "La Dame en bleu", où nous pouvons déduire que l'appellation "dame" ne désigne pas une fille de 20 ans, ou alors lorsque l'interprète s'adresse à l'héroïne en la vouvoyant, comme dans "Je veux oublier").

Mais les différences les plus révélatrices au niveau des personnages dans ces deux corpus apparaissent dans les portraits des héros. En fait, on peut considérer qu'ils sont diamétralement opposés. Alors que le roman sentimental (Harlequin surtout) nous présente un héros fort, dominateur, puissant ("The hero of the romantic fantasy is always characterized by spectacular masculinity.", Radway, 1984, p.128), le personnage principal des chansons des crooners est le plus souvent marqué par la fragilité et l'expressivité des sentiments.

Le public féminin ne semble pas exiger ici ce qu'il exige (ou a tout le moins exigeait) du héros Harlequin, c'est à dire un héros dur et intransigeant que l'héroïne devra mater. On pourrait en fait, à l'instar d'une femme citée par Tania Modleski (1982, p.79) diviser les hommes en deux catégories, les brutes et les *puppy dogs*, et classer allègrement les crooners dans cette dernière.

En fait, les héros des chansons sentimentales seraient beaucoup plus proches de ceux d'une variété récente de romans sentimentaux "mainstream", c'est à dire qu'ils tendraient à une androgynisation des stéréotypes masculins et féminins : "Thus, instead of man-as-enemy, heterosexual romantic fiction since 1980 has come a long way toward reconstructing the hero in the image of women by creating males who reflect female values." (Thurston, 1987, p.185) Cette tendance que Thurston attribue à une variété récente de romans sentimentaux *mainstream* est donc perceptible bien avant dans la chanson sentimentale, peut-être bien depuis ses débuts (Frank Sinatra, etc.). Une explication qui tendrait à justifier l'androgynisation des personnages masculins par une montée des valeurs féministes devrait donc être révisée en tenant compte du fait que les femmes s'y sont identifiées massivement et bien avant dans la chanson sentimentale. Et encore, il apparait presque impossible qu'un roman sentimental, avec un héros tout "androgynisé" qu'il soit, arrive à une image aussi antithétique de la puissance que celle qui se dégage des interprètes et des personnages principaux de la chanson sentimentale. L'androgynisation dans les romans affecte surtout le caractère, alors que dans la chanson, c'est l'ensemble de l'image de l'interprète et du personnage-narrateur de la chanson qui est investi de cette fragilité, autant au niveau physique que psychologique.

Le personnage principal des chansons sentimentales possède cependant beaucoup de caractéristiques attribuables à un autre personnage, cette fois secondaire, du roman sentimental : le rival. Ceux-ci seraient moins "masculins" :

Some... are sensitive, expressive, and overtly appreciative of the heroine's extraordinary qualities... They are usually found lacking, however, because they are insufficiently aggressive, protective, and strong. The story suggests, in effect, that they are insufficiently masculine. (Radway, 1984, p.133)

La ressemblance est frappante. Ainsi, le modèle proposé dans la chanson sentimentale pourrait constituer un autre versant de l'histoire d'amour racontée par le roman sentimental. Le fait que le rival ne l'emporte jamais dans le roman sentimental explique peut-être pourquoi le narrateur des chansons des crooners se retrouve le plus souvent seul à la fin des chansons : l'héroïne est-elle allée rejoindre un héros plus "musclé" ?

## AMBIVALENCE : RECONDUIRE ET CONTESTER L'IDEOLOGIE DOMINANTE

Le phénomène de la chanson sentimentale semble, ne serait-ce qu'en surface, reconduire un certain nombre de valeurs relevant de l'idéologie dominante. La position même de l'interprète masculin, qui domine du haut de son podium un parterre féminin envoûté (l'éternelle image du mâle représenté avec une nuée de femmes à ses genoux), suggère une telle interprétation.

