

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

PAR
MARILYNE LAFRENIÈRE

LES REPRÉSENTATIONS DE LA FEMME DANS
L'ŒUVRE SCÉNIQUE DE DIANE DUFRESNE, 1975-1984

DÉCEMBRE 2008



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-48684-9
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-48684-9

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise vise à identifier les représentations de la femme proposées par la chanteuse Diane Dufresne entre 1975 et 1984, afin de mettre en lumière la contribution d'une artiste individuelle et officiellement non-engagée au discours public du Québec de ces années. Les deux dimensions de la communication – l'émission et la réception – y sont traitées et comparées.

Une analyse thématique des paroles des chansons de Diane Dufresne, mise en relation avec différents aspects de ses mises en scène, nous ont permis de cerner l'univers de l'artiste ainsi que les modèles féminins qu'elle propose. Il s'agit de femmes solitaires, instables, sexuelles, sensuelles, parfois agressives et généralement apeurées face au monde dans lequel elles évoluent. Ainsi, les diverses origines du malaise existentiel des héroïnes – le quotidien lassant, la vitesse, le stress, les normes sociales, la vieillesse et la dictature de l'image – sont autant d'entraves ressenties dans leur quête de liberté et de critiques adressées au monde contemporain. Leurs attaches sont d'ordre familial et professionnel. Les héroïnes embrassent également deux causes : la protection de l'environnement et la liberté d'expression. Cette dernière – par la créativité qu'elle implique – est présentée comme un exutoire efficace au mal de vivre. Les héroïnes incarnées par Diane Dufresne s'inscrivent en marge des modèles généralement diffusés dans la chanson des décennies 1970 et 1980.

L'étude de la presse culturelle québécoise et des entrevues avec des *fans* de l'artiste nous renseignent sur la réception de Diane Dufresne et de son œuvre dans la société où elles sont diffusées. Étonnamment, les journalistes et les *fans* ne se sont pas avérés être des récepteurs si distincts. En effet, s'ils commentent parfois âprement la vie personnelle de Diane Dufresne, son comportement hors de la scène ou ses prises de position face à l'industrie, l'apparente fascination des journalistes en regard de l'art de Diane Dufresne les situe plus près d'un public d'admirateurs que de la critique. C'est avec complaisance, sauf quelques rares exceptions, que les journalistes ont relayé l'image que Diane Dufresne voulait donner d'elle-même. Cette image est néanmoins incomplète puisque la douceur et la conscience sociale de l'artiste y sont amenuisées par rapport aux autres dimensions de sa *persona*. Les journalistes culturels ont aussi contribué à créer une autre dimension au personnage public qu'est Diane Dufresne qu'ils associent à l'émancipation féministe, alors qu'elle-même refusait clairement cette étiquette.

Alors que l'aspect féministe est évacué du discours des *fans*, la force de l'affirmation de Diane Dufresne, voire son émancipation individuelle persiste et constitue un des piliers de leur attachement fidèle et constant à l'artiste. Leur identification profonde à Diane Dufresne, la spécificité qu'elle reconnaît à chaque spectateur et l'invitation qu'elle lance à chacun d'assumer sa différence lors de ses spectacles scelle le lien entre l'artiste et son public.

REMERCIEMENTS

La réalisation d'un mémoire est une aventure semée d'embûches, aussi j'adresse mes premiers remerciements à ma directrice de recherche, Lucia Ferretti, dont la grande disponibilité, la perspicacité, les conseils éclairés, l'ouverture, les encouragements confiants et le soutien financier m'ont permis de mener à terme ce projet de recherche.

Toute ma reconnaissance va également à mes parents, Claudine Paquin et Réjean Lafrenière qui, chacun à sa façon, m'a soutenu et fait confiance de l'ébauche du projet, jusqu'au dépôt final. Pour son humour dans mes humeurs, je remercie Pierre-Luc Lafrenière, aussi connu sous l'appellation d'origine contrôlée: « le frère ». Je tiens aussi à remercier mes ami(e)s pour leur soutien indéfectible. Je suis particulièrement redevable à Mélanie Vidal – pour le poing levé et les vagues d'apaisement –, à Jean-Claude Soulard pour l'étincelle initiale et le vent soufflé dans mes voiles depuis le collégial, ainsi qu'à Karine Baril pour son accueil (et son divan rouge!) lors de mes recherches en archives. Je m'en voudrais de ne pas souligner l'enthousiasme funky d'Émilie Roy-Élément, la précieuse complicité de Marie-Pier Dion, ainsi que le support constant de Stéphanie Fluet et de Lorraine Langlois. À tous, merci de votre Piou intégral, votre amitié.

J'aimerais aussi exprimer toute ma gratitude aux admirateurs de Diane Dufresne qui ont généreusement accepté de me confier leurs histoires d'amour, ainsi qu'à l'artiste pour l'inspirante quête d'absolu. Enfin, je remercie le Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada (CRSH) pour le financement de cette recherche par l'octroi d'une bourse d'étude.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ -----	ii
REMERCIEMENTS -----	iv
TABLE DES MATIÈRES -----	v
Liste des tableaux -----	viii
Liste des annexes -----	ix
Liste des images -----	x
INTRODUCTION -----	1
CHAPITRE 1 – HISTORIOGRAPHIE -----	5
1. Identité nationale et engagement des auteurs-compositeurs-interprètes	7
2. Les représentations de la femme dans la culture populaire de masse	12
2.1 La femme dans les médias de masse écrits : les romans Harlequin, la presse féminine et les romans jeunesse -----	13
2.2 Téléromans québécois et représentation des conditions féminine et masculine -----	16
2.3 Les femmes dans la chanson populaire -----	19
3. Le rock conjugué au féminin -----	22
4. Le public et la star : un voyage au palais des glaces -----	27
CHAPITRE 2 – L'ŒUVRE CHANTÉE DE DIANE DUFRESNE : UN TERREAU FERTILE POUR UNE ÉTUDE DES REPRÉSENTATIONS -	33
1. L'accessibilité de l'œuvre : un critère déterminant -----	33
2. 1975-1984 : une périodisation au rythme des mises en scène signées par Diane Dufresne -----	36

3. Sources et méthodologie -----	37
3.1 Diane Dufresne en paroles et en actes : les chansons et leur mise en scène -----	38
3.2 Diane Dufresne sous presse : le point de vue des journalistes-----	44
3.3 Diane Dufresne en public : le regard des <i>fans</i> -----	49
 CHAPITRE 3 – LES HAUT ET LES BAS D’UNE INTERPRÈTE POPULAIRE: LA VIE ET LA CARRIÈRE DE DIANE DUFRESNE ----	55
 1. Diane avant Dufresne -----	56
1.1 Enfance et adolescence : « un jour je vais être une Traviata! » -----	56
1.2 Les premiers pas professionnels : des boîtes à chansons aux <i>Girls</i> de Clémence-----	57
 2. De la voix neutre au cri primal -----	60
2.1 Ritournelles publicitaires et génériques de films-----	60
2.2 Le trio infernal du rock québécois : 1972-1977-----	61
2.3 Dufresne et Plamondon : 1978-1984 -----	66
 3. Diane Dufresne sur scène : 1975-1984 -----	69
3.1 Le <i>Premier show</i> de Diane Dufresne après dix ans de métier -----	69
3.2 <i>Sans entracte</i> : spectacle féminin pluriel-----	72
3.3 <i>Comme un film de Fellini</i> : un hommage à la folie -----	76
3.4 <i>J’m mets sur mon 36</i> : une star est née!-----	78
3.5 <i>Hollywood/Halloween</i> : de la dame de cœur à la dame de pique ----	80
3.6 <i>Magie rose</i> : quand Montréal change de couleur -----	82
 4. Diane Dufresne de 1984 à aujourd’hui -----	84
4.1 Une muse en quête d’auteur-----	85
4.2 Diane Dufresne : une artiste multidisciplinaire et enfin reconnue ---	89
 CHAPITRE 4 –DE LA CHANTEUSE STRAIGHT À STRIPTEASE : LES PERSONNAGES FÉMININS DANS LES CHANSONS DE DIANE DUFRESNE -----	93
 1. Le malaise existentiel des personnages -----	95
1.1 Un quotidien en cage-----	95
1.1.1 Le lot des héroïnes dufresniennes : stress, angoisse et solitude	95

1.1.2 La relation amoureuse -----	116
1.2 La folie : un aller-retour entre la maladie et la créativité-----	121
1.2.1 Folie : de la douceur au délire -----	122
1.2.2 La folie douce : de la capacité de création à l'expression individuelle -----	132
1.3 Le regard de l'autre : un miroir et une dépendance -----	139
1.3.1 Les relations femmes-hommes : de sexualité et d'humour-----	140
1.3.2 La star : prisonnière de son image, esclave du temps -----	165
1.4 <i>Tempus Fugit</i> : la fuite du temps-----	171
2. L'ouverture aux autres et au monde -----	175
2.1 Les filiations personnelles et professionnelles des héroïnes de Diane Dufresne -----	175
2.2 Diane Dufresne en quête d'absolu : l'engagement social en solitaire	187
 CHAPITRE 5 – LA RÉCEPTION -----	195
1. « Vous aurez de mes nouvelles par les journaux » : Diane Dufresne dans la presse artistique québécoise, 1975-1984 -----	197
1.1 Bohémienne dans sa vie personnelle et artiste « folle » : l'évidente complaisance des journalistes -----	198
1.1.1 Bohémienne -----	198
1.1.2 Folle -----	202
1.2 Une femme alibi : la complicité des journalistes-----	209
1.3 La Diva : la difficile relation avec les promoteurs de l'industrie culturelle-----	215
2. « Dialogue amoureux » : Diane Dufresne et ses <i>fans</i> -----	228
2.1 Un miroir au-delà du reflet -----	230
2.2 Une relation individualisée et confiante -----	239
 CONCLUSION -----	244
 BIBLIOGRAPHIE -----	250

LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU 1 : Les chansons du corpus selon la fréquence de leur interprétation et leur répartition par spectacle-----	259
TABLEAU 2 : Inventaire des mois dépouillés dans les journaux du corpus, 1975-1984-----	261

LISTE DES ANNEXES

ANNEXE 1 : Questionnaire présenté aux <i>fans</i> de Diane Dufresne lors de l'enquête orale-----	262
---	-----

LISTE DES IMAGES

1. Photographie et captations visuelles des prestations scéniques de Diane Dufresne présentées d'après la chronologie de l'analyse -----	264
1.1 Numéro d'ouverture de <i>J'me mets sur mon 36</i> -----	265
1.2 L'équilibriste des <i>Actualités</i> du Forum de 1980 : une allégorie de la précarité mondiale, entre repli et ouverture -----	266
1.3 <i>J'ai douze ans</i> , au Stade olympique, en 1984 -----	268
1.4 Le <i>Parc Belmont</i> au Forum en 1980 : vers l'acceptation de la folie ---	269
1.5 Le <i>Parc Belmont</i> au Stade : l'allégorie de la boîte à musique -----	271
1.6 <i>Sur la même longueur d'ondes</i> : un exemple de variation sémiologique induite par la mise en scène-----	272
1.7 <i>Mon petit boogie-woogie</i> au Forum en 1980 : un exemple de la pose sexy de Diane Dufresne-----	274
1.8 <i>Rock pour un gars d'bicyc'</i> au Forum en 1980 : une héroïne aux commandes de ses désirs-----	275
1.9 <i>Hollywood Freak</i> : hommage d'une fille et d'une star à sa mère, 1977 et 1984 -----	276
1.10 <i>Hollywood Freak</i> au Stade : un imaginaire inspiré de la culture américaine -----	277
1.11 <i>Hymne à la beauté du monde</i> : le message d'abord-----	278
2. Les spectateurs à la <i>Magie rose</i> en 1984 -----	279

INTRODUCTION

*La nouveauté, c'est la sensibilité de l'artiste.
Azorin, essayiste et romancier espagnol*

On souligne toujours l'avant-gardisme des artistes audacieux, qui s'illustrent à une époque précise et dont la carrière traverse les années. Avant leurs contemporains, ils ont subodoré l'air du temps et en ont transmis l'essence. Diane Dufresne est de ces artistes qui ont laissé une empreinte significative dans l'imaginaire collectif québécois; la patine du temps ne semble pas réellement altérer l'image qu'on s'est fait d'elle. En effet, il suffit d'évoquer son nom pour que jaillissent des commentaires tant admiratifs que dépréciatifs : la neutralité ne semble pas de mise.

Officiellement entrée sur la scène culturelle québécoise au début des années 1970, dans la foulée de Robert Charlebois et *L'Osstidcho* (1968), elle s'inscrit dans la nouvelle vague « d'auteurs-compositeurs, d'interprètes et de groupe musicaux [qui] marqués par le rock et la contre-culture californienne [...] exploitent une thématique nettement plus urbaine [...] et, plutôt que la poésie du texte, visent la production d'un son nouveau et l'expression d'une sensibilité mieux en accord avec la violence de l'époque, l'esprit contestataire et les réalités de la société de consommation »¹. Première rockeuse francophone, puis deuxième star du Québec, Diane Dufresne, par son

¹ Paul-André Linteau *et al.*, *Histoire du Québec contemporain. Tome 2 : Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal Express, 1989, p. 764.

originalité et sa popularité croissante, est sans aucun doute la principale représentante féminine de ce mouvement. Elle occupe donc une position particulière dans le milieu artistique des décennies 1970 et 1980, époque de remise en question des valeurs traditionnelles, du nationalisme et du féminisme, puis de désenchantement et de triomphe de l'individualisme.

Il est unanimement reconnu que la chanson – art démocratique et mode d'expression populaire – est un reflet de la société dans laquelle elle est produite et diffusée. C'est d'ailleurs pourquoi l'apport à la chanson et à la société québécoises des artistes engagés a fait l'objet de plusieurs études. Toutefois, l'historiographie est beaucoup moins prolixe sur les artistes populaires et/ou commerciaux, pour la plupart en marge des mouvements politiques ou sociaux, ainsi que sur les interprètes féminines.

L'objectif principal de notre recherche est de mettre en lumière la contribution au discours collectif d'une chanteuse s'étant particulièrement distinguée par l'originalité de son expression et sa distance de l'engagement politique, principalement du mouvement féministe². Pour cela, nous avons cherché à repérer la vision de la société québécoise que Diane Dufresne transmet dans son œuvre, mais aussi la réception de cette œuvre dans la société.

² L'implication de Diane Dufresne en faveur du nationalisme s'exprime parcimonieusement et est limitée à quelques participations à des spectacles bénéfiques pour le Parti Québécois, des déclarations à la presse lors de la Fête nationale ou de la Fête de la Confédération, la promotion de la langue française en Europe, ainsi qu'à la pochette du disque *À part de d'ça, j'me sens ben*, où un fleurdelisé est peint directement sur sa peau. L'affiliation nationaliste est présente, mais elle est vécue individuellement et ne teinte que très peu son œuvre, contrairement aux artistes dits engagés comme Félix Leclerc ou Gilles Vigneault. Mentionnons néanmoins qu'au début des années 1990, Dufresne écrira *Comme un bel oiseau*, une chanson nationaliste.

Nous avons donc procédé à une analyse des héroïnes présentées dans les chansons de l'artiste, en rapportant étroitement les textes à leur incarnation scénique, ce qui nous a permis de dégager les représentations de la femme portées par l'interprète dans l'espace public. Puis, la réception de ses spectacles, nous l'avons appréhendée sous deux angles : celui des journalistes culturels, qui participent directement à la diffusion de l'œuvre et de la personnalité de l'artiste, et témoignent à leur manière des valeurs et des aspirations de leur époque; et celui du public, ou en tout cas du public si particulièrement sensible et attentif que constituent les *fans* de Diane Dufresne. Au terme de cette analyse, nous serons en mesure d'apprécier la spécificité des représentations de la femme mises en valeur par l'artiste sous trois éclairages différents qui couvrent les deux pôles de la communication : l'émission et la réception.

Après avoir cerné les principales orientations des recherches sur la chanson québécoise et fait état des travaux sur les représentations de la femme dans la culture populaire ainsi que de ceux qui s'intéressent à la situation de la femme dans la musique rock, nous poursuivons le chapitre 1 en abordant la question de la relation entre le public et la star : les lacunes que nous avons constatées dans la littérature savante rendent pertinente, nous semble-t-il, notre étude de Diane Dufresne et de son œuvre.

Le chapitre 2 est consacré à notre méthodologie. Nous fixons les bornes chronologiques de notre étude et établissons les critères de sélection des corpus de chansons, de journaux et de *fans*, sur lesquels est fondée notre analyse.

Une courte biographie de Diane Dufresne est proposée au troisième chapitre. Ce récit des parcours personnel et professionnel de l'interprète vise la mise en contexte de ses créations et permet de dégager les origines de sa singularité artistique, à savoir l'influence de sa mère et sa fascination pour la culture américaine et le rock n' roll.

Le chapitre 4 est consacré à l'analyse des personnages féminins dans les chansons de Diane Dufresne. Nous mettons en évidence d'une part, l'expression d'un malaise existentiel cristallisé autour de ce que l'artiste identifie comme étant des freins à sa quête de liberté et, d'autre part, l'ouverture sur les autres et le monde incarnée par quelques héroïnes.

L'étude de la réception de l'œuvre et de l'artiste dans la presse artistique québécoise ainsi que chez les admirateurs de Diane Dufresne fait l'objet du dernier chapitre. Y sont étudiées la complaisance des journalistes à relayer l'image de la chanteuse dans la population, leur participation à la reconnaissance de Dufresne comme femme libérée, et leur résistance lorsque l'artiste critique le système promotionnel dans lequel ils s'inscrivent. Enfin, la perception de l'artiste par son public fidèle, ainsi que la relation entre ce dernier et la star sont également analysées.

CHAPITRE I

Historiographie

La chanson a longtemps été considérée comme un genre artistique mineur et, en conséquence, sans réel intérêt comme objet de recherche. Jusqu'aux années 1960, au Québec, seuls les folkloristes, les ethnologues et les anthropologues s'en sont réellement un peu souciés¹. De son côté, la chanson populaire urbaine ne s'est pas hissée au rang d'objet d'étude à cette époque². Il a fallu qu'entrent en scène des auteurs-compositeurs-interprètes (chansonniers), qui ont influencé les représentations que la société québécoise s'est donnée d'elle-même à partir des années 1960, pour qu'on note un regain et un renouvellement de l'intérêt scientifique porté à la chanson.

Dans son « Essai de typologie de la chanson populaire », Jacques Julien établit justement une distinction entre folklore et chanson de variétés, « selon qu'il s'agit d'un répertoire fixe et anonyme ou de la création active et signée de chansons nouvelles »³.

À propos de la chanson de variétés, il souligne :

¹ Ils ratissaient les campagnes en vue de recenser les chansons de tradition orale à des fins de conservation de patrimoine, puis, quand les moyens techniques l'ont rendu possible, afin de les enregistrer. Leurs études sont fortement marquées par l'idéologie de la survivance. Dans la première moitié du XX^e siècle, ce patrimoine folklorique a aussi inspiré quelques travaux de musicologie et de rares études littéraires.

² Jean-Nicolas de Surmont, « Esquisse d'une historiographie de la chanson au Québec », dans Robert Giroux, *En avant la chanson!*, Montréal, Tryptique, 1993, p. 35.

³ Jacques Julien, « Essai de typologie de la chanson populaire » dans Robert Giroux, *La chanson prend ses airs*, Tryptique, Montréal, 1993, p. 78.

l'importance centrale de la performance en direct dans le cadre de représentations publiques payantes. Le professionnalisme des intervenants est présupposé et l'on suggère en douce les impacts économiques et sociaux de la production et de la diffusion. [De plus, la chanson de variétés est une] catégorie [...] suffisamment large pour accueillir les auteurs et les compositeurs de tous les styles et de tous les temps.⁴

Dans cette typologie, la chanson de variétés semble donc être un ensemble fourre-tout correspondant à toute œuvre où perce une volonté économique et commerciale. Julien en propose la division en deux catégories: la chanson à danser et la chanson à texte. Celles-ci s'avèrent inopérantes dans le cas précis de Diane Dufresne. En effet, le répertoire de cette chanteuse recoupe à la fois des musiques dansantes, que ce soit des rythmes latins, de la valse ou du rock n' roll, et des textes forts sur lesquels reposent la charge émotive de certains de ses plus grands succès: *Le Parc Belmont*, *Laissez passer les clowns* et *J'ai douze ans* en sont des exemples patents.

Diane Dufresne est une Québécoise, une femme, une rockeuse et une star. C'est pourquoi il nous a semblé important d'inscrire ce mémoire au confluent des études qui ont porté sur ces quatre dimensions de sa réalité comme artiste. Nous nous sommes particulièrement intéressée à deux aspects des travaux savants consultés. Nous avons d'abord voulu savoir ce qu'ils révélaient de l'époque dans laquelle Diane Dufresne s'est inscrite, afin de pouvoir mieux prendre, dans ce mémoire, la mesure de son impact propre; parfois, nous avons aussi retenu de ces études les réflexions qu'elles proposent sur des concepts utiles pour notre propre analyse. Après avoir vu comment la question nationale et le discours identitaire en découlant sont traités dans la production

⁴ *Ibid.*, p. 84-85.

scientifique concernant la chanson depuis la fin des années 1960, notre état de la question s'arrêtera aux représentations de la femme présentées dans divers médias de masse, au rock conjugué au féminin, et finalement au phénomène des stars et de leur public.

1- IDENTITÉ NATIONALE ET ENGAGEMENT DES AUTEURS-COMPOSITEURS-INTERPRÈTES

Pensant à la chanson québécoise des années 1960 à 1980, spontanément surgissent les noms des grands auteurs-compositeurs-interprètes tels que Félix Leclerc et Gilles Vigneault, ou des interprètes engagés comme Pauline Julien. Ce n'est pas surprenant. En effet, c'est sous cet angle surtout que la presse artistique des années 1960 et 1970 puis l'historiographie ont considéré la chanson, et que les institutions culturelles comme les musées l'ont présentée. Bien que les perspectives varient selon les thématiques abordées, les prémisses et les conclusions des travaux restent par ailleurs invariablement similaires: la chanson est analysée comme un canal d'expression qui a contribué à définir la nation et à favoriser la conscientisation nationale.

Comme le montre Caroline Durand⁵, la presse artistique des années 1960 et 1970 fut la première à procéder à la construction de la chanson «authentiquement» québécoise. Ce fut fait en ciblant l'engagement politique envers la cause nationale parmi les facteurs les plus discriminants. L'usage de la langue dans ses formes

⁵ Caroline Durand, *Chanson québécoise et redéfinition identitaire, 1960-1980*, M.A. (Histoire), Université de Montréal, décembre 2004, 115 f.

littéraires ou populaires (joual), la qualité poétique des textes des chansons, la présentation de thématiques locales dont Félix Leclerc et Gilles Vigneault sont des émissaires exemplaires, ainsi que la conservation par les chanteurs de leur accent lors de prestations outre-mer, contribuaient également, selon la presse de l'époque, à façonner la chanson d'ici, et à l'élever au titre d'emblème culturel.

Pour l'essentiel, l'historiographie se conforme à ces critères et c'est pourquoi elle s'est principalement intéressée aux auteurs-compositeurs-interprètes. Leurs textes expriment en effet la volonté de nommer le Pays et de le définir, afin de se l'approprier. Susan M.S. Boldrey⁶ et Bruno Roy⁷ ont mis en lumière les deux orientations de cette démarche: autodéfinition des Québécois, et aussi affirmation identitaire par opposition à l'Autre qui a pris alors soit la figure de l'anglophone, du colonisateur, de l'exploiteur des ressources humaines et naturelles, soit celle de la France, la mère-patrie.

À ce propos, Roger Chamberland explique que «la prise de conscience nationale s'effectue à partir de la validation par la France de deux modèles : le premier déjà bien vivant dans l'Hexagone, la chanson; le second, corrélatif au précédent, la langue⁸ » qui teinte progressivement nos chansons de joual. Jacques Aubé, pour sa part, a montré que les spectacles bénéfice liés au combat nationaliste, dans les années 1970, sont ceux qui ont mobilisé le plus largement la communauté artistique, car non seulement les

⁶ Susan M.S. Boldrey, *La chanson québécoise: reflet social d'un peuple*. Ph.D. (Philosophy), Evanston, Illinois, décembre 1991, 442 p.

⁷ Bruno Roy, *Pouvoir chanter*. Montréal, VLB éditeur, 1991. 452 p.

⁸ Roger Chamberland, « De la chanson à la musique populaire », dans Denise Lemieux et Gilles Bibeau (dir.) *Traité sur la culture*, Sainte-Foy, Québec, Éditions de l'Institut québécois de recherche sur la culture, 2002, p. 703.

chanteurs ayant des textes engagés, militants, y ont participé, mais également les artistes associés aux variétés et à la chanson commerciale⁹. De tout cela, il se dégage l'idée que les chanteurs de l'époque se sentaient concernés par la question nationale.

Rien d'étonnant alors que ce soit aussi l'angle sous lequel l'histoire de la chanson québécoise ait été présentée en 1994-1995 par le Musée de la Civilisation. Line Grenier¹⁰ s'est intéressée au contenu de l'exposition «Je vous entends chanter», qui couvrait le XX^e siècle. Selon elle, le discours de cette exposition s'articule autour de l'idée que la chanson, indépendamment du style musical ou de ses auteurs, « est une pierre angulaire du projet de « nation » (*nation-building project*) »¹¹. Grenier met également en évidence l'importance accordée aux auteurs-compositeurs-interprètes, « au détriment des interprètes, tendance qui va de pair, (...) avec le fait de privilégier les chansons à message – dont les paroles, écrites dans une langue correcte et suivant les formes poétiques d'usage, seraient significatives – au détriment des chansons dites « à danser » ou qui ne visent qu'à divertir »¹².

⁹ L'auteur-compositeur-interprète est généralement une personne qui écrit ses textes, compose ses musiques et interprète ses chansons. Pour Aubé, l'expression concerne plus largement tout créateur (auteur, compositeur ou interprète) francophone qui œuvre au Québec et qui est enregistré à la société de perception des droits d'auteur. Il est intéressant par ailleurs de constater que dans les années 1970, Diane Dufresne a participé à trois spectacles bénéfice au profit de la cause nationaliste, n'étant devancée parmi les femmes que par Pauline Julien (22 participations) et Louise Forestier (6 participations). Jacques Aubé, *L'engagement des auteurs-compositeurs-interprètes de la chanson au Québec de 1970 à 1980 et ses origines*. M.A. (Histoire), Université du Québec à Montréal, décembre 1988, p. 100.

¹⁰ Line Grenier, « « Je me souviens » ... en chansons : articulation de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical populaire au Québec », *Sociologies et sociétés*, vol. 29, n° 2, automne 1997, p. 31-47.

¹¹ ———, « Question de renommée : les mises en mémoire du phénomène Céline Dion », *Recherches féministes*, vol. 13, n° 2, 2000, p. 38.

¹² ———, « Je me souviens ... » p. 38.

Cette insistance sur les auteurs-compositeurs-interprètes, sur l'engagement politique et en particulier sur la cause nationaliste fait en sorte que l'historiographie ne témoigne pas de la variété et de la complexité de la chanson québécoise des cinquante dernières années. Des lacunes importantes subsistent dans deux domaines en particulier, qui ne sont pourtant pas marginaux, au contraire : celui de la chanson populaire et celui de l'apport des femmes à la chanson québécoise.

Ainsi, il a fallu attendre l'étude de Line Grenier sur Céline Dion pour que soit vraiment mis en évidence le fait que même les vedettes populaires et officiellement apolitiques aient pu contribuer à associer la chanson à la construction de l'identité nationale québécoise¹³. À cet égard, Caroline Durand fait remarquer que « pour la culture populaire, l'existence des principaux produits est constatée et leur diffusion est calculée par les méthodes quantitatives et statistiques tandis que pour la culture de l'élite, on s'attarde à la description et à l'analyse du contenu de certaines œuvres jugées importantes et marquantes »¹⁴. Ce biais élitiste prive encore le Québec d'une vue d'ensemble plus juste de l'impact des chanteurs populaires sur les représentations identitaires que le Québec a construites de lui-même après 1960.

¹³ ———, « Question de renommée... », p. 33-45. Alors que Céline Dion et son gérant se dissocient de toute affiliation idéologique ou partisane, Grenier observe néanmoins une politisation du phénomène étudié. Cette dernière s'effectue d'une part à travers le discours ambiant qui fait de Céline Dion une héroïne nationale, un modèle de réussite, et d'autre part à travers les références fréquentes que fait l'artiste à sa fierté d'être Québécoise et de parler du Québec partout à travers le monde. Grenier fait aussi remarquer que le phénomène Céline Dion recoupe les différents visages culturels de la chanteuse, c'est-à-dire la vedette, l'empire commercial et financier, ainsi que la référence culturelle qu'elle est devenue aussi bien pour ses *fans* que pour ceux qui ne l'admirent pas.

¹⁴ C. Durand, *op. cit.*, p. 4.

Par ailleurs, comme les femmes portent rarement le triple chapeau d'auteure, de compositrice et d'interprète, peu d'études leur sont consacrées, alors même que leur présence colore si fortement la chanson québécoise. Dans l'une des rares analyses dont on dispose, Danièle Tremblay met en lumière les discriminations particulières vécues par les femmes dans ce milieu. On les associe trop exclusivement aux causes qu'elles embrassent ; on les confine au statut d'interprètes même lorsqu'elles prennent des initiatives du côté de l'arrangement de chansons, de la composition et de l'écriture ; et, lorsqu'elles font partie d'un groupe mixte, elles sentent bien souvent que leurs aspirations musicales propres sont brimées¹⁵.

Dans son ouvrage *la chanson écrite au féminin : de Madeleine de Verchères à Mitsou, 1730-1990*, la musicienne et musicologue Cécile Tremblay-Matte se penche le parcours de plus de 409 auteures compositrices québécoises¹⁶. Si elle parvient à mettre en valeur la part féminine de notre héritage culturel musical, il n'en demeure pas moins qu'en souhaitant « en finir à tout jamais avec ce mythe de la femme **Avant Tout** muse et interprète »¹⁷, elle sous-estime l'apport créatif des interprètes.

De ce qui précède, nous retenons trois constats. Tout d'abord, la place considérable occupée par les auteurs-compositeurs-interprètes au sein de l'historiographie identitaire réduit la reconnaissance du rôle des interprètes. S'ensuit

¹⁵ Danielle Tremblay, « Les femmes dans l'industrie du disque et du spectacle au Québec depuis 1945 », dans Robert Giroux (dir), *En avant la chanson!*, Montréal, Tryptique, 1993, p. 139-148. Comme nous le verrons plus loin, les aspirations des femmes ne sont pas toujours brimées dans un groupe mixte : l'association professionnelle entre Diane Dufresne, Luc Plamondon et François Cousineau a favorisé l'expression personnelle de la chanteuse.

¹⁶ Cécile Tremblay-Matte, *La chanson écrite au féminin : de Madeleine de Verchères à Mitsou, 1730-1990*, Montréal, Éditions Trois, 1990, 391p.

¹⁷ *Ibid.* p.11.

une diminution qui force l'inadéquation de la mesure de leur impact. Ensuite, les femmes, qu'elles soient politiquement actives ou non, restent figées dans la fonction d'interprète, et sont ainsi placées en retrait de l'axe dominant de la production scientifique. Enfin, on remarque une tendance à privilégier l'engagement social au détriment de l'engagement individuel. Ainsi, l'historiographie actuelle fait grandement état des rapports chansons/société, mais traite somme toute rarement de la dimension individuelle de la chanson, considérée ici sous deux angles : l'apport au discours collectif d'individus officiellement non-engagés qui, par la force de leur *persona* artistique, deviennent des modèles et l'impact de ces derniers sur le façonnement de l'identité personnelle des auditeurs, et plus spécifiquement de leurs *fans*. Nous aurons à revenir sur ces questions lorsque nous traiterons spécifiquement du cheminement de Diane Dufresne en tant qu'artiste et lorsque sera abordé le point de vue de ses admirateurs.

2- LES REPRÉSENTATIONS DE LA FEMME DANS LA CULTURE POPULAIRE DE MASSE

Les années 1970 ont certes été teintées du bleu fleurdelisé, mais deux autres mouvements d'émancipation les ont aussi coloré: la libération sexuelle et la libération de la femme. Ces mouvements ont-ils trouvé un écho dans la culture populaire en général et dans la chanson en particulier? Plusieurs chercheurs se sont intéressés aux représentations de la femme diffusées par des icônes de la culture de masse afin d'identifier les valeurs associées à la condition féminine. Au même titre que les romans d'amour, les articles tirés de la presse féminine, les romans jeunesse, les téléromans et

les chansons populaires, l'œuvre de Diane Dufresne relève de la culture de masse, que le sociologue Edgar Morin nomme « tierce culture ». Selon Morin, les thèmes centraux de cette culture sont « [l']amour, [l']érotisme, [la] jeunesse, [le] confort, [l']éternité [et le] bien-être »¹⁸. Les chercheurs qui se sont penchés sur les véhicules de la culture populaire au Québec en ces années ont noté eux aussi que l'amour y est une thématique omniprésente.

2.1 La femme dans les médias de masse écrits : les romans Harlequin, la presse féminine et les romans jeunesse

Les romans Harlequin, destinés à un public féminin, décrivent des relations d'amour, mais sont également des fenêtres permettant l'analyse des stéréotypes féminins qui pénètrent le foyer de millions de femmes à travers le monde. Kathleen Beaumont¹⁹ s'est intéressée à deux représentations contraires de la femme dans les romans, selon trois paradigmes de la féminité : la beauté, l'amour et les soins de proximité. C'est ce qui la conduit à opposer et nuancer les stéréotypes de la femme modèle et de la femme rebelle, tels que présentés dans les Harlequin.

C'est le stéréotype de la femme rebelle qui colle à la carrière de Diane Dufresne, celle qui commence avec la sortie de son premier album « *Tiens-toé ben, j'arrive!* ». Alors que la femme modèle du roman Harlequin prétend ne pas connaître l'existence de la chair, la femme rebelle quant à elle ne l'ignore pas, ce qui ne l'empêche pas de

¹⁸ Albert Kientz, *Pour analyser les média – l'analyse de contenu*, Tours, A. Mame, 1971, p. 63.

¹⁹ Kathleen Beaumont, *Femme modèle ou femme rebelle : représentations de la féminité dans deux best-sellers du roman d'amour*, M.A. (Études littéraires), UQAM, 2001, 82 f.

camoufler son désir à l'élue de son corps, tant qu'elle ne se sera pas assurée d'être l'élue de son cœur. Le personnage de femme rebelle du roman à l'étude a été créé en 1977, soit la même année où Diane Dufresne chantait *La main de Dieu* qui expose les plaisirs de la masturbation féminine. Diane Dufresne s'inscrit donc en marge de la conception de la femme rebelle telle que présentée par Harlequin.

La chanteuse présente également un patron-modèle de la féminité différent de ceux mis de l'avant dans le discours éducatif de la presse féminine québécoise de la fin des années 1970, du moins si l'on se fie à l'étude qu'ont menée Julia Bettinotti et Jocelyn Gagnon²⁰. Ces chercheurs notent en effet la persistance de la valorisation des rôles d'épouse et de mère, y compris par l'utilisation de la vie des stars : « Voyez, voyez, même Charlotte Rampling ne jure que par mari et famille »²¹; ainsi que le traditionalisme des recommandations faites aux lectrices en matière de séduction : laisser l'homme faire les premiers pas et conduire la conversation, mais mener le bal en sous-main²². La mise en valeur de l'apparence physique, tout en conservant un sens moral, est aussi conseillée aux lectrices des magazines féminins.

Lyne Légaré²³, dans son étude sur les romans pour la jeunesse, se démarque par sa perspective féministe. Le concept d'agentivité a retenu notre attention. Globalement,

²⁰ Julia Bettinotti et Jocelyn Gagnon, *Que c'est bête, ma belle : étude sur la presse féminine au Québec*, Montréal, Soudeyns-Donze, 1983, 143 p.

²¹ *Ibid.*, p. 98.

²² *Ibid.* p. 132.

²³ Lyne Légaré, *Agentivité féminine et problématique maternelle dans les récits contemporains pour la jeunesse*, M.A. (Études littéraires), UQTR, 2005, 85 f. Au passage, mentionnons que toutes les auteures des romans du corpus de Lyne Légaré sont des femmes. Sans reprendre ici le concept d'agentivité, l'étude de Lyne Légaré nous a toutefois alertée sur la nécessité d'être attentive au potentiel de subversion de Diane Dufresne.

l'agentivité est « la capacité que possède un individu de faire des changements dans sa conscience individuelle, dans sa vie personnelle et dans la société »²⁴. Appliquée à l'idéologie féministe, elle consiste pour les femmes à s'affranchir des « fictions dominantes » – le patriarcat par exemple – pour devenir des individus autonomes. Selon Légaré, trois étapes doivent être franchies pour y arriver. Les femmes doivent d'abord développer leur regard critique sur le monde, puis revendiquer le droit de « s'exprimer de façon authentique au-delà des impératifs sociaux [et enfin poser] des actes rebelles ou subversifs d'affirmation et de transgression des prescriptions sociales »²⁵. C'est donc par le regard, l'expression et l'action que la femme se libère de la condition féminine telle que conçue et imposée par les hommes.

Diane Dufresne l'a maintes fois affirmé : elle n'est pas une militante féministe, ce qui ne l'empêchera pas, du 29 mars au 17 avril 1977, de présenter *Sans entracte*, un spectacle à vocation féministe. Contradiction? Pas à notre avis. En effet, Dufresne ne s'associe pas, au même titre que Pauline Julien, par exemple, à la cause féministe. Elle n'investit pas la scène politique. Selon l'historienne Micheline Dumont, « [d]ans une société désormais transformée, elle [la femme québécoise] songe davantage à agir, qu'à revendiquer. [...] Chaque jour des dizaines de femmes alibis témoignent de leur réussite personnelle : « Ce que j'ai fait, chacune peut le faire » »²⁶. Dans son champ

²⁴ Jacinthe Cardinal, *Suzanne Jacob et la résistance aux « fictions dominantes » : figures féminines et procédés rhétoriques rebelles*, M.A. (Études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, p. 30; cité dans Lyne Légaré, *ibid.*, p. 22.

²⁵ *Ibid.*, p. 23-24.

²⁶ Micheline Dumont et al. *L'Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal : Le Jour, 1992, p. 437

d'action, soit le spectacle et la vie culturelle, Diane Dufresne semble avoir conquis ce statut de femme libérée par sa prise de parole et sa concrétisation scénique.

Aux représentations culturelles véhiculées par les médias écrits s'ajoutent celles promues par les romans portés sur écrans : les téléromans.

2.2 Téléromans québécois et représentation des conditions féminine et masculine.

Avec des cotes d'écoute dépassant le million de téléspectateurs et leur prétention à décrire la réalité quotidienne d'un peuple à un moment précis, les téléromans québécois offrent un terreau fertile pour l'étude des représentations socioculturelles. C'est par une étude des personnages principaux évoluant dans l'univers téléromanesque entre 1960 et 1971, que la sociologue Hélène Tardif²⁷ a dégagé les caractéristiques associées aux conditions féminine et masculine dans ce média populaire.

On se doute bien que les personnages masculins et féminins des années 1960, à la télévision, étaient fortement stéréotypés. Si l'étude ancienne de Tardif a retenu notre attention, ce n'est donc pas parce qu'elle présente des conclusions qui pourraient nous étonner encore aujourd'hui, mais parce qu'elle offre une intéressante définition du concept de représentation. Selon elle, toute représentation est partielle, teintée de la subjectivité de son créateur puisque l'« être humain perçoit de façon sélective, c'est-à-

²⁷ Hélène Tardif, *La représentation des conditions féminine et masculine dans les téléromans québécois récents*, M.A. (Sociologie), Québec, Université Laval, 1975, 262 f.

dire qu'il choisit dans son environnement des éléments qu'il organise ensuite en une structure, sélection et organisation s'effectuant en fonction de son cadre de référence personnel et social »²⁸. Les représentations sont donc altérées par la vision du monde du sujet, cette dernière résultant de facteurs multiples tels que le milieu social, l'âge et les expériences personnelles, par exemple. L'inattention sélective, qui consiste à mettre de côté les facettes d'une réalité « qui ne veulent pas ou qui ne s'attendent pas à être perçu[es] »²⁹ parachèvent la partialité intrinsèques aux représentations.

Donc, de la perception à la représentation, le sujet remodèle les parcelles de réalité qu'il a assimilées afin de reproduire la réalité initiale. Dans le cadre d'une œuvre artistique, cette reconstruction est d'autant plus appropriée que la création n'est pas nécessairement la résultante d'une volonté de calquer la réalité. Cette dernière passe à travers le kaléidoscope personnel du ou des créateurs impliqués afin d'en extraire leur regard, leur vision du monde.

Ainsi, affirme Tardif, lorsque les auteurs des téléromans étudiés – tous des hommes sauf une co-auteure – privilégient une description de la vie quotidienne à une autre, ils font un choix parmi les possibles représentations : ils mettent en scène la réalité perçue ou telle qu'ils voudraient la voir. Ces choix témoignent de leur représentation du monde, et sont donc, à ce titre, porteurs de jugements de valeurs et de normes. D'ailleurs, « lorsqu'elles [les représentations] sont véhiculées par les mass-media, ces valeurs ont une force active non négligeable puisqu'elles contribuent, en

²⁸ *Ibid.*, p. 2.

²⁹ *Ibid.*

partie, à modeler les opinions, les attitudes et les conduites des consommateurs de l' « industrie culturelle » (E. Morin) »³⁰. Ce raisonnement, que Tardif applique aux téléromans, est adéquat pour les autres productions culturelles de vaste diffusion, incluant la chanson.

Cette définition de la représentation est appropriée à notre étude puisqu'elle tient compte de la singularité de la vision artistique des créateurs, ainsi que de son impact sur la société et le public. Elle peut s'appliquer autant à notre étude des textes et des spectacles qu'à l'analyse des articles de journaux et des entrevues avec les admirateurs de l'artiste.

Les résultats de l'étude de Lise Dunnigan³¹ sur les manuels scolaires en usage au Québec en 1974-1975 rejoignent ceux de Tardif et de Bettinotti : personnages nettement stéréotypés et hypertrophie des fonctions domestique et maternelle chez les femmes. L'univers féminin présenté dans les médias écrits et télévisuels à l'époque correspondant à celle de notre analyse est somme toute restreint à la sphère privée, alors que les hommes doivent conquérir le monde extérieur pour être admis dans l'univers masculin. En est-il ainsi dans la chanson populaire?

³⁰ *Ibid.*, p. 3.

³¹ Lise Dunnigan. *Analyse des stéréotypes masculins et féminins dans les manuels scolaires au Québec*, Québec, Conseil du statut de la femme, 1980, 184 p.

2.3. Les femmes dans la chanson populaire québécoise

La chanson populaire est une autre de ces formes d'art accessibles et au grand succès commercial. Selon Edgar Morin, elle est même « le plus quotidien des objets de consommation quotidienne »³².

L'anthropologue Sylvie Nadeau s'est intéressée aux *représentations des rapports hommes-femmes dans la chanson populaire au Québec*. Son étude est fondée sur quarante-deux chansons figurant en 1981-1982 aux palmarès hebdomadaires de *Radio-Activité*, une revue qui s'adressait aux divers intervenants de l'industrie musicale. Le thème de l'amour est de loin le plus fréquent dans ce type de corpus et les personnages des deux sexes partagent le même idéal de la relation amoureuse symbiotique, comme ils expérimentent tous deux la dépendance et le sentiment de possession. Mais alors que dans la plupart des médias, la femme est dominée par la volonté des hommes, la chanson populaire, selon Sylvie Nadeau, présente une situation différente, c'est-à-dire que dans les chansons interprétées par des hommes ainsi que dans celles où la femme est à la recherche d'un amour ou souhaite rompre, « le rapport amoureux s'établissant entre les deux partenaires présente le personnage féminin dans une position dominante par rapport au personnage masculin »³³. Chantal Savoie³⁴, quant à elle, parle de « l'androgynisation » des personnages; le comportement des hommes se rapproche de celui généralement associé aux femmes : ils pleurent, sont

³² Sylvie Nadeau, *Représentations des rapports hommes-femmes dans la chanson populaire au Québec*, Québec, Université Laval, Groupe de recherche multidisciplinaire féministe, 1989, 140 p.

³³ *Ibid.*, p. 95.

³⁴ Chantale Savoie, *La chanson sentimentale dans la culture populaire : le cas Michel Louvain*, M.A. (Études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal, 1995, 104 f.

dépendants et ont un sens de l'abnégation développé. Bref, ils correspondent à un idéal féminin, puisque la chanson sentimentale s'adresse à ce public spécifique.

Selon Nadeau, deux propositions peuvent expliquer le discours amoureux dans la chanson populaire. Soit qu' « en entretenant l'illusion chez les femmes que l'amour peut leur procurer un pouvoir immense sur les hommes, on les confine dans le domaine affectif qui leur est traditionnellement réservé³⁵ »; soit que, si les femmes jouent un rôle actif dans les chansons, c'est que l'amour est associé à l'univers féminin. En effet, lorsqu'une chanson n'est pas construite autour du thème de l'amour, le pouvoir féminin est feutré, voire dilué. D'ailleurs, la chercheuse suggère d'analyser la situation des femmes dans la chanson populaire lorsqu'elles sont placées dans un contexte autre que celui d'une relation amoureuse : on découvrirait sans doute une situation beaucoup moins avantageuse pour elles³⁶. Le répertoire de Diane Dufresne offre un corpus propice, à certains égards, à une telle étude puisque même si des chansons d'amour parsèment son répertoire, elle n'est pas une interprète associée à ce genre.

Au plan conceptuel, Sylvie Nadeau apporte une précision étonnante. Bien que son étude repose sur l'analyse des textes de chansons, elle affirme que puisque la mélodie favorise la mémorisation des paroles, ces dernières passent au second plan. En s'appuyant sur les propos de Louis-Jean Calvet, elle énonce également que l'orchestration biaise le jugement critique de l'auditeur : le texte chanté peut être plus

³⁵ S. Nadeau, *op. cit.*, p. 98.

³⁶ *Ibid.*, p. 97.

facilement acceptable qu'une version écrite. Cette perspective nous apparaît réductrice à l'égard du jugement critique du public.

Colette Beaumont-James³⁷ affirme également que, dans la chanson, le système musical prévaut sur le système linguistique, puisque la langue est contrainte de s'adapter à la musique. Toutefois, elle précise que « chez les sujets n'ayant pas reçu de formation musicale, la sur-audition de la partie supérieure [c'est-à-dire la ligne chantée] est d'autant plus importante que le sujet est moins éduqué : des formateurs affirment que l'harmonie ne serait véritablement saisie par eux que dans la mesure où elle entrerait en contradiction avec la mélodie »³⁸. Ainsi, dans le cadre d'une étude sur des représentations véhiculées par un média relevant de la culture de masse, une analyse du texte conserve sa pertinence.

L'examen d'études portant sur l'image ou les représentations de la femme, telles que promues au sein de diverses formes d'art populaire écrit et relevant de la consommation de masse au cours des années, nous expose la domination des conceptions traditionnelles. Lorsque la femme s'écarte de ce modèle, elle est marginalisée. Seules les héroïnes des romans jeunesse atteignent leur autodétermination et réussissent à mener leur barque à leur façon. Il importe de souligner que ces romans sont des créations issues des années 1990, contrairement aux autres œuvres étudiées qui ont été créées entre 1960 et 1980.

³⁷ Colette Beaumont-James, *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999, 287 p.

³⁸ *Ibid.* p. 102.

Cependant, la chanson populaire présente un schéma différent. La représentation de la femme, telle que chantée par les hommes, dans le corpus de Sylvie Nadeau, correspond à une vision stéréotypée de l'univers féminin. Toutefois, ce cadre se fracasse lorsque l'héroïne est en quête d'un nouvel amour ou qu'elle rompt une relation. Décidé et déterminé, le personnage féminin ne revient pas sur sa décision et il ne doute pas de cette dernière. Les interprètes masculins, qui chantent la femme-nature et la femme-enfant, ont une démarche inverse puisque leurs personnages se plient aux idéaux féminins : un homme disponible et tendre, par exemple. Ce contraste est propre à la chanson. Une forme de domination du féminin sur le masculin y est exprimée, ce qui peut offrir aux femmes un pouvoir illusoire sur les hommes, dans le domaine spécifique des relations amoureuses.