Toutefois, l'attachement des auditrices à la sensibilité et aux émotions véhiculées par les chanteurs de charme, couplée à la dévalorisation du modèle masculin incarnée par le crooner par les conjoints de ces dames, permet de déceler, comme on peut d'ailleurs le faire dans le roman sentimental, une vengeance tacite de ces femmes, dont on peut supposer que leur mari ne ressemble en rien aux tendres crooners. C'est ici que se situe probablement la subversivité dont Fiske affirme qu'elle est souvent présente mais trop souvent ignorée dans les productions populaires (Fiske, 1989, p.58).

Tania Modleski a également cerné pareille "vengeance" dans les productions qui constituent son corpus :

A great deal of our satisfaction in reading these novels comes, I am convinced, from the elements of a revenge fantasy, from our conviction that the woman is bringing the man to his knees and that all the while he is being so hateful, he is internally grovelling,... (Modleski, 1982, p.45)

Ces "fantaisies de vengeances", encore une fois, ne peuvent être reliées à une montée des valeurs féministes, à une poussée d'intolérance. Déjà dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, certaines critiques, dont Gilbert et Gubar (1979), ont interprété la mutilation finale de Rochester comme une forme de vengeance de Jane Eyre, une tentative de rééquilibrer les forces :

Many critics, starting with Richard Chase, have seen Rochester's injuries as a "symbolic castration", a punishment for his early profligacy and a sign that Charlotte Brontë (as well as Jane herself), fearing male sexual power, can only imagine marriage as a union with a diminished Samson (Gilbert et Gubar, 1979, p. 368)

En ce sens, la chanson sentimentale telle qu'interprétée par les crooners serait typique de tout un corpus de productions culturelles destinées spécifiquement aux femmes, et qui verraient subtilement à rétablir les forces, à équilibrer les pouvoirs.

La spécificité de la chanson sentimentale à ce chapitre est que les modèles masculins qu'elle propose ne tentent même plus de se construire une façade de "durs". Ils sont "affaiblis" dès l'entrée en matière, et la "vengeance" des femmes y est d'autant plus terrible que plutôt de s'articuler à travers une héroïne de plus en plus forte, elle s'actualise dans un héros qui s'écrase de plus en plus. Gare à ceux et celles qui continueront d'ignorer le "démon" qui s'insinue derrière ces représentations au schéma en apparence si orthodoxe (Modleski, 1982, p.34).

Ces points d'ancrage d'une comparaison entre la chanson sentimentale populaire et les romans du même nom sont d'ailleurs symptomatiques du traitement trop souvent réservé aux productions culturelles de grande consommation qui

s'adressent aux femmes : on voit large et tout ce qui porte l'étiquette "sentimental" se confond dans une critique qui s'occupe bien davantage à marquer sa désapprobation qu'à observer concrètement le contenu et la portée de ces phénomènes.

La réception qui caractérise la chanson sentimentale populaire s'avère peut-être beaucoup plus subversive (au sens développé par Fiske) qu'il n'y paraît à prime abord : en choisissant de mettre sur la sellette un modèle masculin qui s'inscrit en opposition avec l'image de la puissance masculine, les femmes montrent bien l'ampleur du travail à faire pour terminer la guerre des sexes...

Suite à ces considérations, comment être surpris de la dévalorisation systématique par les hommes de ces interprètes de la chanson sentimentale appartenant à la classe des crooners? On peut penser que la cause en est le peu de ressemblances entre les modèles masculins qui rejoignent les femmes et les autres modèles masculins, ceux auxquels les hommes peuvent et veulent s'identifier (de John Wayne à Arnold Schwarzenegger). Et on peut également supposer que la dévalorisation du contenant (l'apparente pauvreté artistique, etc.) n'est que prétexte à dévaloriser le contenu.

## BIBLIOGRAPHIE

BERGER, John. 1973. *Ways of Seeing*. New York : Viking Press, 160 p.