Du roman à l'eau de rose au téléroman, en passant par la presse féminine et la chanson populaire, les représentations de la femme présentées correspondent, exception faite de la femme rebelle du roman *Harlequin*, aux stéréotypes féminins traditionnels. Cependant, ces corpus, bien qu'ils soient des indicateurs fiables d'une culture populaire, ne sont pas en parfaite adéquation avec l'œuvre et le répertoire de Diane Dufresne, chanteuse associée à la contre-culture des années 1970 et au rock québécois.

3- LE ROCK CONJUGUÉ AU FÉMININ

Les études sur le rock féminin sont encore assez rares, non seulement au Québec et dans le monde francophone, mais même aux États-Unis. Dans son remarquable

ouvrage, Marjorie Alessandrini³⁹ note la solitude du combat des rockeuses des années 1960 et 1970. Elles ont à lutter contre le machisme⁴⁰ très net de l'industrie du rock. D'ailleurs, celles qui s'y taillent une place, telles que Grace Slick ou Janis Joplin, ne réussissent que par l'affirmation provocante de leur sexualité dans un monde où celle des femmes est encore taboue; et par leur dissociation personnelle des revendications féministes.

Le monde du rock en est un de l'*ego*, de l'individualité, de l'étoile qui brille seule, aussi les femmes ne revendiquent-elles pas pour leurs soeurs, elles agissent par et pour elles-mêmes. Par contre, leur visibilité fait en sorte que ce qu'elles sont s'ajoute au nombre des modèles de femmes offerts aux jeunes, qui constituent majoritairement le public des rockers, ainsi qu'à la société en général. En ce sens, elles participent malgré tout de la mouvance féministe.

Janis Joplin est au cœur du mémoire de Kristin J. McCoun⁴¹, qui a examiné comment, par son art, la chanteuse s'est libérée des contraintes sociales puis a formulé un nouveau standard pour les femmes dans l'industrie de la musique⁴². Par l'analyse des

³⁹ Marjorie Alessandrini. *Le rock au féminin*. Paris, Albin Michel, 1980, p. 10-11.

⁴⁰ Marie-Christine Bonzom, qui a étudié la revue *Rock & Folk* de 1973 à 1985, témoigne de l'image stéréotypée et fantasmatique associée aux rockeuses. De plus, « la Femme apparaît comme une « pute » avant tout, une femme éventuellement, une musicienne à défaut, les trois semblant difficiles à concilier. » (Marie-Christine Bonzom, « Le Noir, la Femme et le Sudiste : une mythologie du rock sous presse », dans Patrick Mignon et Antoine Hennion (dir), *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p. 70).

⁴¹ Kristin J. Mc Coun, *Janis Joplin's Revolt Against Conventional Femininity : A Pendatic Analysis of Selected Lyrics*, M.A. (Arts), Florida Atlantic University, décembre 1997, p. 5.

⁴² Selon Alessandrini, avant l'arrivée de Janis Joplin et de Grace Slick, « pour une fille, il n'y a que deux moyens d'exister dans le rock : être une chick-singer, la nana du groupe, avec tout ce que cela implique ou bien une *groupie*, c'est-à-dire une call-girl, amie, geisha, et maîtresse de maison bienveillante. » (Alessandrini, *Le rock au féminin*, p. 47).

textes de deux chansons – *Turtle Blues* et *Move Over*⁴³ – et de leur incarnation scénique⁴⁴, Mc Coun explore l’ambivalence et l’impasse caractéristiques de l’œuvre de Janis Joplin : d’une part l’artiste a la volonté de s’exprimer en étant fidèle à elle-même – ce qui la marginalise – et d’autre part, elle manifeste le désir d’être acceptée par la société. Le paradoxe vécu et exprimé par Joplin semble correspondre à la situation des femmes dans la contre-culture⁴⁵, un mouvement né aux États-Unis – plus précisément sur la Côte ouest – et qui s’est répandu au Québec vers la fin des années 1960 dans la foulée des Robert Charlebois, Raoul Duguay, Plume Latraverse, Harmonium et Diane Dufresne.

Selon Gaétan Rochon, la contre-culture se ventile en trois courants distincts : la *new left américaine*, composée d’activistes radicaux et marxistes, la *beat generation* moins ouvertement politique, orientée vers l’individu et constituée de « progressistes (pacifistes) qui vont travailler à des luttes ponctuelles : libération de la femme et des homosexuels [ou] retour à la terre et à la vie communautaire, [par exemple] »⁴⁶ et la mouvance nationalitaire. Ce sont ces deux derniers courants qui se sont le plus fortement enracinés dans le milieu culturel québécois.

⁴³ Mc Coun ne précise aucun critère de sélection de son corpus autre que les deux chansons choisies sont deux des meilleures de Janis Joplin. Il s’agit d’une première faille à cette recherche. Ensuite, selon nous, deux chansons ne suffisent pas pour représenter une œuvre complète.

⁴⁴ Mc Coun accorde une attention particulière aux aspects visuels – apparence de la chanteuse, vêtements –, ainsi qu’à son interprétation et ses interactions avec le public.

⁴⁵ Selon Robert Giroux, « [La contre-culture] s’oppose à la culture officielle, institutionnelle, aux mains de l’économie et du pouvoir, jugée sclérosée, inutile ou aliénée/aliénante. Les armes principales de la contre-culture seront donc la création libre et sauvage, la critique systématique et vitriolante de toutes les institutions domestiques, bref le jeu et la dérision culturelles [sic] » (Dans Robert Giroux, « Les deux pôles de la chanson québécoise : la chanson western et la chanson contre-culturelle », dans Robert Giroux, *La chanson prend ses airs*, 1993, Tryptique, p. 118).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 119.

Associée, selon la définition fournie précédemment, à la *beat generation*, Diane Dufresne est également la première Québécoise à chanter du rock'n'roll en français. En 1982, la critique culturelle Nathalie Petrowski reconnaissait que Diane Dufresne et Nanette Workman ont été les pionnières du genre au Québec, et qu'elles avaient depuis été rejointes par Marjolaine Morin (Marjo de Corbeau), Louise Portal, Martine St-Clair et Belgazou⁴⁷.

Diane Dufresne se définit et est reconnue comme rockeuse. Parmi ses influences musicales principales, on retrouve Elvis Presley et Janis Joplin. Sa gestualité scénique s'apparente à celle des rockeurs : rythme, danse, mise en valeur du corps, de la sensualité et de la sexualité. Sous un aspect vocal, Diane Dufresne – dont la formation en chant est classique (elle est soprano) – a cassé sa voix, délaissant ainsi la justesse de la note au profit d'un accent expressif, ce qui est également caractéristique du rock. Toutefois, le métissage des genres musicaux ainsi que les mises en scène de certains spectacles – tel que *Mon Premier Show* et *Sans Entracte* – dissocient partiellement Dufresne de cette mouvance. D'ailleurs, dès 1975, lors de la promotion de *Mon Premier Show*, l'interprète elle-même fait valoir sa pluralité : « Je ne suis pas seulement une rockeuse. Je suis « plusieurs » »⁴⁸. Dufresne refuse l'étiquette unique de rockeuse. Selon le biographe André Ducharme, « Diane Dufresne [est] infiniment rock (non pas de genre, mais d'essence) »⁴⁹. Nous nous rallions à ce propos.

⁴⁷ Nathalie Petrowski, « Des femmes et du rock », *Le Devoir*, le 30 octobre 1982, p. 17.

⁴⁸ Suzanne Paré, « J'ai hâte de revoir le monde! », *Journal de Montréal*, 15 octobre 1975, p. 20.

⁴⁹ André Ducharme, *Cendrillon Kamikaze*, Montréal, Mnémosyne, 1994, p. 28.

Dans une étude originale portant sur l'impact de la gestualité, Marie-Claude Chénier⁵⁰ s'est penchée sur l'œuvre scénique – *J'me mets sur mon 36* et *Magie Rose* – de Diane Dufresne afin d'établir l'importance du langage non verbal dans le processus de séduction qui s'opère entre une artiste et son public. Nous nous sommes surtout intéressée aux observations concernant la communication défailante entre Diane Dufresne et l'assistance. En effet, « à l'exception de quelques gestes emblématiques [salutations par exemple] adressés au public, la star demeure imprégnée de sa propre machination et, par le fait même, ne réussit pas à communiquer. Elle se donne en spectacle, se séduit elle-même sous l'apparence de sa propre image de séductrice envers le public »⁵¹. Selon Chénier, l'inaccessibilité nécessaire et implicite au statut de star explique la faiblesse de la communication observée entre l'artiste et son public. Selon nous, la dimension des salles – le Forum et le Stade olympique – est une autre piste explicative. La chercheuse souligne aussi les divers signes d'appréciation du public : briquets allumés, bras tendus et cris.

Ainsi, Chénier esquisse les contours de la relation entre le public et Diane Dufresne à travers la gestualité scénique de cette dernière. Toutefois, la perspective choisie par la chercheuse ne lui permet pas de considérer la communication du point de vue du public; la communication singulière, celle qui pousse notamment les spectateurs à se déguiser à la demande de l'artiste. L'angle étudié ne tient donc pas compte du discours élaboré autour de la performance, ni des sentiments du spectateur. Par une

⁵⁰ Marie-Claude Chénier, *Diane Dufresne en spectacle : l'impact de la gestualité*, M.A (communication), Université de Montréal, 1988, 142 f.

⁵¹ *Ibid.*, p. 140.

analyse d'articles de journaux et de témoignages de *fans* de Diane Dufresne, nous espérons combler cette lacune.

Au cours des pages précédentes nous avons constaté la délicate position des femmes dans l'univers de la musique rock, ainsi que le paradoxe qui les anime : la volonté d'une expression individuelle passant notamment par une sexualité provocante et le désir de s'inscrire dans le cadre social. Être de chair, la rockeuse est également un être de parole. La rockeuse qui fraie avec le succès risque et peut, comme Diane Dufresne, s'élever au statut de star.

4- LE PUBLIC ET LA STAR : UN VOYAGE AU PALAIS DES GLACES

Unaniment, les chercheurs qui se sont intéressés à l'étude des stars et/ou de leurs *fans* ont dénoncé l'apparente futilité accolée à leur objet d'étude. Joli Jenson⁵², collaboratrice au collectif *The Adoring Audience : Fan Culture and Popular Media*, va plus loin en dénonçant le fait que le fanatisme culturel soit souvent taxé de pathologie; qu'il soit présenté comme étant malsain et non une pratique normale ou ordinaire. Selon elle, la nature de l'objet aimé – dans notre le cas, l'artiste et son œuvre – définit le type d'appréciation de l'admirateur.

What is the basis for these differences between fans like 'them' and aficionados like 'us'?[...] the objects of an aficionado's desire are usually deemed high culture : Eliot (George or T.S.) not Elvis; paintings not posters; the New York Review of Books not the National

⁵² Joli Jenson, « Fandom as Pathology : The Consequences of Characterization », dans Lisa A. Lewis, *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, Londres, Routledge, p. 9-29.

Enquire. Apparently, if the object of desire is popular with the lower or middle class, relatively inexpensive and widely available, it is fandom (or an harmless hobby); if it is popular with the wealthy and well-educated, expensive and rare, it is preference, interest or expertise⁵³.

L'aspect commercial d'une production culturelle concourt à l'établissement d'une certaine hiérarchie tacite, ainsi qu'au mépris parfois exprimé dans les milieux scientifiques à l'égard de ses consommateurs. Toutefois, dans *Les Stars*⁵⁴ – un incontournable de la littérature sur le sujet – Edgar Morin, tout en abordant les facettes économique et industrielle du *star system*, reconnaît ultimement la création d'une star au public, grâce au processus de projection-identification.

Selon lui, la star – personnage public – naît de l'influence réciproque entre l'acteur et le héros. L'artiste incarne des personnages dont il détermine partiellement le caractère et par l'entremise de l'imaginaire populaire, les qualités du personnage – que Morin appelle héros – rejaillissent sur lui. « C'est lorsque la *projection* mythique se fixe sur sa double nature [acteur et héros] et l'unifie que s'accomplit la star-déesse »⁵⁵. Les spectateurs font consciemment la différence entre la fiction et la réalité, mais cette conscience ne répondant pas au besoin d'absolu ressenti par le public, elle n'obstrue pas le processus mythique de consécration de la star.

⁵³ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁴ Edgar Morin, *Les stars*, Paris, Seuil, 3^e édition, 1972, p. 96. Mentionnons au passage que l'étude du sociologue a été réalisée à partir de ses observations des milieux cinématographiques états-unien et français.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 92.

Divinisée, la star doit être assimilée. Ainsi, après avoir projeté ses fantasmes sur la star, le *fan* désire se l'approprier, s'y identifier, afin d'avoir sa part de magie, de poussière d'étoiles. La liturgie stellaire – ou culte des stars – selon l'expression de Morin, déploie plusieurs mécanismes favorisant l'identification de l'admirateur à la star : la presse spécialisée (potins, interviews, photos), le courrier des stars et la création de cercles d'admirateurs en sont les exemples les plus fréquents. Ces produits dérivés du *star system* permettent au *fan* d'acquérir des connaissances sur l'objet de son admiration afin d'éventuellement en incorporer certains aspects à sa vie – la coiffure, le style vestimentaire ou les goûts musicaux par exemple. Cette identification permet à l'admirateur d'incarner une partie des projections fantasmatiques faites initialement sur la star.

Afin d'exprimer leur affection à la star, les *fans* lui offrent des écrits ou des cadeaux divers. On pourrait être porté à croire, comme c'est fréquemment le cas dans la littérature sur la culture de masse, que la relation est univoque, et que le *fan* n'est qu'un être dépourvu de sens critique, juste bon à ingérer sans mot dire ce que l'industrie lui offre. Cependant, Morin démontre que l'admirateur est un acteur actif : il a des attentes et il les exprime. Des témoignages recensés dans des fanzines et des courriers des stars, où des admirateurs manifestent leur amour, mais aussi leur désaccord et leur mécontentement envers une star qui a dérogé à ses devoirs ou déçu les attentes de son public, confirment le propos de Morin. De plus, le sociologue rapporte que des *fans* demandent des conseils concernant leur vie personnelle à leur artiste favori, renforçant le rôle de modèle, voire de guide, octroyé aux stars.

Au-delà des modalités d'expression du fanatisme stellaire étudiées par Edgar Morin, John Fiske⁵⁶ et Michel de Certeau apportent un éclairage différent qui s'avère des plus intéressants pour notre mémoire, plus précisément pour notre étude de la représentation de Diane Dufresne chez ses *fans*. Selon eux, chaque individu s'approprié et interprète à sa façon la production culturelle qui lui est proposée. Cette pensée implique deux choses. D'une part que le public est un acteur critique et d'autre part que « l'intention de l'artiste ne contient pas tous les sens possibles de ses créations : la signification de l'œuvre est aussi une construction de la personne qui la reçoit et qui l'interprète »⁵⁷.

D'ailleurs, selon Fiske⁵⁸, l'ouverture des textes offerts par la culture populaire, dépouillée du statut officiel « d'objet d'art », permet, voire invite, le public à intervenir dans la production du sens. Paul Zumthor, dans son remarquable ouvrage *Introduction à la poésie orale*, pousse la réflexion jusqu'à donner au public une reconnaissance créatrice égale à celle de l'interprète en le qualifiant de co-auteur des prestations. Selon lui :

L'auditeur fait partie de la performance. Le rôle qu'il y remplit ne contribue pas moins que celui de l'interprète à la constituer. La poésie, c'est alors ce qui *est reçu*; mais sa *réception* est un acte unique, fugitif, irréversible...et individuel, car on ne peut douter que la même performance soit vécue de manière identique (sauf peut-être par

⁵⁶ John Fiske, « The cultural Economy of Fandom », dans L.A. Lewis, *op. cit.*, p. 30-49.

⁵⁷ C. Durand, *op.cit.*, p. 8.

⁵⁸ Dans une étude réalisée en 1989, et portant sur la chanteuse Madonna, Fiske a éprouvé sa conceptualisation de la production sémiologique sur le public féminin de la star, en ayant recours à des entretiens parus dans le *Time* par exemple. (John Fiske, « Madonna », dans John Fiske, *Reading the popular*, Boston, Unwin Hyman, 1989, p. 95-113).

ritualisation de la transe collective) par deux auditeurs; et le recours ultérieur au texte (si texte il y a) ne la recrée pas.⁵⁹

Ainsi, au classique tandem « production/réception » nous ajoutons un troisième axe : la « création » qui existe entre l'artiste et son public. Cette facette du trio « production/réception/création » nous interpelle particulièrement puisque Diane Dufresne a fréquemment incité son public à être créatif, à apporter sa couleur au spectacle, ce qui témoigne, selon nous, d'une conscience individuelle certaine de chaque spectateur.

La littérature retenue met en lumière l'importance du *fan* dans la création d'une star qui, si le public vit à travers elle, vit également à travers ses admirateurs. Le processus de projection-identification, ainsi que le versant créatif de la réception, entretiennent le jeu de miroirs qui opère entre la star et son public.

* * *

Souvent qualifiée d'art démocratique et de mode d'expression populaire, la chanson est considérée comme étant un des miroirs de la société au sein de laquelle elle est produite et diffusée. Le bilan historiographique présenté nous démontre bien que la société québécoise ne fait pas exception. Toutefois, la recherche ne rend pas compte de la pluralité de cette société et la mise à l'écart de la contribution des femmes en chanson, la valorisation de l'engagement social des artistes par rapport à l'engagement

⁵⁹ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 229.

individuel, ainsi que la faible quantité d'études consacrées au rock féminin et francophone en témoignent.

Entre 1975 et 1984, Diane Dufresne n'est pas une artiste militante. Engagée, certes elle l'est, mais presque exclusivement envers elle-même et son public. Porte-étendard féminine du rock au Québec et d'une nouvelle manière de faire du *show-business*, Diane Dufresne a créé puis imposé son propre univers, ainsi qu'un répertoire où les chansons d'amour ne sont pas souveraines, ce qui tranche avec les corpus habituellement étudiés dans la chanson populaire. Une étude des représentations de la femme dans l'œuvre de Diane Dufresne s'avère donc éclairante sur des secteurs historiographiques restés dans l'ombre : la contribution des interprètes de la chanson populaire, les modèles de femmes présentés hors du contexte sentimental et le rock féminin, entre autres.

L'œuvre de Diane Dufresne est vaste – plus de deux cents chansons, treize disques originaux et au moins autant de spectacles différents – et il serait irréaliste de l'étudier exhaustivement dans le cadre d'un mémoire de maîtrise. D'autant plus que nous nous intéressons également au discours journalistique entourant sa production artistique. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, il nous a donc fallu établir des critères discriminants afin de constituer un corpus significatif, puis élaborer une méthodologie adaptée à notre étude.

CHAPITRE II

L'œuvre chantée de Diane Dufresne : un terreau fertile pour une étude des représentations

Ce chapitre retrace les principales charnières de notre démarche méthodologique sur l'œuvre de Diane Dufresne et ses répercussions publiques, considérées ici du strict de point de vue de la recherche et de la composition des corpus nécessaires à notre étude. Nous abordons d'abord la question de l'accessibilité de la production culturelle de l'artiste, nécessaire pour une étude sur les représentations. Ensuite, nous verrons comment la période étudiée a été déterminée à partir de l'œuvre scénique de l'artiste. Enfin, les divers critères de sélection des corpus de chansons, de journaux et d'entrevues avec les *fans*, ainsi que notre méthodologie, seront traités.

1. L'ACCESSIBILITÉ DE L'ŒUVRE : UN CRITÈRE DÉTERMINANT

L'accessibilité est un critère crucial dans le cadre d'une étude des représentations, telle que conceptualisée par Hélène Tardif¹ : les auteurs font des choix pour leur personnage; les modèles alors proposés font l'objet d'une vaste diffusion; ainsi prennent-ils une valeur normative. Sans accessibilité – donc sans diffusion à grande

¹ Hélène Tardif, *La représentation des conditions féminine et masculine dans les téléromans québécois récents*, M.A. (Sociologie), Québec, Université Laval, 1975, p.2

échelle – les représentations existent, mais perdent de leur impact en perdant leur pouvoir normatif. Les chansons de Diane Dufresne ont été diffusées à la radio, ses disques distribués à travers le Québec et certains de ses spectacles ont fait l'objet de présentation spéciale sur trois grandes chaînes de télévision québécoises. L'œuvre de Diane Dufresne a donc été accessible à qui voulait bien prêter l'oreille.

Les statistiques de ventes de disques – lorsqu'elles sont disponibles –, et les palmarès radiophoniques sont des sources fréquemment utilisées dans le cadre d'études similaires à la nôtre. Nous les avons toutefois écartées afin de faire des performances scéniques le principal ancrage de notre recherche.

Pourquoi? La question de la diffusion explique et justifie le retrait des ventes d'album comme critère discriminant. En effet, Diane Dufresne connaît des ventes de disques généralement faibles et inégales : 100 000 copies pour son premier disque et 10 000 pour le second². D'ailleurs, en 1984, la chanteuse déclarait au journaliste Jean Beaunoyer de *La Presse* : « Je vends 3000 disques bon an mal an »³. Le disque vendu ne s'avère donc pas un support adéquat pour notre étude.

² Jacques Bouchard. *Écrire à tue-tête : la constellation Plamondon*. Montréal, Radio-Canada (première chaîne), 17 octobre 2007 (2007), 60 minutes.

³ Jean Beaunoyer, « À 39 ans, je tire encore la charrette », *La Presse*, 28 janvier 1984, p. D1. Les quelques statistiques connues des ventes d'albums de Diane Dufresne portent à croire qu'elle caricature les chiffres. Toutefois, lors d'une entrevue qu'il nous a accordée en 2006, Guy Latraverse, ancien gérant et producteur de Diane Dufresne, nous a confirmé que l'artiste vendait généralement peu de disques. (Marilyne Lafrenière, *Entrevue avec Monsieur Guy Latraverse producteur et gérant de Diane Dufresne*, Montréal, le 21 février 2006).

Les palmarès, quant à eux, ont été rejetés pour des raisons de représentativité du corpus. En effet, les radios commerciales semblent avoir boudé quelques-unes des chansons-phares du répertoire dufresnien. À titre d'exemple, citons *Le Parc Belmont*, *J'ai douze ans* et *Actualités*. Compte tenu de l'importance de ces chansons – du double point de vue de la durée et du succès populaire –, leur exclusion dans le cadre d'une étude sur l'œuvre de Diane Dufresne nous est apparue inappropriée.

De plus, si le chercheur doit être fidèle à ce qui a été émis par l'artiste, et sous quelque format que ce soit (disques, radio, scène, télévision), il doit également être honnête par rapport à l'univers artistique qu'il étudie. D'autant plus que plusieurs intermédiaires – journalistes, directeurs de programmation, animateurs, gérant – interviennent dans la relation entre l'artiste et son public. La scène est le moyen d'expression qui offre le contact le plus direct à l'artiste et qui s'avère également riche au plan des représentations. En effet, l'incarnation sur la scène des personnages des chansons, concrétisée par des variations vocales, des costumes, des éclairages, une scénographie ou des décors, peut induire une/des variation(s) sémiologiques significatives au texte initial. D'ailleurs, selon Daniela Roventa-Frumusani, « la concrétisation par la mise en scène imprime au texte une mise en mouvement et une mise en énonciation qui par contrecoup ébranlent profondément le texte dans ses structures autotextuelles, intertextuelles et idéologiques, ce qui recrée le sens du texte en fonction d'une situation d'énonciation nouvelle »⁴.

⁴ Daniel Roventa-Frumusani, « La sémiotique théâtrale », dans Romain Gaudreault et Daniela Roventa-Frumusani, *Pour connaître la science des signes : introduction à la sémiotique*, Amsterdam, Meridian Publishing, 2001, p. 220.

La rigueur déployée par Diane Dufresne pour renouveler ses interprétations, les nuancer et les changer de contexte par les ficelles des mises en scène qu'elle a réalisées, rend nécessaire l'inclusion des prestations scéniques à notre corpus. C'est aussi ce qui rend possible l'établissement de liens entre les textes et leur mise en scène. D'ailleurs, la période retenue pour notre recherche est déterminée par les mises en scènes de l'artiste et correspond également à son ascension vers le statut de star, ascension qui a culminé en 1984 lorsque Dufresne devient la première artiste d'ici à chanter au Stade olympique.

2. 1975-1984 : UNE PÉRIODISATION AU RYTHME DES MISES EN SCÈNE SIGNÉES PAR DIANE DUFRESNE

Selon le biographe André Ducharme, c'est en 1975, lors de *Mon Premier Show*, que Diane Dufresne signe sa première mise en scène. Toutefois, le programme de la soirée accorde la mise en scène à Jean Bissonnette et reconnaît à Luc Plamondon le concept du spectacle. En 1977, Claire Caron du *Journal de Montréal* nous confirme que Diane Dufresne a signé la mise en scène de *Sans entracte*. « [E]lle a tout fait, tout écrit, depuis la mise en scène jusqu'aux cartes d'invitation pour la conférence de presse [...] »⁵. Malgré le flou de la situation, nous avons décidé d'inclure *Mon Premier Show* au corpus, d'autant plus que le spectacle a fait l'objet d'un enregistrement en public.

⁵ Claire Caron, « « Je ne suis pas un gadget, je suis de la couleur! » », *Journal de Montréal*, 15 mars 1977, p. 29.

L'année 1975 marque donc le début de la période étudiée, qui se termine en 1984 alors que Diane Dufresne présente son spectacle au Stade olympique de Montréal, avant de s'effacer progressivement de la scène culturelle québécoise pour environ une décennie. Tous les spectacles de Diane Dufresne, exception faite de la fête de la Saint-Jean Baptiste en 1981, du spectacle au Café Campus et à l'Outremont⁶ ont été soumis à l'analyse. Notre corpus compte donc six spectacles : *Mon Premier Show*, *Sans entracte*, *Comme un film de Fellini*, *J'me mets sur mon 36*, *Hollywood/Halloween* et *Magie rose*.

Ainsi, parce que son travail est accessible et parce qu'il s'inscrit dans la durée – ce qui permet d'envisager une perspective à la fois synchronique et diachronique –, l'œuvre de Diane Dufresne offre un terrain fertile à une étude originale des représentations. Un examen plus approfondi des sources et de la méthodologie utilisée mettra en évidence la richesse de l'œuvre étudiée, notamment d'un point de vue sémiologique.

3. SOURCES ET MÉTHODOLOGIE

Notre analyse s'articule autour de trois acteurs⁷ impliqués dans la communication entre l'artiste et son public : depuis l'émetteur principal, Diane

⁶ Dans le cas du spectacle de la Saint-Jean-Baptiste, les circonstances de la Fête nationale nous ont fait exclure ce spectacle malgré une vaste diffusion. Les spectacles présentés à l'Outremont et au Café Campus ont été retirés pour la raison inverse, soit une trop faible diffusion.

⁷ Plusieurs intermédiaires associés à l'industrie culturelle interviennent dans la relation entre le public et l'artiste. En chanson, nous pouvons penser au gérant de l'artiste, à son producteur, aux publicistes, aux diffuseurs radiophoniques ou aux propriétaires de salles. Nous les avons volontairement écartés de

Dufresne, au récepteur, le public, en transitant par les journalistes, à la fois émetteurs et récepteurs. Les textes des chansons, les articles de journaux ainsi que les témoignages d'admirateurs de Diane Dufresne sont les sources que nous avons sollicitées pour notre étude.

3.1. Diane Dufresne en paroles et en actes : les chansons et leur mise en scène

Dans le cadre de notre recherche, l'émettrice principale est l'interprète Diane Dufresne. Ainsi, les textes de ses chansons semblent s'imposer comme unité d'analyse. Cependant, le problème de la légitimité se pose puisque Diane Dufresne n'a pas écrit ses textes avant la parution de son album « *Détournement majeur* » en 1993, son répertoire antérieur étant principalement signé par Luc Plamondon⁸. Aussi, les textes des chansons proviennent de la vision d'un homme sur la femme qu'est Diane Dufresne. Oserions-nous écrire la vision d'un homme sur les femmes? Quelle latitude l'interprète prend-elle dans le choix des textes? Laissons le parolier Luc Plamondon nous renseigner (souligné par nous dans le texte) :

Elle ne juge pas mes textes sur aucun critère, ni littéraire, ni idéologique. Non, elle veut que la chanson lui corresponde [...] [L]e personnage qu'elle va devoir jouer peut n'avoir aucun lien apparent

notre propos puisque la compréhension de leur influence nécessiterait une recherche complète. À notre connaissance, une étude reliée à cette problématique a été réalisée au Québec : Ghislain Gauthier, *L'influence des gérants sur les créateurs et les artistes interprètes en musique rock*, M.A. (sociologie), Montréal, UQAM, 1985, 105 f.

⁸ Soulignons néanmoins – pour la période étudiée – sa participation à deux textes qu'elle co-signe avec Luc Plamondon : *Hollywood freak* et *J'me sens ben*. Les autres auteurs sont Maxime Leforestier (1) Serge Gainsbourg (1), Michel Jonasz (1) et Serge Grenier (1).

avec elle. Ce qui compte, c'est qu'elle ressente le besoin d'entrer dans la peau du personnage que je lui propose. [...] Je pense à elle lorsque j'écris, je lui propose une image d'elle et tout de suite, je vois à son regard si j'ai touché juste. [...] Elle peut discuter un mot qui passe mal, qui swingue mal ou qu'elle ne prononcerait pas habituellement, mais pour le reste, elle fonce. [...] » Dans les choix de Diane, la popularité éventuelle de la chanson compte peu. « Elle m'a refusé des textes, remarque Luc, qui sont devenus des hits avec d'autres [...]. Elle ne les sentait pas, ils lui semblaient trop loin d'elle. [...] Elle n'est pas faite pour le prêt-à-porter.⁹

Des propos de Luc Plamondon, se dégagent des notions de choix et l'impression que Diane Dufresne effectue un tri parmi les propositions qu'elle reçoit. Elle sélectionne les représentations de la femme qu'elle va endosser. Elle façonne ainsi les multiples facettes de son personnage. De plus, la mention concernant le fait que Diane Dufresne, « n'est pas faite pour le prêt-à-porter » sous-entend que le répertoire est personnalisé. À ce sujet, l'artiste témoigne :

À Luc, j'y contais quand même ma vie. Il était très très près de moi. Quand il écrivait, à cette époque, on se voyait tout le temps donc c'était comme de vivre [...] ensemble. [...] Ma façon de parler se retrouvait et moi j'étais très contente quand il prenait les phrases que je disais comme ça, tout simplement, puis qu'il arrivait et me disait : « Tiens ». Ça m'aidait même. J'avais l'impression de m'exprimer encore tellement plus. Et ça, Luc me suivait comme ça quelque part à la trace, au cœur, à l'âme.¹⁰

Afin de constituer le corpus de chansons, nous avons d'abord entrepris d'identifier toutes les chansons interprétées par Diane Dufresne dans le cadre des six

⁹ Geneviève Beauvarlet, *Diane Dufresne*, Paris, Éd. Seghers, coll. «Poésie et Chansons», 1984, p. 39.

¹⁰ Jacques Bouchard, *Folie douce. Diane Dufresne en paroles et musique*, Radio-Canada, 2003, disque 2, 10'10.

prestations scéniques offertes par l'artiste entre 1975 et 1984. Pour parvenir au résultat le plus exhaustif possible, plusieurs sources ont été mises à contribution ; les DVD des spectacles du coffret *Diane Dufresne vous fait une scène*, les programmes de trois spectacles, les fiches descriptives des archives de Radio-Canada, les critiques culturelles, les témoignages des *fans* et les documents d'archives de collectionneurs¹¹ nous ont permis de retracer les soixante-quinze chansons interprétées sur scène par Diane Dufresne entre 1975 et 1984 inclusivement¹².

D'emblée, nous avons retiré du corpus les quarante chansons ayant été chantées une seule fois entre 1975 et 1984, ainsi que *Blue Suede Shoes* et *Champagne* qui proviennent respectivement des répertoires d'Elvis Presley et de Jacques Higelin. Ces dernières chansons, bien que choisies par Diane Dufresne, ont été exclues de l'analyse puisque nous souhaitons nous concentrer sur le répertoire écrit à l'intention de la chanteuse¹³. Ensuite, les chansons interprétées trois fois et plus au cours de la période ont automatiquement été intégrées à notre corpus.

Puisque la période étudiée couvre neuf ans et que les chansons créées en 1980, par exemple, risquaient d'être sous-représentées, nous avons divisé la période complète en deux périodes de quatre spectacles chacune : de 1975 à 1980 et de 1978 à 1984. Les

¹¹ Nous transmettons nos sincères remerciements et notre gratitude à messieurs Richard Cloutier, Normand D'Amours, Marien Lévesque et Robert Michaud.

¹² Pour plus de détails sur la provenance des informations pour chaque spectacle, voir le tableau 1.

¹³ La chanson *Les adieux d'un sex-symbol* a été incluse au corpus, bien qu'elle ait été écrite pour le personnage de Stella Spotlight – créé par Diane Dufresne – dans l'opéra-rock *Starmania*. De plus, l'interprète a chanté la chanson dans son spectacle *Fellini* (octobre 1978) avant d'incarner Stella Spotlight, à Paris, en avril 1979.

chansons interprétées deux fois par sous-période ont été ajoutées au corpus. Une seule pièce a été retirée de cette nouvelle sélection : *Le monde est fou*. La chanson, interprétée lors du spectacle de 1978 et de 1982 n'a pas été incluse dans le corpus puisqu'elle demeure en marge du répertoire de Diane Dufresne qui ne l'a jamais enregistrée sur disque. Notre corpus, dans sa forme finale, compte vingt-huit pièces.

La création des sous-périodes permet de nuancer notre analyse. En plus de garantir la présence des chansons créées plus tardivement, elle évite de mettre de côté les pièces interprétées en début de carrière et que Diane Dufresne n'a pas retenues pour les spectacles suivants. L'évolution de son personnage, la croissance de son répertoire et le désir de se renouveler sont autant de facteurs qui peuvent expliquer la volonté de l'artiste de ne pas insérer certaines chansons des débuts aux spectacles ultérieurs. À titre d'exemple, citons *J'me sens ben* et *J'ai vendu mon âme au rock n' roll*, toutes deux interprétées pour la dernière fois lors de *Sans entracte* en 1977.

Les chansons de Dufresne sont majoritairement écrites à la première personne du singulier. Nous nous sommes donc intéressée à la définition de ce « je » et des relations qu'il entretient avec le monde, sans pourtant référer à une grille analytique pré-établie. L'intérêt de notre approche est de permettre l'identification du personnage principal et de ses actions, tout en conservant une latitude adéquate à une approche globale de la pluralité des personnages de Dufresne – de la folle à l'amoureuse –. Ainsi, nous avons sondé les chansons de l'artiste à partir de ces trois questions : qui est « je »?; lorsqu'il existe, qui est l'autre?; quelle relation le personnage entretient-il avec

les autres et avec le monde? Nous avons ensuite dégagé plusieurs thèmes qui ont été regroupés sous deux idées principales : d'une part, le malaise existentiel des personnages, d'autre part, leur ouverture sur les autres et sur le monde.

Ensuite, nous avons établi des liens avec différentes facettes de l'interprétation scénique : les costumes, les covedettes et le décor par exemple, qui constituent un potentiel de variations sémiologiques significatif. Rappelons-nous que si Diane Dufresne n'écrit pas ses textes, elle les choisit et elle en oriente le sens par les mises en scène qu'elle imagine, conçoit et exécute.

Nous poserons d'abord notre regard sur les enregistrements des spectacles dont nous disposons : *Sans entracte*, *J'me mets sur mon '36*, *Hollywood* et *Magie rose* afin d'établir des relations entre la mise en scène et le texte. Les enregistrements disponibles sont complets si on les compare à ce qui a été diffusé à la télévision, mais fragmentaires par rapport à ce qui a été présenté en salle. Manifestement des choix ont été faits par les diffuseurs avant la présentation télévisuelle des spectacles. *Sans entracte* en est un exemple patent. Sur les dix-neuf chansons inscrites au programme, seulement neuf ont été diffusées par Radio-Canada. Les choix éditoriaux des directions des chaînes de télévision ou des réalisateurs nous incitent à ne pas retenir pour notre analyse uniquement les chansons ayant été diffusées, puisque ces choix ne relevaient pas directement de l'artiste¹⁴. À notre connaissance, aucune des captations télévisées des

¹⁴ Sauf peut-être pour la deuxième partie du Forum de 1982, *Halloween*. Le biographe André Ducharme raconte que Diane Dufresne a refusé que le spectacle soit enregistré, jugeant son costume trop osé,

spectacles de Diane Dufresne – sauf *J'me mets sur mon '36* – n'a été présentée dans son intégralité¹⁵.

Par ailleurs, outre quelques photos glanées dans les articles de journaux et les biographies sur Diane Dufresne, nous ne possédons pas de support visuel pour les spectacles *Mon Premier Show*, *Fellini et Halloween*. Les critiques des spectacles, la série radiophonique *Folie Douce* qui regroupe des témoignages de Diane Dufresne, de ses collaborateurs et de ses amis, ainsi que les entrevues avec les *fans* de la chanteuse viennent combler partiellement les lacunes audiovisuelles.

Le corpus de chansons a été conçu en fonction des pièces que Diane Dufresne a choisi d'intégrer à son spectacle et de présenter fréquemment à son public. En effet, la récurrence nous semble être porteuse de sens et c'est pourquoi nous avons sélectionné les chansons en fonction du nombre de fois qu'elles ont été interprétées sur scène. Cette manière de procéder explique l'absence de certains succès, tel que *J'ai rencontré l'homme de ma vie*, dans notre corpus. Cependant, cette méthode assure une place prépondérante à l'artiste qui, si elle ne s'exprime pas directement lors de l'écriture des textes, le fait par le tri qu'elle effectue parmi les chansons, ainsi que par ses mises en scène.

tandis que dans la section confidences de son DVD *Hollywood*, Diane Dufresne affirme que des menaces de mort portées à son endroit expliquent l'absence des caméras le soir du spectacle. La raison exacte reste donc nébuleuse.

¹⁵ Pour plus de précisions concernant les chansons diffusées à la télévision, voir le tableau 1 en annexe. Les chansons télédiffusées sont spécifiées par la présence d'un astérisque.

3.2. Diane Dufresne sous presse : le point de vue des journalistes

Alors que les chansons et les prestations scéniques relèvent directement de l'émettrice principale, soit Diane Dufresne, les articles de journaux témoignent du double rôle des journalistes dans la communication. Récepteurs, ils interviewent la chanteuse et assistent à ses prestations scéniques ; émetteurs, ils disposent d'une tribune publique pour faire connaître leur point de vue. Chaque journaliste met en lumière un aspect du personnage public, met l'accent sur un élément de la performance plutôt qu'un autre. Par leur fonction, les critiques culturels chevauchent donc les deux pôles de la communication. Cependant, puisque leur rôle principal est de diffuser leurs commentaires et leurs appréciations, contribuant ainsi au façonnement de l'image publique de l'artiste, nous les considérons comme des émetteurs périphériques.

Afin de cerner l'image de Diane Dufresne dans les journaux, nous avons dépouillé les pages artistiques des trois principaux quotidiens québécois, le *Journal de Montréal*, *La Presse* et *Le Devoir*. Ces journaux à grand tirage sont distribués à travers le Québec et s'adressent à des lectorats différents, et cela, plus particulièrement pour *Le Devoir* qui est un quotidien à portée plus intellectuelle.

La constitution du corpus des articles de journaux s'est effectuée en deux temps. Tout d'abord, un premier dépouillement a été effectué à partir des dates des spectacles. Nous avons recueilli les articles publiés le mois au cours duquel le spectacle avait eu

lieu, ainsi que le mois précédent. De cette manière, douze mois ont été dépouillés dans chacun des trois quotidiens sélectionnés. Nous avons ensuite consulté les index *Point de repère* et *Bibliothèque québécoise* afin d'y trouver les articles qui n'étaient pas nécessairement directement liés à un spectacle. Nous avons ainsi répertorié 27 articles publiés dans *La Presse* et 52 publiés dans *le Devoir*¹⁶.

Ensuite, nous avons mis en commun les références de *La Presse* et du *Devoir*. Ainsi, nous avons obtenu une liste de 32 mois au cours desquels des articles sur Diane Dufresne étaient susceptibles d'être publiés dans les journaux. Rapidement, nous avons été en mesure de saisir l'ampleur de la couverture médiatique consacrée à la *Magie rose* de 1984. C'est pourquoi, nous avons ajouté le mois d'août 1985 au corpus puisqu'il soulignait le 1^{er} anniversaire du spectacle au Stade olympique. Au total, 37 mois¹⁷ ont été dépouillés dans le *Journal de Montréal*, *La Presse* et *le Devoir*, correspondant respectivement à 47, 56 et 48 articles. Les 151 articles ainsi recueillis ont été indexés dans une base de données informatisée qui permet d'organiser l'information et de faire des recoupements.

La presse artistique, qui est à la croisée des chemins de la publicité gratuite, de l'information et du commérage, offre un point de vue différent sur les artistes, et s'avère, en cela, intéressante pour notre étude. Au plan du contenu, l'artiste est

¹⁶ Les bases de données utilisées se sont avérées insuffisantes. En effet, le dépouillement de *La Presse* ne s'est pas avéré exhaustif. De plus, les articles du *Journal de Montréal* ne sont pas colligés dans ces bases.

¹⁷ Pour l'inventaire des mois dépouillés dans les journaux selon les années, voir le tableau 2.

généralement dissocié de sa production et l'accent est mis sur sa vie personnelle puisque « ce sont les individus-vedettes qui assurent les chiffres de vente, pas les événements-prétextes »¹⁸. Ce constat s'applique surtout aux artistes dits commerciaux. Par exemple, lors de la période étudiée, la vie privée de Ginette Reno, ses conjoints, ses enfants et ses régimes font fréquemment la une d'*Échos-vedettes*. Diane Dufresne est plus discrète. Toutefois, des titres tels que « *Diane Dufresne, amoureuse d'une vedette de la chanson française* »¹⁹, « *Diane Dufresne a souffert d'eczéma pendant 20 ans!* »²⁰ et « *La famille de Diane Dufresne attend de ses nouvelles* »²¹ démontrent que la chanteuse n'échappe pas à la quête journalistique du sensationnel. Un autre intérêt de l'étude d'un journal à potins réside dans la participation qu'Edgar Morin reconnaît à ce type de presse dans le processus de projection-identification qui lie le public à la star.

Parmi les 16 journaux artistiques disponibles au Québec au cours des années 1960 et 1970, *Échos-Vedettes* a retenu notre attention. Fondé en 1962 par les échetiers Edward Rémy et André Robert, l'hebdomadaire « ne tarde pas à se forger une réputation de qualité et de véracité. [...] Le succès n'a cessé de sourire à cet hebdomadaire, le fleuron de Québecor avec ses 143 000 exemplaires [vers 1975] »²². Dans son étude sur la presse artistique du Québec, Mario Fontaine affirme que les divers organes « présentent une marchandise uniforme sous des emballages différents

¹⁸ Mario Fontaine, *Tout sur les p'tits journaux z-artistiques ou comment dormir avec le cœur qui palpite*, Montréal, Éditions Quinze, 1978, p. 171.

¹⁹ Edward Rémy, « Diane Dufresne, amoureuse d'une vedette de la chanson française », *Échos-vedettes*, 4 au 10 juillet 1976, p. 3.

²⁰ Inconnu, « Diane Dufresne a souffert d'eczéma pendant 20 ans », *Échos-vedettes*, 2 au 8 mai 1982, p. 5.

²¹ Roger Sylvain, « La famille de Diane Dufresne attend de ses nouvelles », *Échos-vedettes*, 22 au 28 juillet 1984, p. 8.

²² M. Fontaine, *op. cit.*, p. 24-25.

[et] se distinguent par la forme à défaut de par le fond »²³. C'est précisément pourquoi un seul journal de ce type a été intégré à notre corpus. La réputation d'*Échos-Vedettes*, par rapport aux autres journaux à potins, la régularité de son tirage, ainsi que la fidélité et l'expansion de son lectorat au cours des années 1970 ont été trois facteurs décisifs. Enfin, la longévité de la publication fut déterminante dans notre choix d'étudier cet hebdomadaire plutôt qu'un autre.

Alors que les critiques culturels des quotidiens s'appuient sur des événements véridiques, ce n'est pas nécessairement le cas pour les journaux artistiques où les « faux reportages, [les] enquêtes bidons, [les] interviews tronqués [sic], [les] propos déformés, [...] et [l']emploi du conditionnel »²⁴ foisonnent. Ces vérités, demi-vérités et mensonges sont intéressants, car du strict point de vue de l'image publique projetée par Diane Dufresne, le vrai est ici accessoire. Ces « informations » contribuent elles aussi à alimenter la *persona* de l'artiste. En effet, les journalistes et échetiers d'*Échos-Vedettes* – qui ne signent pas tous leurs articles – mettent en lumière une certaine facette du personnage public qui fait partie du paysage médiatique et à ce titre, leur projection – réelle ou imaginée – est aussi valable que celles suggérées dans les quotidiens.

Le dépouillement d'*Échos-Vedettes* a été fait selon les mêmes critères que le *Journal de Montréal*, *La Presse* et *le Devoir*, c'est-à-dire que les mêmes mois ont été recensés. Nous avons répertorié dans la base de données les 91 articles ainsi trouvés,

²³ *Ibid.*, p. 24.

²⁴ *Ibid.*, p. 123.

portant notre corpus total à 242 articles de journaux. Puisque les dates de spectacles ont été un des piliers de sélection des mois intégrés au corpus et que la presse artistique ne tient pas forcément compte de la production des vedettes, certains pourraient y voir un paradoxe ou une incongruité. Pour notre part, nous y voyons un moyen efficace de comparer avec plus de précision l'évolution de l'image de Diane Dufresne dans les deux types de presse. De plus, rappelons que si le contenu des articles n'est pas nécessairement lié aux événements professionnels qui jalonnent la vie de l'artiste, il est rare que la parution d'un article soit fortuit. La visibilité octroyée par les journaux artistiques est une forme de publicité faite aux vedettes dans les moments stratégiques – lancement de disque ou spectacles – comme dans les creux de vague.

Pour les quatre journaux, notre corpus est composé d'entrevues avec Diane Dufresne, de critiques de spectacles et de quelques lettres des lecteurs qui valorisent ou dénigrent l'artiste. Les rubriques purement informatives ont été évincées du corpus puisque des données telles que la date, l'endroit et l'heure d'un spectacle ne fournissent pas une information substantielle pour notre étude qualitative.

Notre procédure concernant le choix des mois recensés reste fragmentaire. Néanmoins, elle est suffisante pour dépeindre le point de vue des divers chroniqueurs culturels associés à la presse écrite et pour en saisir l'évolution entre 1975 et 1984. Toutefois, l'étude d'une revue spécialisée en musique, telle que *Pop Rock*, aurait pu fournir une autre perspective sur l'image publique de Diane Dufresne. N'ayant pu vérifier par le tirage l'importance de ce journal dans le paysage médiatique, nous nous

sommes abstenue de l'inclure au corpus. D'autant plus que ce type de magazine rejoint un lectorat spécifique, donc moins large que les quotidiens ou l'hebdomadaire étudiés²⁵. Il s'agit d'une des lacunes de notre recherche.

Dans le cadre de notre étude, l'émetteur est celui qui crée et projette une image de Diane Dufresne à travers les médias et qui reçoit une rétribution financière pour le faire. C'est pourquoi nous nous penchons en un premier temps sur les textes des chansons de l'artiste que nous mettons en relation avec leur incarnation scénique par les voies de la mise en scène qu'elle a imaginée. Les spectacles de Diane Dufresne ont également servi de point de départ à la constitution de l'échantillon des articles de journaux soumis à l'analyse. Qu'elles soient le fruit de Diane Dufresne ou des journalistes, les représentations s'adressent au même récepteur : le public.

3.3. Diane Dufresne en public : le regard des fans

C'est sur scène, alors qu'elle incarne ses personnages et concrétise des aspects de son univers personnel, que l'expression artistique de Diane Dufresne prend toute son ampleur et sa force. Alors que les journalistes, photo(s) à l'appui, témoignent des faits marquants des spectacles de Diane Dufresne, les perceptions du public laissent

²⁵ Une incursion du côté de la presse féminine et féministe a également été effectuée. Nous avons dépouillé la revue *Châtelaine*, mais elle n'a consacré que peu d'articles à la chanteuse, si bien que nous n'avons pas retenu ce corpus. La revue *La vie en rose* a également été consultée; or, deux articles seulement y ont été identifiés pour notre période et qui n'offraient pas une perspective différente des journaux analysés.

beaucoup moins de traces. Si nous disposons de quelques lettres de lecteurs principalement publiées dans *Échos-Vedettes*, ces témoignages demeurent insuffisants.