BETTINOTTI, Julia (dir. publ.), Hélène BEDARD, Jocelyn GAGNON, Pascale NOIZET et Christiane PROVOST. 1990. *La corrida de l'amour: Le roman Harlequin*. Coll "Etudes et documents", Montréal: XYZ Editeur, 151 p.

DOUGLAS, Susan J. 1994. *Where the Girls Are: Growing Up Female with the Mass Media*. New York: Random House, 348 p.

DYER, Richard. 1992. *Only Entertainment*. Londres: Routledge, 178 p.

FISKE, John. 1989 *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman, 206 p.

FLEOUTER, Claude. 1988. *Un siècle de chansons*. Paris, Presses Universitaires de France, 262 p.

GILBERT, Sandra M., et Susan GUBAR. 1979. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. Londres: Yale University Press, 719 p.

LEES, Gene. 1987. *Singers and the Songs*. New York: Oxford University Press, 257p.

L'HERBIER, Benoit. 1974. *La chanson québécoise des origines à nos jours*. Ottawa: Editions de L'Homme, 190 p.

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD. 1989. *Histoire du Québec contemporain Tome II: Le Québec depuis 1930*. Montréal: Boréal, 834 p.

LOUVAIN, Michel. 1982. *La chanson c'est ma vie*. Coll. "Vis à vies", Montréal: Editions Héritage Plus, 195 p.

LUSIGNAN, Francine. 1962. *Michel Louvain phénomène ou artiste préfabriqué?*. Saint-Hyacinthe (Québec): Les Editions Mont D'Or, 123 p.

MODLESKI, Tania. 1982. *Loving with a Vengeance: Mass-Produced fantasies for Women*. Hamden (Conn.): Archon Books, 140 p.

MOORE, Susan. 1989. ""Here's Looking at You Kid!"" in Gamman, Lorrain et Margaret Marshment (dir. publ.), *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*. Seattle: The Real Comet Press, 224 p.

RADWAY, Janice A. 1984. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 274 p.

SIMON, Georges Thomas. 1979. *The Best of Music Makers*. Garden City (New York): Doubleday, 635 p.

STEARNS, Peter N. 1990. *Be a Man!: Males in Modern Society..* 2e éd., New York: Holmes and Meier, 300 p.

THERIEN, Robert, et Isabelle D'AMOURS. 1992. *Dictionnaire de la musique populaire au Québec 1955-1992*. Québec: Institut québécois de recherche sur la culture, 580 p.

THURSTON, Carol..1987. *The Romance Revolution: Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity*. Urbana: University of Illinois Press, 259 p.

WOLF, Naomi. 1993. *Fire With Fire. The New Female Power and How it Will Change the 21st Century*. New York: Random House, 373 p.

---

## DISCOGRAPHIE

LOUVAIN, Michel. 1977. "La Dame en bleu", Montréal: Disques Mirabel, ML-13001.

---

## NOTES

<sup>1</sup>  Phil Laframboise dans un rappel des prédécesseurs de Michel Louvain auquel il contribue dans l'ouvrage de Francine Lusignan souligne, en parlant de ces chanteurs, que s'ils ne purent atteindre à la gloire d'un Michel Louvain, c'est à cause d'une raison bien spécifique : à leur époque, la télévision n'était pas là pour propager leur image... (dans Lusignan, 1962, p.43)

<sup>2</sup>  Télé-Métropole est la première chaîne de télévision privée à venir concurrencer Radio-Canada, la chaîne étatique, qui occupait jusqu'en 1961 une position de monopole sur le marché. Télé-Métropole s'est immédiatement démarquée de cette dernière en proposant une programmation davantage axée sur les variétés, la visibilité des artistes populaires, qui n'avaient pas (ou très peu) leur place alors à

Radio-Canada.

<sup>3</sup>  "... ce sont plutôt les journaux de fin de semaine, dont le nombre et le tirage total augmentent d'environ 50% entre 1957 et 1972, qui sont le plus lus." (Linéau, Durocher, Robert, Ricard, 1989, p. 756).