Concrètement, comment sonder un sujet aussi vaste, mouvant et changeant que l'impact d'une artiste sur la société afin d'appréhender la réception des modèles diffusés? Dans son étude intitulée *Les stars*, le sociologue Edgar Morin a réalisé une telle démarche, à partir des journaux produits par des *fans* clubs. Un tel groupe de *fans* de Diane Dufresne n'ayant jamais été mis sur pied lors de la période étudiée, nous nous sommes donc repliée sur la réalisation d'entretiens semi-directifs avec des admirateurs de l'interprète. À travers les expériences des *fans*, nous voulons déterminer l'image qu'ils conservent de Diane Dufresne. Certes, le choix d'interroger des inconditionnels de la chanteuse pose le problème de la représentativité de l'échantillon. Il est bien évident que les admirateurs de l'artiste ne sont pas représentatifs de la population du Québec ; cependant si « la probabilité de rétention d'un item décroît lorsque sa distance à l'individu croît »²⁶, l'inverse est aussi vrai. Qui de mieux placé qu'un *fan* pour se souvenir?

Notre échantillon est composé de dix admirateurs de Diane Dufresne. Essentiellement, les témoins ont été recrutés de trois manières. Tout d'abord, par le biais du « Yahoo Groupe – Diane Dufresne » où les *fans* de la chanteuse se rejoignent afin de discuter des événements récents de la carrière de l'artiste. Au moment de l'appel, cette communauté regroupait 80 *fans* québécois et français, dont environ 15

²⁶ Albert Kientz, *Pour analyser les médias – l'analyse de contenu*, Tours, A. Mame, 1971, p. 92.

membres très actifs. Quatre témoins ont été recrutés ainsi. Ensuite, Normand d'Amours, membre du groupe de discussion et administrateur du site-hommage²⁷ qu'il dédie à Diane Dufresne, a annoncé notre recherche sur son site, enrichissant ainsi notre échantillon de trois *fans*. Le bouche à oreille a permis de recruter trois autres inconditionnels de l'artiste. La longévité de l'admiration des *fans* envers Diane Dufresne, la vivacité de leurs souvenirs et, dans certains cas, leur collection témoignent avec assurance de leur affection pour cette artiste et de la connaissance qu'ils ont de sa production artistique. Conformément aux politiques universitaires mises en place dans le cas des recherches impliquant des êtres humains, la confidentialité des participants a été assurée. Les prénoms mentionnés dans notre étude sont donc fictifs.

Les spectacles créés par Diane Dufresne entre 1975 et 1984 sont à la base de la constitution des corpus de chansons et des articles de journaux. Le principal critère d'inclusion des témoins demeure donc le fait d'avoir assisté à au moins deux de ces spectacles et d'être en mesure d'en garder un souvenir vivant. Nous nous sommes également assurée d'avoir au moins deux témoignages pour chaque spectacle à l'étude.

Les entretiens ont été réalisés dans un endroit à la discrétion du témoin et ont duré une heure trente en moyenne. Afin de raviver la mémoire des témoins, des questions générales ont d'abord été posées. « Depuis quand suivez-vous la carrière de Diane Dufresne », « Comment êtes-vous entré en contact avec les chansons ou

²⁷ Normand D'Amours, *Univers Dufresne*, (page consultée le 26 septembre 2005), [en ligne], adresse URL : <http://universdufresne.iquebec.com>. Au mois d'août 2008, Monsieur d'Amours a déménagé son site au www.universdufresne.com.

l'univers de Diane Dufresne? » et « À quels spectacles avez-vous assisté? » en sont des exemples. Ensuite, nous avons demandé aux participants de nous raconter leurs souvenirs des spectacles auxquels ils ont assisté. Nous avons enchaîné avec quelques questions portant sur la personnalité publique de Diane Dufresne, la perception de la relation entre l'artiste et les médias, ainsi que sur les moyens utilisés par les *fans* pour témoigner de leur admiration.²⁸

Par ailleurs, la parution du coffret de *DVD Diane Dufresne vous fait une scène* en 2004 et dans lequel on retrouve les enregistrements de *J'me mets sur mon '36*, *Hollywood* et *Magie Rose* ont actualisé les souvenirs des *fans* qui les avaient visualisés. Cependant, la convergence de leurs souvenirs nous porte à croire que ce biais est somme toute mineur.

Nous l'avons mentionné, un échantillon composé de *fans* de Diane Dufresne ne peut être représentatif de la société québécoise dans son entier et de sa complexité. Cependant, l'échantillon constitué est-il représentatif du public de la chanteuse? Il est difficile de définir rétrospectivement et avec précision la composition d'un public. Toutefois, avec huit représentants sur dix personnes interviewées, les hommes homosexuels²⁹ sont manifestement surreprésentés, alors qu'une seule femme a souhaité participer à notre enquête orale. Il s'agit d'un écueil que nous n'avons pas été en

²⁸ Le questionnaire est reproduit à l'annexe 1.

²⁹ L'orientation sexuelle ne figurait pas au questionnaire officiel. Toutefois, l'énonciation d'un conjoint ou du *coming-out* en entrevue nous a aiguillonnée. Dans un cas, l'orientation sexuelle n'a pas été abordée; aussi nous ne nous prononçons pas à son sujet.

mesure d'éviter, la participation s'étant effectuée sur une base volontaire. Ce biais s'avère significatif, mais peu lourd de conséquences, puisqu'il est notoire que les gais composent une partie importante et fidèle du public de l'artiste.

* * *

Notre étude des représentations de la femme dans l'œuvre de Diane Dufresne se situe au carrefour de l'histoire des femmes et de l'histoire culturelle. Le point de départ de la communication est le répertoire de Diane Dufresne, mais surtout l'interprétation scénique des chansons. Bien que la chanteuse trie ses chansons, c'est par leur mise en scène et son chant que l'artiste s'exprime plus personnellement. Les spectacles et la personnalité de Diane Dufresne sont discutés sur la place publique, notamment dans les principaux quotidiens et la presse artistique, ce qui contribue également à façonner la *persona* de Diane Dufresne, artiste engagée envers elle-même et son public. Enfin, chaque spectateur, ultime destinataire des représentations véhiculées par l'artiste et les médias, construit lui aussi sa propre image en fonction de son expérience personnelle.

L'originalité de notre démarche ne réside pas dans le fait de procéder à une étude du personnage féminin, ni dans les sources utilisées. Elle se situe plutôt dans leur utilisation combinée qui nous permettra de dégager, certes, les représentations de la femme, mais sous plusieurs aspects. Nous avons privilégié une approche globale, soit l'étude de la *persona* de Diane Dufresne, c'est-à-dire de « l'ensemble des

caractéristiques qui définissent son personnage artistique »³⁰. L'héroïne des textes des chansons telle qu'incarnée sur scène par Dufresne, la vedette qui accorde des entrevues dans les journaux, ainsi que la manière dont son public la perçoit seront autant de facettes couvertes par notre étude et qui permettront d'identifier les représentations de la femme véhiculées par Diane Dufresne.

La *persona* de Diane Dufresne est notamment la résultante de ses choix artistiques – répertoire et mise en scène –. Afin de mettre ces choix en contexte ainsi que les prestations scéniques, un portrait de la vie et de la carrière de Diane Dufresne s'impose

³⁰ Serge Lacasse « Réalisme et représentation spatiale en musique rock enregistrée : authenticité, intimité, transparence », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol 5, nos 1-2, décembre 2001, p. 107.

CHAPITRE III

Les hauts et les bas d'une interprète populaire: la vie et la carrière de Diane Dufresne.

Phénomène social, la chanson – en tant que création scénique individuelle – s'inscrit également dans l'histoire de ses interprètes. Cette affirmation s'avère d'autant plus juste que Diane Dufresne inspire directement le parolier Luc Plamondon, qui lui taille un répertoire sur mesure. En ce sens, une initiation aux parcours personnel et professionnel de Diane Dufresne est de mise.

Ce sont son enfance et son adolescence qui conduisent Diane Dufresne au chant. Ses débuts parisiens et montréalais ne laissent rien entrevoir de son évolution vers la musique rock. Après avoir fait état de ces premières années, nous résumerons les spectacles à l'étude et rappellerons l'accueil qui leur fut réservé entre 1975 et 1984, avant de clore sur un survol des activités de l'artiste jusqu'à nos jours.

Ce discours plus narratif qu'analytique repose surtout sur les biographies, les DVD des spectacles et les critiques parues dans les journaux de notre corpus.

1- DIANE AVANT DUFRESNE

1.1 Enfance et adolescence : « *Un jour je vais être une Traviata!* »

C'est dans le quartier Hochelaga, dans l'est de Montréal, que Diane Dufresne pousse ses premiers cris le 30 septembre 1944. Son père, Roger Dufresne, est un vendeur d'assurances passionné par la musique classique, dont il interprète les grands airs en dilettante. Sa mère, Claire Dumas, est dépeinte par Diane Dufresne comme une femme excentrique¹ qui crée autour de sa fille un univers fantaisiste : elle l'emmène au théâtre, à New York, et initie, par l'exemple, sa fille à la métamorphose corporelle. Elle retranscrit aussi les paroles des chansons populaires qu'elle entend à la radio, de Félix Leclerc à Charles Trenet. C'est ainsi que l'enfance de Diane Dufresne est bercée par les airs classiques autant que modernes, alors qu'au couvent des Sœurs Jésus-Marie les religieuses, les premières, discernent le talent musical de leur élève. Lorsqu'on demande à la jeune fille ce qu'elle voudra faire quand elle sera grande, celle-ci, fascinée par la pochette d'un disque de son père, répond : « Un jour, je vais être une Traviata! »².

La famille déménage à Ville d'Anjou, s'agrandit d'une autre fille et d'un fils. Peu après cette dernière naissance, madame Dumas est atteinte du cancer. En septième année, Diane abandonne l'école pour se consacrer entièrement à la maisonnée et aux

¹ Diane Dufresne raconte : « ma mère c'était une actrice dans la vie [...]. Tout le côté excentrique c'est une chose que je pouvais assumer parce que j'y allais avec ma mère [...] ». (Dans Jacques Bouchard. *Folie douce : Diane Dufresne en paroles et en musique*, Radio-Canada, 2003, disque 1, 21'58).

² *Ibid.*, 24'14.

soins à sa mère, qui meurt le 23 septembre 1958, au seuil des 14 ans de son aînée. Celle-ci se souvient : « Le jour où j'ai appris qu'elle est décédée, au lieu de pleurer ou tout ça, je suis descendue, j'ai mis Elvis Presley puis j'ai dansé. [...] Je dansais pour elle. [...] C'est une réaction instinctive »³.

Le remariage de son père en 1960 modifie profondément la vie familiale, sous la gouverne d'une belle-mère autoritaire. Jusqu'à ce qu'il trouve une lettre de suicide rédigée par son aînée, monsieur Dufresne ignore ce qui se passe sous son toit lorsqu'il est au travail. Alors, « Il m'a dit : « Ok, tu vas travailler [comme aide-infirmière à l'hôpital Santa-Cabrini de Montréal], tu vas aller faire ton truc et une fois par semaine tu vas aller étudier le chant.» Et c'est là qu'il a trouvé Simone Quesnel »⁴.

1.2 Les premiers pas professionnels : des boîtes à chanson aux *Girls* de Clémence Desrochers

Vers 1956, Simone Quesnel, ancienne chanteuse d'opéra tournée vers la chanson et la radio, avait ouvert son studio et commencé à y donner ses cours de chant. Au-delà des apprentissages techniques, elle enseigne à Diane Dufresne « à traiter une chanson avec émotion, avec [s]on caractère et [s]a personnalité »⁵. Parallèlement, à l'école scientifique Laffont où elle termine son secondaire en cours du soir, Diane fait la connaissance de Ginette Nantel, qui met rapidement en veilleuse ses ambitions personnelles afin de soutenir la carrière de son amie : auditions auprès du pianiste

³ *Ibid.*, 27'50.

⁴ *Ibid.*, 30'10.

⁵ André Ducharme, *Cendrillon Kamikaze*, Montréal, Mnémosyne, 1994, p. 54.

André Gagnon et *Chez Clairette*, une des boîtes les plus en vue à l'époque. D'un engagement à l'autre, Diane Dufresne se fait connaître dans le réseau des boîtes à chanson. En février 1965, accompagnée par André Gagnon, elle fait la première partie du spectacle qu'offre Guy Béart à Saint-Jérôme. Luc Plamondon, alors étudiant en lettres à l'Université de Montréal, est parmi les spectateurs...

Puis, à l'été 1965, Diane et Ginette s'envolent pour Paris avec une lettre de recommandation signée par Jacques Normand, alors animateur de radio et de télévision. Normand adresse cette lettre à son ami Charles Aznavour, chanteur français bien connu. Ce dernier ouvre à Diane Dufresne les portes des cours de Jean Lumière, ancien chanteur de charme devenu professeur. Elle y reçoit un enseignement original :

Jean Lumière, c'était une technique de respiration pour pouvoir chanter des heures de temps sans que ça nous dérange. C'était une respiration de yoga [...]. Vous savez, quand vous chantez la tête en bas, les jambes dans les airs, qu'il s'assoit sur vous, il ne peut rien t'arriver. Tu peux crier après ça.⁶

Pour compléter sa formation, l'élève s'inscrit aux ateliers d'art dramatique dispensés par Françoise Rosay, cantatrice et actrice, révélée à Hollywood lors des débuts du cinéma parlant. Son registre s'étend du drame à la comédie de boulevard. Diane Dufresne – peu sûre de ses talents de comédienne – ne reçoit pas longtemps ses enseignements. Néanmoins, à ce moment de sa vie, ce qui sera l'essence de son travail d'interprète prend forme.

⁶ J. Bouchard, *op. cit.*, 41'00.

À Paris, Diane Dufresne apprend son métier par des cours, mais également par le travail et le contact avec le public. Elle chante dans les boîtes de la rive gauche – *L'écluse, l'Échelle à Jacob et le Port Salut* – un répertoire où *La Marquise Coton* de Jean-Pierre Ferland et *Jack Monoloy* de Gilles Vigneault côtoient les chansons d'Anne Sylvestre et de Barbara. Au fil du temps, elle se taille une place : le 11 octobre 1966, paraît dans *Arts et Loisirs* un article élogieux dans lequel on la présente comme la révélation canadienne de l'année. Passé pratiquement inaperçu en France, cet article traverse l'Atlantique et enflamme le succès réel de la débutante. Puis, Jacques Canetti, qui a découvert Piaf, Brel, Brassens et soutenu Félix Leclerc, lui offre la gloire sur un plateau d'argent : un contrat de cinq ans, un passage à Bobino et cinq disques. Le producteur s'est entiché de la femme autant que de l'interprète. Elle refuse ses propositions, rentre à Montréal : elle a un répertoire neuf en poche.

Sur la recommandation de son père, la chanteuse s'associe à Éric Villon, qui tente de la modeler sur le moule ayant fait le succès de son épouse, Claude Valade⁷. Dufresne écume les clubs de la province et du centre-ville de Montréal. « Je n'ai même pas été assez bonne pour me rendre jusqu'au gros club de la rue Sainte-Catherine, le Casa Loma »⁸. À la même époque, Clémence Desrochers⁹ recherche une voix pour compléter la distribution de la revue qu'elle est en train de monter : *Les Girls*. Après avoir entendu Diane dans un cabaret de la rue Saint-Denis, Clémence lui offre le rôle de Carmen, la fille de Club. Son gérant est clair : accepter l'offre de la fantaisiste correspond à la fin de leur union professionnelle. En dépit de la menace, Diane se joint

⁷ Claude Valade était l'une des grandes vedettes des boîtes de nuit de Montréal.

⁸ André Ducharme, *op. cit.*, p. 61.

⁹ Clémence Desrochers est une comédienne, humoriste, chanteuse et auteure québécoise.

à la troupe composée de Louise Latraverse – la femme disponible–, Chantal Renaud – la concubine –, Paule Bayard – la femme mariée– et de Clémence Desrochers – la femme coincée.

Cette production, qui se voulait entièrement féminine, finit par consentir à intégrer un homme dans l'équipe scénique: le musicien et compositeur François Cousineau. L'aventure des *Girls* dure pratiquement toute l'année 1969, fait sortir Diane Dufresne du monde des bars et lui permet de rencontrer François Cousineau, dont elle sera la conjointe et la complice professionnelle.

2- DE LA VOIX NEUTRE AU CRI PRIMAL

2.1 Ritournelles publicitaires et génériques de films

Au tournant des années 1970, Diane Dufresne et François Cousineau s'installent ensemble. Diane tient maison et elle interprète les ritournelles publicitaires composées par son conjoint sur des paroles de Marcel Lefebvre. Ainsi, Diane promeut la bière 50 et Air Canada. Elle est aussi la voix des génériques des premiers films érotico-sensuels produits au Québec. C'est d'ailleurs avec *Un jour, il viendra mon amour*, du film *L'initiation*, qu'elle obtient son premier succès populaire, ce qui la conduit sur les plateaux de télé aux heures de grande écoute. Dans la même veine, elle interprète les thèmes des films *L'amour humain*, *Sept fois par jour* et *Le diable est parmi nous*. C'est

donc dans l'ombre de François Cousineau qu'elle gagne ses premiers galons professionnels au Québec.

En dépit de la notoriété qu'elle acquiert à l'époque, quelque chose reste inabouti chez l'artiste et elle en prend conscience lorsqu'elle assiste au spectacle de Janis Joplin au Forum. C'est le choc. Diane pleure. Diane piaffe. Elle crie avec son chien afin de casser sa voix de soprano, de la « rocker ». Elle est au bord de l'explosion.

2.2 Le trio infernal du rock québécois : 1972 - 1977

Toutefois, la déflagration véritable survient lorsque Luc Plamondon s'unit professionnellement au couple Dufresne-Cousineau. Surnommés le «trio infernal», ils forment une équipe créative qui marque la chanson populaire des années 1970. De voix neutre, Diane Dufresne trouve son souffle, son cri, et passe progressivement en mode rock n' roll.

J'ai rencontré l'homme de ma vie est le premier succès qu'elle porte sous sa bannière, sans film ou produit à mettre en valeur. Sur des paroles caricaturales dont la fantaisie est accentuée par la légèreté de la mélodie, la chanson met en scène une femme qui drague un piéton à un feu rouge, puis l'invite à monter dans sa voiture. C'est le *hit* de l'été 1972.

En juillet de la même année, Diane Dufresne lance son premier 45 tours personnel¹⁰. La face A est consacrée à *J'ai rencontré l'homme de ma vie*, tandis que sur l'autre on peut entendre *Buzz* qui exalte, dans un style satirique, les mérites des herbes euphorisantes. Cette chanson sera la dernière collaboration de Dufresne avec le parolier Marcel Lefebvre. Le biographe André Ducharme commente : « Avec ce 45 tours se dessine le personnage : une femme qui n'a pas la langue dans sa poche, ni les jambes d'ailleurs, et qui a le sens du spectacle »¹¹. Puis, en octobre 1972, c'est la sortie de *Tiens-toé ben, j'arrive*, le premier long jeu du trio infernal. Plamondon y aborde des thématiques qui seront récurrentes dans le répertoire dufresnien : l'humour, la sexualité, l'amour, la mort, le suicide. La fureur côtoie la fragilité. Ce paradoxe prend notamment son sens avec *La Chanteuse straight*, véritable profession de foi de Diane pour son métier, qui se termine par le suicide de la chanteuse doublé d'un hommage discret à Janis Joplin.

Au plan musical, l'album est polyvalent : du blues au rock en passant par le *reel* et la ballade. *Tiens-toé ben, j'arrive* est un succès musical et commercial puisque 100 000 copies se sont écoulées, au grand étonnement de ses créateurs d'ailleurs¹². En effet, Diane Dufresne est alors persuadée qu'il s'agit de la fin de sa carrière, tant la coupure entre la chanteuse de générique et la rockeuse est nette¹³.

¹⁰ Dix 45 tours liés aux génériques de films ont précédé la sortie de ce premier disque composé de deux chansons écrites à son intention.

¹¹ A. Ducharme, *op. cit.*, p. 71.

¹² A. Ducharme, *op. cit.*, p. 75.

¹³ Jacques Bouchard, *op. cit.*, disque 2, 12'22.

Or, transporté sur la scène du Patriote avant de faire le tour des cegeps puis d'atterrir à la Place des Arts, l'opus reçoit un accueil généralement favorable de la critique. René Homier-Roy de *La Presse* synthétise :

C'est un diable, un monstre, un clown tout droit sorti d'une boîte à surprises, une Martienne, une folle. C'est une amoureuse, une commère, une force de la nature, une femme. C'est une intensité démesurée, une énergie redoutable, une présence écrasante, et une honnêteté, aussi, et face au public le plaisir d'être là et de lui faire plaisir.¹⁴

Le personnage s'incarne et prend vie sur la scène. Il revêt alors ses habits pour s'offrir autrement au public : combinaison en lamé or ou costume blindé de paillettes argentées avec bottes assorties, autant de vêtements comme des armures, question d'installer une distance entre l'artiste et le trac, entre le dénuement du corps autant que celui de l'âme et la pudeur. Certains parleront de vulgarité, d'autres de libération. « Quand la « pamphlétaire » écarte les jambes, empoigne son micro de façon suggestive, les femmes acquièrent des droits. Ce n'est pas pour rien que certaines feront d'elle leur pancarte, leur panneau de signalisation, leur paratonnerre »¹⁵. Quoiqu'il en soit, le cœur du personnage Diane Dufresne est en place. Bien sûr, tout comme l'artiste, de laquelle il n'est pas totalement dissocié, il évoluera, de la femme-cartoon à la Diva. Diane Dufresne le peaufinera, accentuera un trait ou un autre, mais dès 1972, les fondations sont coulées.

¹⁴ René Homier-Roy, « La vraie nature de Diane Dufresne », *La Presse*, mercredi 6 décembre 1972, p. F7.

¹⁵ A. Ducharme, *op. cit.*, p. 72.

Un an plus tard, soit le 20 septembre 1973, *À part de d'ça j'me sens ben / Opéra-cirque* est lancé au Planétarium Dow¹⁶. Le double titre de l'album s'explique par les deux faces du disque, indépendantes l'une de l'autre. Sur la face A, on retrouve cinq titres de Diane Dufresne, dont *Rock pour un gars d'bicyc'* qui demeure un classique de son répertoire. La face B est consacrée à l'*Opéra-cirque*, une chanson d'une vingtaine de minutes. Diane Dufresne invite les auditeurs à s'imaginer que « la fin du monde est pour aujourd'hui »¹⁷ et à faire le bilan de la société moderne et du mode de vie occidental. Elle aborde les questions du travail aliénant, du temps qui file, des conventions qui étouffent, de l'instinct sexuel et plus modestement, celle de la problématique environnementale. Le spectre d'une mort imminente surplombe l'*Opéra-cirque* qui s'achève sur des cris d'angoisse et de souffrance avant de s'évanouir dans un « Stop! » rageur et désespéré hurlé par l'interprète.

Sur scène, Diane Dufresne joue l'apocalyptique *Opéra-cirque* au premier degré. Elle raconte : « Je me rappelle que je m'étais dit que si un faisceau d'éclairage me touchait, je mourrai [sic] pour de vrai. C'est ce qui me permettait de crier »¹⁸. Le spectacle est présenté du 10 au 13 janvier 1974 à la Salle Wilfrid Pelletier de la Place des Arts¹⁹. Une tournée québécoise suivra.

¹⁶ Le lendemain du lancement, Diane Dufresne s'envole vers Paris où elle sera la vedette américaine (première partie) de Julien Clerc au mythique Olympia de Bruno Coquatrix.

¹⁷ *La fin du monde est pour aujourd'hui*, Luc Plamondon / François Cousineau sur Diane Dufresne, *À part de d'ça, j'me sens ben/Opéra-cirque*, Barclay 80172, 1973, 33t.

¹⁸ A. Ducharme, *op. cit.*, p. 78.

¹⁹ Diane Dufresne le rejouera le 24 août à la Place des Nations devant 2000 personnes. (Dans A. Ducharme, *op. cit.*, p. 50).

L'été suivant, Plamondon, Cousineau et Dufresne louent une maison à Malibu pour travailler sur un troisième album. Ils rentrent de Californie avec seulement deux ou trois chansons en poche, ce qui est à l'origine d'une querelle au sein du trio. Néanmoins, le 18 juin 1975, à l'aéroport de Dorval, a lieu le lancement de *Sur la même longueur d'ondes*²⁰. Contrairement au disque précédent, celui-ci est de facture commerciale. L'interprète a délaissé les cris primaux, le compositeur a adouci sa musique et le parolier se fait moins inquiétant²¹.

Deux pièces incontournables du répertoire de Diane Dufresne sont gravées sur cet album : *Actualités* et *Les hauts et les bas d'une hôtesse de l'air*. Ce disque est décrit par Luc Plamondon comme étant le sommet de sa collaboration avec Dufresne et Cousineau : « Dans le premier album on cherche, dans le deuxième on se trompe, dans le troisième on s'est trouvé. Il y a une homogénéité musicale dans ce disque, il y a un ton, il y a l'interprétation de Diane. [...] il y a de l'humour dans chaque chanson, il y a de la tendresse, il y a de la violence, il y a tout, mais jamais excessif »²². Le trio infernal est arrivé à maturité. C'est aux États-Unis que l'artiste et ses deux collaborateurs puisent encore l'inspiration nécessaire à la création du spectacle suivant, intitulé *Mon Premier Show*, dont sera tiré, en 1975, un enregistrement public.

²⁰ Les chansons de *Sur la même longueur d'ondes* feront aussi l'objet d'un long métrage. Chaque chanson ayant un décor et une mise en scène qui lui est propre, le document visuel s'apparente beaucoup, par la forme, à celle des vidéoclips qui se développeront au cours des années 1980 avec l'arrivée de Musique Plus sur la scène télévisuelle.

²¹ « [...] sous l'enveloppe commerciale perce une forme de détachement. [...] Et peu à peu, à travers la fille qui « a vendu son âme au rock n' roll » et celle qui a « besoin d'un chum » (sur une musique parfaite pour toutes les discothèques du monde) ces chansons laissent transparaître la fêlure pensée et voulue, sous cette musique et ses paroles faussement à la mode, faussement loin de la réalité. Tout ceci est affirmé et résumé dans *Actualités* » (Dans Yves Taschereau, « Les ondes chez Diane Dufresne », *Le Devoir*, 20 juin 1975, p. 12).

²² J. Bouchard, *op. cit.*, disque 2, 35'22.

En 1977, Diane Dufresne a 33 ans, l'âge auquel sa mère est morte. Ainsi, le disque *Maman si tu m'voyais, tu s'rais fière de ta fille* qui paraît en mars 1977 est également un hommage. Au verso de la pochette, une photo de Claire Dumas permet d'apprécier la ressemblance physique entre la mère et la fille. À l'intérieur, un cliché de Diane enfant. Mère et fille sont réunies. C'est d'ailleurs de ce rapprochement que témoigne la chanson *Hollywood freak* qui raconte le rêve maternel tel qu'imaginé et vécu par la fille. Fait significatif : cette chanson est la seule cosignée par Diane Dufresne. Plamondon, qui signe toutes les chansons sauf une est resté fidèle à l'univers qu'il a créé, ainsi les thématiques restent sensiblement les mêmes : amour, sexualité, humour, évasion et mort.

Depuis sa formation en 1972, le trio infernal s'étirole au rythme des diverses querelles qui battent le tempo de leurs créations. Ainsi, « *Maman si tu m'voyais, tu serais fière de ta fille* » est le dernier disque auquel participe François Cousineau. Le trio est dissous. Luc et Diane poursuivent l'aventure en tandem.

2.3 Dufresne et Plamondon : 1978- 1984

Entre 1977 et la sortie de son disque suivant en 1979, Diane Dufresne est présentée en vedette à l'Olympia de Paris, monte le spectacle *Comme un film de Fellini* et personnifie Stella Spotlight – le sex-symbol déchu – dans la version parisienne de *Starmania*, dont la mise en scène est assurée par Tom O'Horgan. Le rôle incarné par Diane Dufresne est mineur et se résume à trois chansons : *Ego trip*, *Le rêve*

de *Stella Spotlight* et *Les adieux d'un sex-symbol*. L'année 1979 est aussi celle de *Striptease*. L'album regroupe quelques-uns des grands titres de son répertoire : *Le Parc Belmont*, *J'ai douze ans*, *Hymne à la beauté du monde*, ainsi qu'un hommage à la première star du Québec, Alys Robi.

En 1982, Diane Dufresne récidive sur disque avec *Turbulences*. Pratiquement toutes les paroles de ce disque primé par l'ADISQ²³ sont signées Plamondon, à l'exception de *La toune qui groove* de Michel Jonasz et de *Suicide* de Gainsbourg. Dans cette chanson, après s'être infligée maintes souffrances métaphoriques, suicide fictif sur suicide fictif, la star, consciente de la fragilité et de l'ambivalence de ses liens avec son public est huée par celui-ci. Le strass et les paillettes sont évacués, seule persiste sa solitude. La rockeuse tourne sa violence contre elle-même : c'est le suicide²⁴.

Certaines de ces thématiques – l'emprisonnement et la mort par exemple – sont reprises dans *Dioxine de Carbone et son rayon rose*, l'opéra-cartoon que Luc Plamondon écrit pour Diane Dufresne. Dioxine est une rockeuse condamnée pour avoir répandu son rayon rose – qui symbolise le rêve – dans la population. L'œuvre met en scène trois protagonistes : Dioxine, le tribunal et la foule. La rockeuse est le seul personnage de chair et de sang, les autres étant des voix informatisées désincarnées. On inculpe Dioxine pour avoir rendu les gens roses et fous puisque certains de ses fans,

²³ Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo. *Turbulences* reçoit le Félix de microsillon de l'année. Diane Dufresne est absente de la cérémonie.

²⁴ « Après avoir exhorté les dieux à la canoniser star (*Maman si tu'm voyais*), après avoir gagné son paradis et payé pour (*Striptease*) voilà la star au seuil de la solitude, du désespoir et de la mort. (...) la diva nationale traverse cette fois toutes les crises imaginables, mort, suicide, vieillissement, étouffement, échec, folie, emprisonnement, aliénation chronique et terminale.» (Dans Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne en enfer », *Le Devoir*, 27 février 1982, p. 29.

persuadés de pouvoir s'envoler, se sont jetés du haut d'édifices. Dioxine, condamnée à mort, est sauvée *in extremis* par le rayon rose, qui provient d'une autre dimension.

Dioxine de Carbone et son rayon rose est la dernière collaboration entre Diane Dufresne et Luc Plamondon. Il a créé cette histoire comme étant une œuvre entière, indépendante du reste du répertoire, et souhaite qu'elle soit présentée comme telle. Or, c'est de rose que l'interprète décide de colorer le Stade olympique en 1984 et elle intègre *Survoltée*, de l'opéra-cartoon, à la programmation de son spectacle²⁵. En France, Plamondon estime que *Dioxine* est corrompue par des chansons de Dufresne telle que *Rock pour un gars de bicyc*²⁶. Le parolier signale son désaccord à l'interprète, qui persiste et signe. À la fin du spectacle, Luc ne va pas saluer Diane : les liens, usés par une multitude de malentendus et de frustrations, sont rompus.

De 1972 à 1984, Luc Plamondon a écrit environ quatre-vingts chansons pour Diane Dufresne. Ensemble ils ont développé leur langage et leurs images, ils en ont fait des tableaux que Diane a choisis, teintés, nuancés et imposés sur scène.

²⁵ La biographie d'André Ducharme, ainsi que les témoignages de certains *fans*, portent à croire que d'autres titres de *Dioxine de Carbone et son rayon rose* auraient été intégrés à la *Magie Rose*. Cependant, nos archives sont muettes sur ces titres; l'information n'a donc pas pu être vérifiée.

²⁶ L'opéra-cartoon de Luc Plamondon et Angelo Finaldi ne sera jamais présenté au public québécois.

3- DIANE DUFRESNE SUR SCÈNE : 1975-1984

Diane Dufresne a une conception du spectacle qui frôle la philosophie tant elle s'y est tenue avec rigueur au cours de sa carrière. Gisèle Tremblay, journaliste au *Devoir*, rapporte :

Il faut que chaque spectacle soit une fête, et pour ça, aller chercher « le monde », les provoquer hors d'eux-mêmes et de leurs confortables applaudissements, les amener à rire ou à crier, à aimer ou à haïr, à réagir de quelque façon. [...] Il faut qu'il se passe quelque chose. Et pour ça, des « costumes » pour rire, une musique qui « swing » à remuer les profondeurs, une voix qu'elle « crochit » dans toutes les directions, des mots de sa chair et de son sang (tous autobiographiques, dit-elle), un besoin dévorant d'aller toujours au-delà.²⁷

À partir de son *Premier show*, Dufresne s'implique de plus en plus dans la mise en scène de ses spectacles pour en contrôler les toutes les ficelles dès 1977. À l'affût, Dufresne collige tous les outils techniques ou décoratifs qui lui permettront de créer et de modeler les ambiances appropriées à ces fantasmagories avec le souci constant de se renouveler et d'innover.

3. 1. Le *Premier show* de Diane Dufresne après dix ans de métier

Mon premier show est un titre ambigu qui ne semble pas convenir au spectacle d'une artiste qui a dix ans de métier et s'est déjà produite deux fois à la Place des Arts. En fait, ce spectacle est totalement le sien puisque la rockeuse laisse la place à toutes

²⁷ Gisèle Tremblay, « Diane: elle chante jusqu'à l'impudeur », *Le Devoir*, 24 février 1973, p. 15.

les femmes qui l'habitent. Diane Dufresne explique : « Je veux diversifier mon spectacle. Je ne suis pas seulement une rockeuse. Je suis «plusieurs». Et je veux que mon spectacle me ressemble »²⁸. Inspiré par un show de Bette Middler présenté à Broadway, ainsi que par ses deux étés en Californie, ce spectacle se veut sous le signe du *show-business* à l'américaine où le talent s'unit aux rêves – et aux dollars – pour offrir une prestation accessible à tous.

Avec *Mon premier show*, présenté du 4 au 12 novembre 1975 au théâtre Maisonneuve de la Place des Arts, Diane Dufresne gagne son pari sans les moyens de Broadway. Lorsqu'elle entonne *Mon premier show*, une chanson écrite pour l'occasion, le public la cherche. La scène est vide, d'où s'élève sa voix? Un projecteur oriente leur regard vers la salle : Diane est assise parmi eux comme pour leur rappeler qu'elle en vient. Au fil des couplets de la chanson d'ouverture, l'artiste avance vers la scène puis y monte. La pièce se termine sur un parfum de confession dans lequel Dufresne mêle le spectacle et sa vie : « Quand résonneront les bravos, dans ma loge remplie de fleurs, là je serai p't'être bien dans ma peau »²⁹. Tout au long de la représentation elle déploie ses artifices, ses surprises. Par exemple, elle interprète son *Rill pour rire*³⁰ dans un grand lit de cuivre et chante *Partir pour Acapulco* avec un Mexicain à ses côtés.

²⁸ Suzanne Paré, « J'ai hâte de revoir le monde! », *Journal de Montréal*, 15 octobre 1975, p. 20.

²⁹ *Mon premier show*, Luc Plamondon / François Cousineau sur Diane Dufresne, *Mon Premier Show – en spectacle à la Place des Arts, J'arrive 909-910*, 1976, 33t.

³⁰ Nous reproduisons le titre tel qu'inscrit sur les pochettes des disques *Tiens-toé ben, j'arrive* et *Mon Premier Show*. La faute d'orthographe – on devrait lire reel et non rill – est donc volontaire. Elle est également une expression du sens de l'humour de son auteur.

D'Hollywood, Diane Dufresne a ramené des images et des rêves de star qu'elle saupoudre sur sa création, jusqu'à ce qu'elle entonne *On fait tous du show-business*. L'artiste qui avait commencé son spectacle au parterre avec le public, pour s'élever parmi les étoiles, revient vers lui :

On fait tous du *show-business*,
 Vous comme moé pis moé comme vous. [...]
 Moé! Moé quand j'fais du *show-business*
 Moé quand fais mon numéro
 J'voudrais qu'tout l'monde se r'connaisse
 Moé mon *show*, c'est ma vie
 C'est not' vie, c'est not' *show*³¹

Dès le premier couplet de cette dernière chanson, on commence à délester la scène des accessoires. Diane Dufresne a orchestré son striptease : les rideaux sont rappelés, les techniciens manipulent les fils et l'équipement devant la foule, le fond de la scène est dépouillé. Lorsque la dernière note du spectacle retentit, la scène est complètement déshabillée. Il ne reste que le mur de briques au fond : les dessous du *show-business* sont visibles par tous.

Diane Dufresne revisite son répertoire³² et de la femme-cartoon qu'elle était à l'époque de *Tiens-toi ben, j'arrive*, elle devient progressivement star. Selon la terminologie du sociologue Edgar Morin, Diane Dufresne est alors une vedette.

La vedette est le lieu commun de tous les acteurs de premier plan. Les stars sont évidemment des vedettes, mais [les vedettes] ne pourront qu'exceptionnellement devenir stars. Ce qui leur manque, c'est cette dose supplémentaire qui transforme la personnalité en sur-personnalité. La star, comme la reine des abeilles, se différencie en assimilant une gelée royale de sur-personnalité.³³

³¹ *On fait tous du show-business*, Luc Plamondon / François Cousineau sur Diane Dufresne, *Mon Premier Show – en spectacle à la Place des Arts*, J'arrive 909-910, 1976, 33t.

³² *L'Opéra-cirque* est mis de côté de cette rétrospective.

³³ Edgar Morin, *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 54.

Certes, on la compare à Rita Hayworth et à Marlene Dietrich, mais elle n'est pas encore Diane Dufresne la Diva, celle qui deviendra elle-même un point de comparaison, une référence.

Les critiques sont dithyrambiques : « [...] Diane Dufresne a réinventé le one-man-show à Montréal. [...] Métamorphosée, sûre de ses moyens, maîtresse de la scène, elle a poussé la virtuosité à la limite. [...] Diane Dufresne, c'est une panoplie, un monument, un panthéon de la chanson québécoise »³⁴. Christine L'Heureux du *Devoir*, renchérit : « C'est vraiment son premier show professionnel, son premier grand show parce que de qualité internationale [...]. Diane Dufresne c'est une bombe qui vient d'éclater; c'est un beau désastre, comme l'était Hiroshima, pour d'autres raisons »³⁵. Le spectacle suivant de l'artiste recevra un accueil plus mitigé.

3. 2. *Sans entracte* : spectacle féminin pluriel

Mûri de Montréal à Paris en passant par San Francisco et New York, *Sans entracte* est la réponse de Diane Dufresne à la grammaire française. Pourquoi le masculin l'emporterait-il invariablement sur le féminin? Diane renverse la vapeur : son prochain spectacle sera conjuguée au féminin. C'est ainsi que du 29 mars au 17 avril 1977, elle invite *la public* à la *maison-neuve* (théâtre Maisonneuve). Le jeu de mots n'est pas hasardeux puisque Diane Dufresne s'installe littéralement dans le garage de

³⁴ Jean-Paul Sylvain, « Diane Dufresne au boutte », *Journal de Montréal*, 7 novembre 1975, p. 18.

³⁵ Christine L'Heureux, « La bombe Diane Dufresne », *Le Devoir*, 7 novembre 1975, p. 19.

la Place des Arts pour y vivre son *show*. Ainsi, elle pousse un peu plus loin l'autre facette de son concept : un spectacle sans entracte. Il n'y a pas d'interruption pendant le spectacle et il n'y en aura pas entre le spectacle et sa vie. À l'époque, elle confie à Claire Caron du *Journal de Montréal* : « Je voulais absolument vivre ici pour que les femmes aient l'impression que je les reçois chez moi! »³⁶.

À travers les chansons de l'album *Maman si tu m'voyais tu s'rais fière de ta fille* et appuyées par des monologues, l'interprète fait le bilan de sa vie de femme. La rétrospective féminine de l'artiste est enrobée par une mise en scène soignée qui ne manque pas d'audace. Alors que pour *Mon premier show* Jean Bissonnette a supervisé la mise en scène, *Sans entracte* est signé par l'artiste d'un bout à l'autre : depuis les cartons d'invitation qu'elle bricole pour convier les journalistes à la conférence de presse jusqu'aux éclairages.

Elle commence le spectacle dans sa loge, située sur la scène en haut d'un escalier. Ainsi, lorsque que le public est admis dans la salle, Diane Dufresne est déjà en représentation. Elle regarde silencieusement ses invités prendre place. Auparavant, des clowns, de la musique, des ballons et des projecteurs ont accueilli les spectateurs jusqu'à l'entrée de la salle. Lorsque les lumières se tamisent, elle interprète *Vingtième étage* puis descend les vingt marches qui la sépare de la scène. Au moment où elle simule un orgasme pendant *La main de dieu*, une chanson sur la masturbation, elle est rejointe par un danseur nu qui offre une prestation esthétique au public.

³⁶ Claire Caron, « « Je ne suis pas un gadget, je suis de la couleur! » », *Journal de Montréal*, 15 mars 1977, p. 29.

Le danseur est protégé des regards intrusifs par un mince voile tendu devant lui. Le clin d'œil à la femme-objet dérange plus qu'il n'amuse. Cette fois Dufresne ne fait pas dans la douceur et la paillette. Petrowski rapporte qu'« [...] elle chante bien, une voix qui crie et s'affirme, une voix qui ne s'embarrasse plus des murs de politesse et de décence autour d'elle. [...] elle exprime ses frustrations de femme, son désir d'être un homme, passe constamment le micro entre ses jambes pour mieux nous le faire comprendre »³⁷.

Le spectacle prend fin sur *Laissez passer les clowns*. La chanteuse se transforme en clownesse sous les yeux de son public. Lorsque la chanson est terminée, l'orchestre continue de jouer la mélodie pendant que Diane remonte à sa loge, se démaquille et regarde partir le public qu'elle a accompagné de son arrivée à la *maison-neuve* jusqu'à sa sortie.

Diane Dufresne est une interprète et une conceptrice qui met en scène ses spectacles. Sa voix qui module sur trois octaves, sa créativité et sa présence scénique sont ses principaux atouts, or cette fois, elle prend la parole. Pour la première fois, elle insère des monologues de plusieurs minutes entre les chansons³⁸. Diane Dufresne y parle de sa mère, de l'importance d'être fidèle à soi-même et y dénonce l'idéal féminin tel que conçu par les hommes et socialement accepté par la société passée.

³⁷ Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne : L'Ange et la Femme », *Le Devoir*, 2 avril 1977, p. 32.

³⁸ Cependant, le contenu exhaustif des monologues est difficilement identifiable puisque seulement trois ont été conservés sur l'enregistrement télévisuel produit par Radio-Canada.

J'ai vécu le temps, où il était important d'être la femme idéale. Quelle job! Celle que tu ne deviens jamais. Moi, j'y croyais pas, mais elle existe. J'en ai même vues plusieurs dans les vitrines des grands magasins [...]. Elle, elle est vraiment belle. Immobile, sans personnalité, a dérange personne. Elle ne parle pas. Tu y'arraches un bras et elle ne perd pas un faux cils. Elle sait toute toute faire dans n'importe quelle position. [...] Pour devenir ce très grand personnage, j'ai donc bravé le quotidien avec la docilité d'une geisha, étouffé ma personnalité en devenant la Cendrillon moderne de la balayeuse électrique et du chiffon J rose. [...] J'étais la Belle au bois dormant qui était en train de mourir, mais qui à son troisième soupir n'a pas attendu le prince charmant pour se réveiller. L'horloge qui réglait tous mes mouvements et qui me donnait l'impression que ma vie ne dépendait pas de moi me fait voir le bilan de cette vie de femme sans importance.³⁹

C'est son parcours personnel que l'artiste illustre, sa quête de liberté, sa volonté de vivre pour soi. Toutefois, la chanteuse n'est pas à l'aise avec cette prise de parole et laisse transparaître de l'agressivité. Les monologues de Diane Dufresne sont qualifiés de verbiage et de tarabiscotages par la critique qui est somme toute tiède. Des spectateurs sortent pendant les représentations et ceux qui restent offrent des applaudissements polis⁴⁰. Le spectacle agace davantage qu'il n'éblouit. Le message féministe et féminin est dilué, le public ne le supporte pas : la cible est ratée.

Il appert que *Sans entracte* est un spectacle de transition. Pierre Beaulieu, journaliste culturel à *La Presse* précise :

À partir de ce show-là surtout, Diane Dufresne a exprimé davantage sa folie, entre guillemets, qu'elle le faisait auparavant, et elle faisait peur

³⁹ Diane Dufresne, *Sans entracte*, Montréal, Radio-Canada, (1977), 60 min. coul. 13' 44 (collection privée de Normand d'Amours).

⁴⁰ Pascale Perrault, « Diane Dufresne : un show en montagnes russes », *Journal de Montréal*, 2 avril 1977, p. 8 (supplément du samedi)

au monde, carrément. (...) Avant même si elle était une chanteuse très énergique, elle conservait une certaine pudeur, mais là, le bouchon a sauté et voici Diane Dufresne.⁴¹

3.3. *Comme un film de Fellini* : un hommage à la folie

C'est une foule bigarrée qui se présente le 4 octobre 1978 à la première du spectacle *Comme un film de Fellini*, qui marque l'inauguration du théâtre Saint-Denis⁴². Ce spectacle est l'aboutissement du *show* « qu'elle promène depuis bientôt un an, celui qu'elle a fait évoluer et grandir du Campus jusqu'au St-Denis, en passant par l'Olympia (de Paris) »⁴³.

Diane Dufresne fait son entrée sur scène coiffée d'un interminable voile de mariée⁴⁴. La chanteuse s'unit au public composé, à sa demande, de prêtres, d'arlequins, de fées des étoiles, de joueurs de football... En effet, Diane avait invité les spectateurs à se travestir pour « que chacun vive enfin ses fantasmes et ses folies »⁴⁵. Le public répond à l'appel et la chanteuse lance son bouquet dans la foule, les cloches retentissent, des confettis pleuvent : l'union entre Diane Dufresne et son public est scellée.

Fidèle à l'esprit fellinien, le spectacle prend fin par une grande farandole initiée par l'artiste et les élèves du Conservatoire d'art dramatique de Montréal. Ces derniers

⁴¹ Jacques Bouchard, *op. cit.*, disque 2, 48'29.

⁴² Ancien cinéma, le théâtre Saint-Denis est transformé en salle de spectacle à l'automne 1977.

⁴³ Ce propos est rapporté par la critique du *Devoir*. (Dans Nathalie Petrowski, « Que chacun vive enfin ses folies », *Le Devoir*, 19 septembre 1978, p. 13.)

⁴⁴ Nicky. « Diane Dufresne au St-Denis », *Pop [jeunesse] rock*, 4 novembre 1978, p. 16.

⁴⁵ N. Petrowski, *loc. cit.*, p.13

sont chargés de guider le public dans ce concept inédit. Loui Mauffette, comédien et relationniste, se souvient :

[...] on faisait une immense ronde dans la salle du Saint-Denis pour aboutir sur la scène à la fin et tout le monde dansait. On a perdu complètement le contrôle sur scène. [...] Diane Dufresne était dans les airs, elle se faisait donner la bascule [...]. La farandole de Fellini s'est terminée en espèce de carnaval [...] complètement surréaliste sur scène. Et finalement y'avait quelques personnes autour de Diane qui ont pu prendre Diane et la ramasser [...]. Diane s'est éclipsée comme ça et le spectacle s'est terminé avec les musiciens et la foule sur scène qui dansait et Diane était partie déjà.⁴⁶

Pendant *Comme un film de Fellini*, le spectateur – affranchi de sa passivité – devient pour la première fois *spect-acteur*, partie intégrante du *show* au même titre que les costumes, les éclairages, les musiciens.

Le lendemain, dans les journaux étudiés, les critiques soulignent toute la magie et le sublime de la prestation de Diane Dufresne. Toutefois, des mois plus tard, on emploiera l'expression de demi-échec pour caractériser *Comme un film de Fellini*. En effet, « même s'il était excellent et s'est attiré les critiques les plus élogieuses, [le spectacle] ne s'est pas très bien vendu, c'est le moins que l'on puisse dire »⁴⁷. Cependant, le spectacle suivant de Diane Dufresne sera un succès total : la critique sera unanime.

⁴⁶ J. Bouchard, *op. cit.*, disque 2, 59'30.

⁴⁷ Pierre Beaulieu, « « Strip Tease », le disque de l'année », *La Presse*, 5 janvier 1980, p. B4.

3.4 *J'me mets sur mon 36* : Une star est née!

Lorsque Diane Dufresne met le pied sur la scène du Forum, le 8 décembre 1980, pour son spectacle *J'me mets sur mon 36*, elle est la première artiste québécoise à s'y produire en solo⁴⁸. C'est enveloppée d'une cape de ballons gonflés à l'hélium qu'elle salue la foule et entonne *Striptease*. Sa veste de caoutchouc s'envole vers le plafond du Forum et reste en suspens dans les airs, découvrant une Diane Dufresne avec des plumes dans les cheveux, un sein pailleté, l'autre déshabillé, la taille cintrée de boas blancs. Cette entrée spectaculaire donne le ton à la première partie du spectacle où, grâce à un costume révélateur, des ballades rythmées et à une gestualité fluide, l'accent est mis sur la sensualité de la rockeuse.

Après son striptease, Diane Dufresne rend hommage à Alys Robi, la première star du Québec, présente au Forum ce soir-là⁴⁹. De retour de l'entracte, vêtue d'une robe de flammes, Diane Dufresne interprète *Hound dog*, *Blue Suede Shoes* et *Chanson pour Elvis*, en hommage à sa première idole. D'Elvis à Alys, Diane Dufresne s'enracine dans le rock et le *show-business*. Le deuxième bloc du spectacle – où elle interprète aussi *Rock pour un gars d'bicyc'* et *Mon p'tit boogie-woogie* – est résolument rock et est placé sous le signe d'une énergie sexuelle assumée.

Par ailleurs, la chanson de *Cinq à sept*, qui met en scène une femme oscillant entre la colère et le désespoir d'être cantonnée au rôle de maîtresse, fait la transition

⁴⁸ Le 3 avril 1980, Offenbach a été le premier groupe québécois à s'y produire.

⁴⁹ Au cœur de la chanson, Jacques Normand, qui a signé en 1965 la lettre-passeport de Diane Dufresne pour Paris, se présente sur scène le temps d'un bref caméo.

vers le troisième et dernier segment du spectacle, à la prosodie dramatique. À partir de ce moment, le spectacle s'articule autour du déséquilibre et de la folie pouvant entourer toute volonté de libération individuelle, qu'elle soit sociale ou privée.

C'est sur une note d'espoir que Diane Dufresne conclut son spectacle, avec *Laissez passer les clowns* suivie d'*Hymne à la beauté du monde*. En réponse à l'enthousiasme du public qui lui chante spontanément « Ma chère Diane, c'est à ton tour de te laisser parler d'amour » et qui a, à plusieurs reprises, constellé le Forum de petites flammes pour signifier son appréciation, la chanteuse revient sur scène, dans son peignoir. Elle interprète, avec simplicité et dépouillement, *Ma vie, c'est ma vie*.

Les critiques culturels qui ont assisté à *J'me mets sur mon 36* sont sur la même longueur d'ondes que les admirateurs de Diane Dufresne. Aussi, dans les journaux, les adjectifs s'accumulent et rivalisent de grandiose. *Échos-vedettes* la qualifie de prêtresse et Nathalie Petrowski, du *Devoir*, affirme qu'« elle a su être à la fois femme, homme, travesti, ange, clown et sorcière »⁵⁰. Louise Blanchard du *Journal de Montréal* s'interroge « Comment décrire l'opération de séduction d'une foule de près de 14 000 personnes par une seule femme, mi-ange, mi-démone? »⁵¹. Au moment où elle écrit ces lignes, elle ignore que deux ans plus tard, Diane Dufresne lui offrira l'occasion de trouver une réponse.

⁵⁰ Marc Chatelle, « Presque nue sous ses boas: Diane la prêtresse a célébré la grande fête de la folie », *Échos-Vedettes*, 14 au 20 décembre 1980, p. 32-33; et Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne ou le showbiz en état de grâce », *Le Devoir*, 10 décembre 1980, p. 18.

⁵¹ Louise Blanchard, « « La » Dufresne au Forum était époustouflante », *Journal de Montréal*, mardi 9 décembre 1980, p. 45.

3.5. *Hollywood/Halloween* : de la dame de cœur à la dame de pique

Diane Dufresne en jouant de sa violence, de sa sensualité, de sa sexualité, de sa démesure et de sa folie, a réussi son pari au Forum : elle a mérité son statut désormais incontestable et incontesté de star. Lorsqu'en 1982, on lui offre de renouveler l'audace d'un spectacle d'un soir au même endroit, Diane Dufresne surenchérit avec deux spectacles différents en deux soirs consécutifs. La conceptrice précise que la nuit servira d'entracte.

Pour son coup de poker, Diane Dufresne mise sur les deux extrémités de son personnage public. Tout d'abord, la dame de cœur qui témoigne de sa tendresse, de sa douceur et qui loge du côté hollywoodien de la vie. À l'opposé, se trouve la dame de pique, violente, osée, provocante et qui hante le versant *halloweenesque* de l'univers dufresnien.

Le 28 octobre 1982, Diane Dufresne se fait dame de cœur et présente une première partie sous le signe de la retenue : la voix est posée, la gestualité somme toute épurée, la folie contrôlée. Les chansons choisies pour ce spectacle sont généralement lumineuses, de *Hollywood Freak* à *Hymne à la beauté du monde* en transitant par une reprise de *Somewhere over the rainbow*. Le spectacle est conçu en crescendo : plus les chansons s'enfilent, plus on s'approche de l'*Halloween*. C'est alors que les thématiques inquiétantes sont insérées : le suicide du sex-symbol, l'angoisse de la vie moderne avec *Actualités* et *Oxygène*, ainsi que le délire du *Parc Belmont*. Diane Dufresne conclut

toutefois en douceur la première partie de son programme double par sa *berceuse pour un homme* tandis que, vêtue d'une crinoline blanche, elle tourne sur elle-même telle une ballerine dans une boîte à musique.

À la suite d'un entracte de 24 heures, Diane Dufresne émerge d'une citrouille immense pour marquer le début de la deuxième partie de son spectacle : *Halloween*. La mort, l'angoisse, la sexualité et la folie prennent vie sur la scène du Forum. Ses tabous, Diane Dufresne les jette au visage des 16 000 spectateurs présents⁵².

Tout d'abord, vêtue d'une chemise de nuit blanche et d'un bonnet assorti, l'artiste interprète *J'ai douze ans* et *La dernière enfance*. Entremêlant jeunesse et vieillesse, elle témoigne de son angoisse du temps qui passe et qui fuit. Ensuite, pour exhaler sa lubricité et ses appétits sexuels, la chanteuse revêt un costume de cuir clouté. L'espace d'un moment, elle est sado-masochiste. Nathalie Petrowski estime que Diane Dufresne, en «empruntant une mythologie plus gaie que féministe, (...) répète les clichés de la révolution sexuelle des années 1960 mais les explore avec plus d'audace»⁵³. Enfin, le *Parc Belmont*, qu'elle avait interprété la veille, est repris dans une version plus violente. La chaise blanche, emblème de son déséquilibre, est réduite en pièces par la chanteuse. Parmi les vestiges, la rockeuse saisit deux barreaux et compose une croix chrétienne.

⁵² Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne, Le miroir exalté d'une ombre géante », *Le Devoir*, 1er novembre 1982, p. 9.

⁵³ *Ibid.*

L'avant-dernière chanson interprétée est *Suicide* de Serge Gainsbourg sur une musique de Claude Engel. Au fur et à mesure qu'elle module ses différents scénarios autodestructeurs, une toile d'araignée s'abat progressivement sur la chanteuse. L'artiste s'en libère et revient sur scène pour la chanson d'adieu. D'un coup de pied, elle renverse la palissade installée par la sécurité et se fraie aisément un chemin parmi la foule respectueuse à qui elle chante *J'veux pas qu'tu t'en ailles* de Michel Jonasz. Elle sort du Forum par la porte où ses *fans* sont entrés. L'*Halloween* est terminé⁵⁴. La dame de pique a déposé les armes.

3.6 *Magie rose* : Quand Montréal change de couleur...

Après s'être produite deux fois au Forum, le producteur Guy Latraverse offre à Diane d'être la première Québécoise à domestiquer l'éléphant blanc de Montréal : le Stade olympique. Elle accepte. Bénéficiant de subventions des fêtes du 450^e anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier, la *Magie rose* de Diane Dufresne est au cœur d'une controverse médiatique. Les journalistes et le milieu artistique dénoncent l'usage de fonds publics, 400 000\$, pour la création du spectacle⁵⁵.

⁵⁴ Lors de son gala, l'ADISQ remet à Diane Dufresne le prix – le Félix – de spectacle de l'année pour Hollywood/Halloween.

⁵⁵ Mireille Simard, « Les fêtes du 450^e : les derniers pas de la valse des millions », *Le Devoir*, 11 août 1984, p. 17 et 23. S.G et C.M., du *Journal de Montréal*, rapportent le mécontentement qui couve dans le milieu artistique avant la prestation du 16 août ; le chanteur Michel Louvain affirme être révolté et estime que le gouvernement n'est pas en situation d'offrir de telles subventions, le fantaisiste Pierre Marcotte dénonce les lois fiscales qui égorgent les artistes alors que les producteurs Guy Cloutier et Gilbert Morin insinuent que la transaction est malhonnête et les ressources, inéquitablement réparties. (Dans S.G et M.C, « Guy Cloutier espérait qu'il y aurait 10, 000 chômeurs au stade », *Journal de Montréal*, 24 août 1984, p. 23).

Néanmoins, sous les auspices de Diane Dufresne, le 16 août 1984, le Stade est envahi par une foule de 55 000 personnes, dont 75% portent un élément rose, à la demande de la chanteuse⁵⁶. Dans la ville, le spectacle est commencé bien avant que Diane Dufresne pousse sa première note. Dans le métro, la station Pie IX est animée par une marée rose qui déferle vers le Stade où les *spect-acteurs* s'installent et regardent les costumes les uns des autres. Quelqu'un a teint le drapeau du Québec en rose et court autour des estrades. L'atmosphère est festive, la ferveur palpable.

À l'heure prévue, Diane Dufresne, royale, s'avance sur la passerelle qui traverse le Stade et qui la conduit vers la scène qu'elle partage en alternance avec le rockeur français Jacques Higelin et le groupe américain Manhattan Transfert. Derrière elle, une traîne aux dimensions du Stade, qu'elle dégrafe à son arrivée au micro.

Sensuelle aux limites de la caricature quand elle interprète *La vie en rose* déguisée en panthère, fragile dans son costume de ballerine pendant *Le parc Belmont* et *J'ai douze ans*, iconique dans sa robe « Marilyn Monroe » pour marcher sur les étoiles de son Hollywood Boulevard, rockeuse pour *Survoltée*, aérienne quand elle incarne la statue de la liberté pour son *Week-end sur la lune*, Diane Dufresne, au Stade olympique, a étalé tous ses « clowns », ses marottes, ses artifices afin d'offrir une prestation magique à son public⁵⁷. Prestation qu'elle conclut en traversant de nouveau la

⁵⁶ Selon les sources, l'évaluation de la foule varie entre 50 000 et 57 382 admirateurs. Nous avons retenu l'évaluation la plus fréquente. (Dans Denis Lavoie, « La « magie rose » l'a emporté sur le spectacle », *La Presse*, 18 août 1984, p. D11). Depuis *Comme un film de Fellini* (1978), la tradition de se déguiser pour assister aux spectacles de Diane Dufresne était bien ancrée.

⁵⁷ Par exemple, des lasers créent des effets spéciaux, une grande roue est sur la scène et est activée pendant *Le parc Belmont*, un juke box géant accueille son interprétation de *Survoltée*.

passerelle sur laquelle repose maintenant un tapis rose. Marie-Claude Chénier estime que « ce défilé de l'artiste nous renvoie également au rapport qu'entretient une reine avec ses sujets : c'est le passage de la reine devant sa cour, c'est le passage de la star adulée par son public québécois [...] »⁵⁸.

Toutefois, une sonorisation inadéquate, l'immensité de la salle avec le handicap d'une vision restreinte inévitable pour les *spectateurs*, un rythme disloqué par les prestations de Jacques Higelin et Manhattan Transfert minent l'efficacité du sort rose jeté par l'artiste. Dans ces conditions, Diane Dufresne a été incapable de répéter les exploits des Forums, à savoir une proximité avec son public dans le cadre d'un happening⁵⁹.

4- DIANE DUFRESNE DE 1984 À AUJOURD'HUI

Quand il [Luc Plamondon] est parti, je me suis dit : «Ma carrière est terminée». Quand François Cousineau est parti, je ne pensais pas que ma carrière était terminée. Je pensais qu'elle prenait un gros *down*, mais des compositeurs on peut toujours arranger ça avec des paroles. En tant qu'interprète on peut toujours bon...mais Luc Plamondon, partir là c'est comme tu dis : « On fait quoi? On fait quoi? »⁶⁰

⁵⁸ Marie-Claude Chénier, *Diane Dufresne en spectacle : l'impact de la gestualité*, mémoire de maîtrise (communication), Université de Montréal, 1988, p. 120.

⁵⁹ À titre indicatif, en 2006, Diane Dufresne chante à nouveau au Stade olympique dans le cadre du spectacle d'ouvertures des premiers *Outgames* (jeux gais) mondiaux. Pour l'occasion, elle interprète *La vie en rose*, *Comme ils disent* de Charles Aznavour ainsi que *Le parc Belmont* avec le Cirque du Soleil.

⁶⁰ Jacques Bouchard, *Folie douce : Diane Dufresne en paroles et musique*, Radio-Canada, 2003, disque 3, 34'57

4.1 Une muse en quête d'auteur

Si Diane Dufresne n'a plus de parolier, elle possède encore sa voix. Après une tournée des grands festivals de France, de Belgique et de Suisse, elle enregistre des chansons immortelles. Du Magicien d'Oz à Verdi, l'album intitulé *Follement vôtre* (1986) est versatile et si on y retrouve des chansons d'hier, Diane y intègre également des pièces plus récentes telles que *Ils s'aiment* de Daniel Lavoie et *Les dessous chics* de Serge Gainsbourg. Le disque a été précédé d'une émission spéciale de télévision produite par Radio-Canada, également intitulée *Follement vôtre* et dont les critiques ont été généralement négatives⁶¹.

La chanson qui clôt le disque et l'émission de télé est une création de Pierre Grosz. En signant la totalité des chansons du spectacle *Top Secret*, présenté au Théâtre du Nouveau Monde du 4 au 27 septembre 1986, Grosz devient le nouvel auteur de Diane Dufresne. L'artiste met en scène le scénario de son alter ego qui est recherchée et le public est invité à se déguiser en détective ou en japonaise. Pendant le spectacle, Diane encourage les spectateurs à monter sur scène pour montrer leur costume. Le public et la critique sont conquis. *Top secret* joue à guichets fermés⁶².

Le changement d'auteur amène un renouvellement des thématiques – exit l'humour, le suicide, les paillettes et le star-système – doublé d'un changement de ton :

⁶¹ *Follement vôtre* remporte toutefois le prix de la meilleure présentation spéciale au 7^e Festival International de la télévision de Banff.

⁶² Ce spectacle théâtral, la chanteuse le présentera en tournée au Québec, à Paris, ainsi qu'à Tokyo où elle reçoit un accueil chaleureux. Le disque *Top secret* paraît au Québec en 1987. Il est suivi d'une édition japonaise en 1988. Avec ce spectacle, Diane Dufresne gagne le Félix du « Spectacle de l'année, musique et chanson pop » au Gala de l'ADISQ en 1987.

le langage est plus lisse, moins cru. L'univers de Diane Dufresne est en mutation. La collaboration entre Pierre Grosz est une parenthèse restée ouverte : il a assuré l'intérim entre Plamondon et le moment où elle signera ses propres textes⁶³. C'est d'ailleurs lui qui incitera Dufresne à écrire ce qui lui chante.

Avant de soumettre ses premiers textes au public, Diane Dufresne renoue avec les spectacles titanesques lorsque Gilles Ouellet lui offre de créer un spectacle en collaboration avec l'Orchestre Symphonique de Québec (OSQ). *Symphonique n'roll* sera présenté deux soirs : l'un avec l'OSQ au Colisée de Québec et l'autre, en plein air, dans le cadre du Festival de Lanaudière accompagné par l'Orchestre métropolitain du Grand Montréal. Les airs de Verdi, Rossini et Mahler fréquentent des classiques revampés du répertoire dufresnien, tels que *Le parc Belmont*, *J'ai douze ans* et *Oxygène*. Le spectacle sera également présenté en France et au Japon en plus d'être filmé pour la télévision québécoise. Diane Dufresne collabore à nouveau avec l'OSQ en 2001, pour le spectacle *Couleurs symphoniques*. En 2004, Diane Dufresne fait une troisième incursion dans le milieu symphonique puisque le temps d'un disque et d'un spectacle, composés de succès du répertoire de Kurt Weill, elle s'associe à Yannick Nézet-Séguin et à l'Orchestre métropolitain du Grand Montréal⁶⁴.

⁶³ La parenthèse ne s'est pas fermée après *Top Secret* puisque Grosz offre d'autres chansons à Diane Dufresne. Par exemple, *Épine de rose*, qu'elle intègre à son spectacle *Liberté conditionnelle* (2002-2004), et *Les papillons* enregistrés sur son disque éponyme paru en 1998.

⁶⁴ Le disque *Diane Dufresne chante Kurt Weill* remporte le Félix de l'Album de l'année, classique orchestre et grand ensemble au gala de l'ADISQ en 2005.

Le disque *Détournement majeur*, paru en 1993 et dont elle signe l'intégralité des textes, marque un tournant dans sa carrière⁶⁵. Diane y règle poétiquement ses comptes avec les journalistes dans *Les scélérats*, dénonce *La fureur du cash* et développe sa conscience de l'environnement en nous rappelant que nous sommes de passage sur la Terre.

En 1997, Diane Dufresne présente *Réservé* au Musée d'art contemporain⁶⁶. On parle d'art-concert. En effet, le jour, la salle est accessible au grand public qui peut aller voir les costumes et diverses installations mises en place par l'interprète et son complice, le sculpteur Richard Langevin. Et le soir, deux cents personnes sont conviées à un spectacle intimiste dans lequel la chanteuse repasse – au sens propre puisqu'elle partage la vedette avec un fer à repassé robotisé – ses souvenirs.

Un an plus tard, Diane Dufresne récidive avec un album éponyme, dont elle signe huit des dix chansons. L'écriture est assurée, les thèmes mieux développés : la patine du temps a fait son œuvre. La folie avec la chanson *Le 304*, l'âge avec *J'veieillis* – un texte de Michel Jonasz –, la passion amoureuse avec *Que* et l'individualité à préserver face au système et à l'autorité avec *L'enfant de la lumière* sont autant de thèmes que la parolière aborde dans cet opus.

⁶⁵ La première chanson que Dufresne signe s'intitule *Comme un bel oiseau*. Il s'agit d'une chanson aux accents nationalistes inspirée par les manchettes : des anglophones du Canada piétinent le fleurdéliné, d'autres crachent dessus, méprisant ainsi la langue et la culture qu'il représente et que Diane Dufresne valorise et endosse. Elle interprète *Comme un bel oiseau* à la Fête nationale, en 1990.

⁶⁶ Ce spectacle lui vaut les Félix de la *scénographie et de la mise en scène* de l'année au Gala de l'ADISQ en 1998.

Depuis le début des années 2000, Diane Dufresne jette un regard rétrospectif sur son passé en y annexant de nouvelles créations. L'anthologie *Merci*, dans laquelle sont compilés des enregistrements en public, des originaux, des versions avec l'Orchestre symphonique de Québec, plusieurs pièces inédites et cinq nouvelles, en est un exemple patent.

Si ces deux derniers spectacles sont essentiellement composés de chansons de son répertoire passé, l'artiste évite le piège de la redite : la mise en scène et les nouveaux arrangements y contribuent grandement. Par exemple, dans *Liberté conditionnelle*, les chansons *J'ai douze ans*, *Le parc Belmont* et *Le 304* sont entrelacées pour constituer ce que l'artiste appelle son *mini opéra de la chaise*⁶⁷. À la fin de la pièce, la musique continue, Dufresne prisonnière dans sa chaise haute est prostrée dans son délire : désorienté par l'enchâssement des chansons, le public se sent alors captif lui aussi. C'est ainsi que Diane Dufresne se renouvelle constamment par l'interprétation, la mise en scène et les arrangements musicaux. La *liberté conditionnelle* de Diane Dufresne se termine par la chanson *Un souvenir heureux*, que la chanteuse interprète en descendant parmi le public.

Son spectacle *Plurielle* est conceptualisé en quatre tableaux D'abord, la Diva, la star, est mise de l'avant dans un tableau intitulé *Romantisme et Nostalgie*. Ensuite, l'espace de cinq chansons, Dufresne replonge dans l'univers de Kurt Weill. Le troisième tableau décline les préoccupations contemporaines de la chanteuse : l'environnement, la guerre et la maladie. Le dernier acte du spectacle aborde la folie.

⁶⁷ Ce spectacle a été présenté en tournée québécoise et française d'août 2002 à mars 2004.

Diane Dufresne semble donc s'inscrire dans un courant rétrospectif de sa carrière, néanmoins son regard reste prospectif. En témoignent les nouvelles chansons intégrées aux spectacles, ainsi qu'*Effusions*, disque lancé le 23 octobre 2007.

4.2. Diane Dufresne : une artiste multidisciplinaire et enfin reconnue

Deux expériences de documentaire font prendre conscience à l'artiste que ce médium n'est pas une passion pour elle, au contraire de la peinture⁶⁸. Au tournant des années 1990, la chanteuse rencontre le frère Jérôme Paradis, figure de proue de la peinture automatiste au Québec. Avec lui, elle apprend à peindre selon cette approche instinctive qui ne vise la reproduction exacte d'aucune image, autre que celle de la pulsion créatrice dissociée de l'intellectualisation, de la réflexion, de la pensée. À l'époque où elle suit les ateliers du frère Jérôme, Diane, s'évaluant suffisamment exposée dans son métier, refuse de présenter ses œuvres avec celles des autres élèves. Depuis, il y a eu des vernissages à New York, à Paris et à Montréal, notamment. On trouve dans ses spectacles des traces de ses incursions dans les milieux de l'art visuel et du multimédia, par exemple les installations scéniques de *Réservé* et de *Plurielle*. Par ailleurs, nous pourrions aller jusqu'à affirmer que certains des costumes de scène de l'artiste, telle que la robe-théâtre de *Top Secret* et la robe de star de *Plurielle*, relèvent autant de l'installation que de la couture.

⁶⁸ Un documentaire réalisé par Diane Dufresne en 1988 sur Rio, son carnaval et son esprit cariora restera inédit, mais *Nippon Blues*, sur la vie nocturne à Tokyo, sera diffusé deux fois par Radio-Canada en 1992. L'artiste a également été la conceptrice de l'émission *Une ville au sommet*, un spectacle multiculturel offert par la ville de Montréal aux maires des autres grandes villes de la planète, projet réalisé à l'approche des festivités du 350^e anniversaire de la fondation de Montréal, en 1992.

Si son public lui témoigne sa fidèle reconnaissance depuis longtemps, ce n'est que depuis les années 2000 que les apports de Diane Dufresne au *show-business* et à la culture québécoise sont officiellement reconnus. En 2000, elle est reçue Chevalier de l'Ordre de la Pléiade de l'Assemblée internationale des pays francophones ainsi qu'Officier des arts et lettres de la République française. Huit ans plus tard, au cours des festivités du 400^e anniversaire de la ville de Québec, on lui remet le grade de Chevalier de la plus haute décoration honorifique française : la Légion d'honneur. En 2002, elle se mérite le prix de la Gouverneure générale du Canada pour les Arts de la scène. La même année, Bernard Landry lui remet le titre de Chevalier de l'Ordre national du Québec.

En 2006, l'industrie souligne à son tour l'apport artistique et culturel de Diane Dufresne. En effet, dans le cadre du gala de l'ADISQ, elle reçoit le Félix hommage de l'année pour l'ensemble de sa carrière. L'industrie de la musique québécoise souligne la rigueur, l'intégrité, l'audace et la créativité de l'artiste rebelle. Du haut du balcon, où elle a demandé à être assise – parmi le public – Diane Dufresne adresse ses remerciements à tous ses collaborateurs, qui lui ont permis et lui permettent de faire des spectacles « pour essayer d'apporter une part de rêve, un échange avec le public »⁶⁹. Mission accomplie. La participation du public à ses happenings dans les années 1980 ainsi que la réponse positive de ce dernier lors de ses tournées en fait foi.

⁶⁹ Gala de l'ADISQ, *Hommage à Diane Dufresne*, Montréal, Radio-Canada, le 29 octobre 2006, 3 heures 25 minutes, couleur.

* * *

Reconnue, tant par le public et l'industrie que par trois États, Diane Dufresne a marqué la chanson et la culture québécoise par sa personnalité. On observe que le développement de sa singularité s'articule autour de trois piliers inter reliés; l'influence de sa mère, la culture américaine et surtout, le rock n' roll.

De sa mère, Diane Dufresne conserve le souvenir d'une femme qui, dans la société codifiée des années 1950, assume sa différence, baigne sa fille dans une excentricité relative et lui insuffle le désir de transcender le quotidien en le teintant de ses rêveries. La mort prématurée de Claire Dumas marque l'adolescente qui conserve un souvenir exceptionnel – et possiblement magnifié – de sa maman, fascinée comme elle par le spectacle et les États-Unis. D'ailleurs, c'est en terre californienne et new-yorkaise que Dufresne puise l'inspiration de quelques spectacles, dont *Mon Premier Show* et *Sans entracte*. Toutefois, c'est en empruntant la voie du rock n' roll qu'elle installe sa différence dans le paysage québécois : un phrasé particulier, une gestuelle sensuellement choquante, une voix explosée qui s'ose lors de prestations éclatées distinguent Diane Dufresne des autres interprètes, et plus particulièrement des autres femmes.

Si Diane Dufresne persiste dans la concrétisation de ses projets, voire dans ses extravagances, – symboles de sa dissonance, de sa différence –, elle invite, dès 1978, chacun des individus composant son public à en faire autant. La constance des

propositions qu'elle soumet à ses *fans* et qui abondent dans le sens de leur expression personnelle – encore aujourd'hui – suffit à ériger ce principe en valeur artistique pour Diane Dufresne⁷⁰.

L'histoire personnelle, mais surtout professionnelle de Diane Dufresne est le récit de l'émancipation d'une individualité forte, d'une artiste qui après s'être conformée aux standards d'une industrie, s'en libère et acquiert confiance en ses possibilités. Son évolution en tant que metteuse en scène en témoigne : alors qu'elle co-signe la mise en scène de *Mon Premier Show*, elle assumera seule les mises en scène subséquentes, sauf celle de la *Magie rose*, qu'elle partage avec Mouffe. Ainsi, la muse qui chante accroît sa liberté artistique ainsi que son emprise sur son répertoire, sur les images et les représentations qu'elle offre au public. D'ailleurs, le prochain chapitre propose une analyse des textes mis en relation avec leur concrétisation scénique, telle qu'imaginée et interprétée par Diane Dufresne, précisant l'image de la femme, des femmes, qu'elle incarne tant sur scène que dans l'espace public.

⁷⁰ Par exemple, dans le cadre du spectacle de clôture, Diane Dufresne a invité les spectateurs à lui faire parvenir des images de leur conception de la beauté du monde afin de réaliser un montage multimédia à partir des photos reçues.

CHAPITRE IV

De la chanteuse straight à striptease : les personnages féminins dans les chansons de Diane Dufresne

*Un jeune homme ne parle pas. Inquiète, la famille consulte tous les grands spécialistes. Puis, un jour, à l'âge de 22 ans, cet homme dit brusquement, alors qu'ils s'apprête à manger :
« Mère, voulez-vous me passer le sel, s'il vous plaît? »
La mère s'exclame : « Mais je ne savais pas tu parlais! »
Et le jeune homme de répondre :
« Mais ce n'était pas la peine, tout était parfait».¹*

La dissonance entre la réalité et les aspirations intérieures est à l'origine de la prise de parole, qui prend, chez Diane Dufresne, la forme de chansons et de leur incarnation scénique. Chaque héroïne personnifiée par Diane Dufresne crie son mal-être, ses désirs, sa soif de mieux-être tout en sachant la fragilité de la résonance. L'acte de chanter les travers du monde porte en lui l'espérance d'une amélioration de la vie. L'expression personnelle et la créativité humaine sont les piliers sur lesquels l'artiste fonde sa perspective d'un monde meilleur.

Il nous faut ici établir une distinction nette. Sans nier l'apport du parolier Luc Plamondon à la création de l'univers dufresnien, nous n'y reviendrons pas dans l'analyse. Tout d'abord, parce qu'«il est difficile, ici, d'effectuer le partage habituel

¹ Boris Cyrulnik, *La petite sirène de Copenhague*, La Tour-D'Aigues, Éditions de l'Aube, 2005, p. 90-91.

entre auteur et interprète, tant les deux univers, tels qu'on les connaît par ailleurs, semblent coïncider. [Ensuite parce que] son personnage n'a pas été créé par l'auteur, mais seulement transcrit »². De plus, le fait que Diane Dufresne sélectionne les chansons qu'elle porte sur scène justifie que nous nous concentrons sur l'interprète. Enfin, notre analyse est en étroite relation avec les performances scéniques fondées sur l'imaginaire de Diane Dufresne, qui est également la porteuse des textes, la messagère. C'est elle qui établit la liaison entre le public – principal récepteur de l'œuvre – et avec les médias.

Afin de déterminer les imperfections mises en évidence par les personnages de Diane Dufresne, mais surtout pour en dégager les diverses représentations proposées de la femme, nous nous sommes intéressée à leur spécificité, ainsi qu'à leur relation au monde dans les vingt-neuf chansons les plus fréquemment interprétées en spectacle par la chanteuse. Trois questions centrales ont orienté notre analyse ; qui est le personnage principal, l'héroïne?, quelles relations celle-ci entretient-elle avec les autres personnages? Et avec le monde? L'analyse qualitative a révélé deux dimensions majeures de l'oeuvre: d'une part, nous examinons les différentes facettes du malaise existentiel des personnages et, d'autre part, nous nous penchons sur l'ouverture aux autres dont font montre certaines héroïnes.

² Robert Dion, « Alys en cinémascope – ou la vie est un songe », *Urgences*, Numéro 26, 1989, p. 66.

1- LE MALAISE EXISTENTIEL DES PERSONNAGES

Le chant est une prise de parole et les chansons sont souvent des points de vue sur la société dans laquelle elles sont créées. L'étude des différentes facettes du malaise existentiel chez les héroïnes de Diane Dufresne mettra en lumière les imperfections du monde, telles qu'identifiées par l'artiste et son parolier.

Plus précisément, c'est en nous intéressant à la manière dont les personnages gèrent le quotidien, en nous penchant sur leur folie, et en disséquant leur relation aux autres ainsi que leur rapport au temps que nous dégagerons les chevaux de bataille des héroïnes et de l'interprète qui les incarne.

1.1. Un quotidien en cage

1.1.1. Le lot des héroïnes dufresniennes : stress, angoisse et solitude

« Donnez-moi de l'oxygène »³, hurle Diane Dufresne. Cette demande résume le rapport qu'entretiennent les protagonistes de l'univers dufresnien avec le quotidien, l'ordinaire. En effet, la critique du mode de vie moderne exprimée dans les chansons, ainsi que le regard jeté sur la vie à deux, révèlent une vie quotidienne porteuse de contraintes qui oppressent le personnage et contribuent à alimenter son angoisse existentielle.

³ Les références complètes des chansons composant le corpus sont indiquées en bibliographie.

L'ordinaire est répétition : l'odeur du stationnement, les horaires de travail invariables, la vue du même joggeur tous les matins en sont des illustrations. Alors que la routine peut en rassurer certains, elle lasse le personnage exposé dans *Oxygène*. Toutefois, le rythme et le stress imposés par la vie urbaine usent davantage l'héroïne que la monotonie du train-train (souligné par nous dans le texte) :

Toute la semaine, j'me démène
De neuf heures jusqu'à cinq heures
Le trafic me panique
Quand je roule à la noirceur

Dans la frénésie de la journée, des nécessités primaires, comme s'alimenter, sont négligées. De fait, le repas du midi est composé d'un grand café noir – son deuxième – et d'une orange « pour tenir le coup jusqu'au soir ». L'héroïne court toute la journée après son temps, mais en vain. D'ailleurs, en 1982, sur la scène du Forum, Diane Dufresne fait du surplace tout en reproduisant les mouvements associés au jogging ; elle traduit, dans sa gestique, l'immobilisme relatif du rythme de vie que son héroïne s'impose.

La tension nerveuse exprimée par le personnage principal, incarné par Diane Dufresne, est accrue par la présentation de deux autres victimes du monde moderne : « l'homme immobile avec une pile à la place du cœur », ainsi que l'enfant qui « porte la main à son cou, en tombant par terre étouffé par l'air ». La santé des deux protagonistes est mise à l'épreuve par l'artificiel, la technicité de la vie moderne : la survie du cardiaque dépend du fonctionnement d'une pile et la pollution de l'air – qui tire son

origine du mode de vie industriel – est à la source de la difficulté respiratoire de l'enfant. La qualité de vie est donc sacrifiée sur l'autel des credo de la vie moderne.

Intimement dépossédé de son temps et de sa vie au profit du travail et des exigences quotidiennes, le personnage stressé meurt à lui-même. Il réclame ardemment un répit : « Donnez-moi de l'oxygène! ». La pression ressentie est telle que la femme ne parvient pas à se détendre:

Je m'étends
Un instant
Les jambes à la verticale
Je respire
Et j'expire
Dans un mouvement machinal
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!
Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

Lorsqu'elle crée *Oxygène* sur scène, en 1982, Dufresne illustre son propos par une série de quatorze expirations saccadées qui frôlent la détresse respiratoire, pour ensuite réclamer de l'air, une bulle de vie dans un quotidien saturé. C'est son agonie que l'héroïne hurle. Elle a besoin d'être sauvée : « donnez-moi » ; elle est en demande. Cette respiration frénétique est également présente dans l'interprétation livrée lors de la *Magie rose* en 1984, interprétation qu'elle conclut par des cris aigus qui s'échouent dans un râlement rauque.

Afin de mettre l'accent sur le sentiment d'urgence qui anime son personnage, Dufresne utilise la répétition « Donnez-moi de l'oxygène, de l'oxygène, donnez-moi de

l'oxygène » (1982) ou l'ajout d'une conjonction (en insistant dans l'interprétation) « mais donnez-moi de l'oxygène! » (1984). Ainsi, Dufresne modifie légèrement les paroles originales – c'est-à-dire telles qu'enregistrées sur disque – au profit de l'interprétation scénique. En 1982, elle met également la foule à contribution. En effet, dès le premier vers – « Donnez-moi » – elle interpelle directement le public en le pointant. Elle sollicitera ainsi l'attention et l'énergie du public à trois autres reprises lors de la chanson.

Dans *Oxygène*, la vitesse et le stress martèlent une routine aliénante et vécue comme telle par l'héroïne. D'ailleurs, *l'hôtesse de l'air* fuit cette prison quotidienne pour « passer toute sa vie à flyer »; son choix de carrière est dicté par la promesse d'une vie d'aventures. Malgré tout, le temps a fait son œuvre et l'hôtesse se retrouve confrontée à une routine, d'un autre type que celle à laquelle elle voulait se soustraire :

À Rome ou à Rio
 À Hong Kong ou Tokyo
 Toutes les chambres d'hôtel se ressemblent
 De ville en ville, de soir en soir [...]

 Casablanca ou Buenos Aires
 Pour moé, c'est toute la même affaire
 La même affaire
 Air-Canada ou Québécois...
 En l'air une femme a pus d'frontières

L'hôtesse de l'air est un personnage en transition qui hésite entre deux modes de vie : la vie en l'air et celle sur terre. En 1980, le costume porté par l'artiste – composé

de plumages sur un fond de nudité partielle⁴ – tranche définitivement avec le quotidien alors que les plumes blanches renforcent l’aspect aérien de la prestation. Il est antagonique au terre à terre. Le désintérêt de l’héroïne pour ce qui relève du quotidien est palpable dans l’interprétation scénique qu’en fait Diane Dufresne au Forum.

En effet, à la fin de la chanson, le personnage aborde l’éventualité de se trouver un travail sur la terre ferme, puis il évalue diverses possibilités : « téléphoniste, réceptionniste ou secrétaire ». Lors de leur énonciation, la chanteuse mime une téléphoniste et une réceptionniste pour terminer ses pastiches par un hochement de tête et une moue signifiant qu’elle ne désire pas exercer ces professions. Dufresne enchaîne en tapant mécaniquement à la machine pour incarner la secrétaire. Soudainement, elle fige son mouvement et l’expression de son visage traduit la vacuité que le personnage accorde à une telle existence. Cette interruption du mouvement recoupe la thématique de l’immobilisme intrinsèque au quotidien explorée deux ans plus tard dans *Oxygène*. Ici, le costume et la gestualité renforcent l’énonciation et en scellent le sens.

Dans la chanson *Vingtième étage*, Dufresne n’insiste pas sur la monotonie du quotidien, mais sur les moyens mis en œuvre par son personnage pour s’en évader. Selon cette héroïne, la vie quotidienne est une source de déplaisir, de laquelle il faut se distancier : sur ce point, elle est formelle dès les premiers vers (souligné par nous) :

J’habite au vingtième étage
D’un building du centre-ville
J’passe ma vie dans les nuages
Ça rend la vie ben plus facile

⁴ La photographie 1.1 représente la robe à plumes du couturier Loris Azzaro.

C'est par l'élévation vers le ciel – illustrée par le vingtième étage et les nuages – que le personnage s'éloigne du quotidien de « tout ce monde qui court, vers je ne sais quoi⁵, [et qu'elle se place] au-dessus d'tout ça ». Sur scène, en 1977 et 1980, Dufresne marque la rupture entre la situation de l'héroïne qu'elle personnifie et le reste du monde par un balayage horizontal de la main, découpant ainsi l'espace en deux hémisphères : son personnage en haut et les autres en dessous de l'équateur qu'elle a tracé. La frontière est nette. La hauteur de son appartement lui offre une vue d'ensemble sur la ville, un recul, mais elle accentue également la solitude du personnage dans son univers programmé. Son malaise est suffisant pour entretenir des réflexions suicidaires (souligné par nous): Dans ma cage de verre⁶ entre ciel et terre

J'n'ai qu'à tourner un bouton quand j'ai besoin d'air

À cette hauteur-là, les fenêtres s'ouvrent pas,

comme ça on peut pas se jeter en bas

On peut pas se jeter en bas

L'altitude d'un logement modifie le point de vue sur la ville, mais n'en révisé pas l'essence. Le personnage comble cette lacune par la consommation de drogue, qui en transfigurant la réalité, l'embellit aux yeux de l'héroïne :

Quand on est stone le monde est beau

J'me sens comme un oiseau

Qui veut voler plus haut

Oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh!

Les paradis artificiels constituent des tremplins vers cette forme de libération qu'est l'élévation : le personnage se désincarne, s'approche du ciel, il se

⁵ Ces individus pressés rappellent la travailleuse présentée dans *Oxygène*.

⁶ En 1977 et 1980, Dufresne appuie son propos en délimitant avec ses mains les frontières de cette « cage de verre ».

transforme sous l'effet des drogues, il plane. L'association entre leur consommation, le soudain éclat du monde et le vol d'un oiseau alimente la corrélation, précédemment observée, entre l'ascension et l'évasion.

Sur les scènes du Forum (1980) et du Stade (1984), la série de « oh » marque la transition vers une chute dramatique. Au Forum, ce glissement est manifesté par l'expression faciale et la posture de la chanteuse : d'abord souriante et le corps droit, le segment prend fin sur un faciès exprimant la douleur et un tronc plié en deux. Au Stade, après avoir reproduit les mouvements d'ailes de l'oiseau avec son bras gauche, l'interprète ajoute deux « ah » rauques et dramatiques. Elle penche brièvement son corps vers l'arrière et son visage exprime de la souffrance. Dufresne conclut l'interprétation en recouvrant le détachement dont elle avait fait preuve au cours de la chanson.

Ce détachement apparent – renforcé par l'absence de relations humaines dans le texte – n'est pas étranger à l'isolement du personnage, qui est renforcé par la vie de bohémienne urbaine menée par l'héroïne de la chanson. Cette dernière, à l'image de l'hôtesse de l'air, fuit le quotidien par de fréquentes escales:

Quand je m'ennuie, je déménage
Je change de pays
Je change de ville

La femme du vingtième étage déploie plusieurs stratégies afin d'éviter que son quotidien ne devienne lassant : l'ascension⁷, la fréquentation de paradis artificiels, la mort (par l'idéation suicidaire), ainsi que le voyage. Ces échappatoires ne sont pas spécifiques à cette femme, mais constituent en réalité le trousseau des clés – auxquelles s'ajoutent le repli sur soi, la sexualité, l'humour et la musique – utilisées par les différentes héroïnes dufresniennes pour contrer leur angoisse ou leur mal-être, face à elles-mêmes ou au monde moderne.

Le repli sur soi et l'humour sont les deux échappatoires mises en œuvre par la femme timorée présentée dans *Actualités* et dont l'angoisse est inspirée par les événements qui défraient la chronique. Cette crainte est exprimée par les réactions du personnage aux informations diffusées quotidiennement par les médias de masse, et plus précisément à travers le dilemme entre l'ouverture sur le monde et le repli sur soi. Ce dilemme, ainsi que l'issue choisie par l'héroïne, sont clairement énoncés dans le refrain :

⁷ Les thèmes du quotidien lassant et de l'échappatoire par les airs (ascension) sont également présentés dans la chanson *Turbulences*. Cette fois, c'est chez le psychanalyste que l'héroïne se rend pour soigner ses angoisses existentielles liées au monde du travail, à ses désirs, ainsi qu'au quotidien, dont elle s'échappe fantasmatiquement (« quand je fais la vaisselle, il me pousse des ailes, j' passe à travers la fenêtre, j'm'envole dans les nuages »). Bien que les séances soient de plus en plus fréquentes – hebdomadairement, puis « un peu plus souvent, et enfin « appelez-moi la nuit en cas d'urgence – la prise de parole, qui devrait libérer l'héroïne ne semble pas apporter les effets escomptés. Le psychanalyste n'est pas étranger à l'aggravation des problèmes relationnels de sa patiente, puisqu'il lui suggère de s'éloigner des gens qui l'agressent. Une cure n'a-t-elle pas pour objectif l'intégration à la société? Enfin, il appert que le spécialiste ressent du désir pour sa cliente : il qualifie de lascive son attitude à l'égard d'une collègue, il l'invite à se délasser, à se déchausser, et à lui téléphoner à son domicile. Du psychanalyste ou de la patiente, il est difficile de déterminer lequel des deux est le plus malade. *Turbulences* est une chanson placée sous le signe de l'humour qui se moque de la mode de la consultation psychologique qui prend de l'ampleur au début des années 1980, décennie notamment caractérisée par l'individualisme. Nous le verrons plus tard, l'expression créatrice est le moyen de libération individuelle proposé et valorisé par Diane Dufresne.

On n'est pas venu au monde
 Pour se regarder le nombril
 Mais quand il tombe des bombes
 Faut ben s'mettre à l'abri⁸

À l'abri de qui? À l'abri de quoi? Aucun danger ne menace réellement le personnage de Diane Dufresne, néanmoins les malheurs du monde s'infiltrent chez lui par les divers médias et il en dresse une liste : de la crise pétrolière au « tremblement de terre à Vancouver » en passant par la famine qui sévit au Bangladesh ou en Éthiopie. L'héroïne est au courant de la situation mondiale et, manifestement, les actualités l'effraient et la touchent (« J'aime autant pas lire le journal, c'qu'on sait pas, ça nous fait pas mal »).

Le personnage choisit de se replier sur lui-même afin de préserver sa quiétude. L'examen de ce que l'héroïne rejette et accepte du paysage médiatique est révélateur de l'univers dans lequel elle a choisi d'évoluer. Le monde construit par cette femme est imperméable à la violence sous toutes ses formes et à tout élément pouvant en être directement ou non porteur : les guerres, les crimes, les conflits internationaux, les détournements, les enlèvements ou les crises énergétiques par exemple. Les journaux télévisés sont donc évacués de son refuge. Les téléromans aussi. S'ils ne sont pas porteurs de sentiments négatifs – peur ou angoisse, par exemple – les téléromans sont un enchaînement de drames individuels vécus par des personnages fictifs, mais qui ont généralement la prétention de transposer à l'écran le quotidien des gens dits ordinaires.

⁸ En 1982, sur la scène, Dufresne tourne sur elle-même à chaque interprétation du refrain traduisant le cercle vicieux du dilemme entre l'ouverture sur le monde et le repli sur soi. Choisir de se retrancher du monde implique l'éternel recommencement du dilemme parce que cela ne contribue pas à résoudre les problèmes présentés.

Ne se résolvant pas à vivre son quotidien, pourquoi un personnage dufresnien devrait-il se préoccuper de celui des autres? Par ailleurs, en critiquant le contenu des pages féminines, l'héroïne désapprouve l'image de la femme qu'elles présentent :

Mais j'lis pas les pages féminines
 J'sais pas quand est-ce qu'y vont cesser
 De prendre les femmes pour des crétines

La presse féminine, les téléromans et les journaux télévisés sont évincés de la retraite du personnage d'*Actualités*. L'héroïne se réfugie plutôt dans des univers feutrés qui ouvrent une porte sur le rêve sans risque, sur une forme ou une autre d'évasion : l'horoscope, les photos sexy du cahier des sports, les journaux à potins ou la radio FM :

Téléjournal, téléromans,
 C'est toujours du pareil au même
 Quand ça devient trop assommant
 Ben j'écoute la radio FM...
 Là y jouzent rien que des tounes françaises
 C'est toute fleur bleue, toute à l'eau d'rose
 On peut pas dire que ça déniaise
 Mais ça endort et pis ça r'pose !

Le sens de la dérision dont fait montre le personnage traduit sa conscience de la superficialité de son abri. Agressée par les réalités exposées dans les actualités, le personnage trouve un refuge non pas pour se protéger de dangers réels, mais pour se préserver de l'impuissance qu'il ressent. Individuellement, il n'est pas apte à trouver une solution. Dans le texte, l'emploi d'hyperboles, de l'ironie et de l'humour révèle cette critique tant sociale que personnelle :

Y'a aussi la crise du pétrole
 Tout l'monde s'énerve, tout l'monde s'affole
 J'ai peur de m'réveiller la nuit
 Avec un Arabe dans mon lit

[...]

Quand j'ai l'goût croire à mon étoile
 J'lis la chronique astrologique
 Pis quand j'veux me r'monter l'moral
 J'lis la chronique nécrologique

J'achète les journaux à potins
 J'sais la vie des vedettes par coeur
 Quand y leur arrivent des malheurs
 On dirait qu'ça nous fait du bien

Toutefois, cette volonté de conscientisation prend tout son sens sur la scène. Les deux prestations scéniques de la chanson dont nous disposons – *J'me mets sur mon '36* et *Hollywood/Halloween* – illustrent l'humour satirique de l'interprète. C'est en adoptant un ton parfois agressif, parfois niais⁹, que Dufresne souligne le grotesque de certaines affirmations du personnage, mais surtout du monde dans lequel l'artiste évolue. Ce procédé est clairement mis en valeur en 1980 :

Y'a des enfants qui meurent de faim
 Au Bangladesh, en Éthiopie
 « Mange ta main, garde l'autre pour demain »
 Quand j'y pense, ça m'coupe l'appétit

En prononçant, « mange ta main », Dufresne prend sa main droite, puis met de côté sa main gauche pour illustrer la seconde partie de l'énoncé « garde l'autre pour demain ». Son ton est agressif et dénonce le ridicule de l'affirmation, traduisant ainsi l'absurdité d'une telle réalité mondiale.

⁹ Par exemple, au cours des deux prestations d'*Actualités* dont nous disposons, Dufresne interprète avec un ton niais le couplet sur les journaux à potins

L'artiste, par l'ajout d'interjections au texte d'origine, interpelle son public; sa conscience sociale. Par exemple, lors de *J'me mets sur mon '36*, en 1980, l'interprète chante (souligné par nous dans le texte) :

Quand ça s'passe pas à Montréal hein!
On dirait, on dirait que ça nous fait moins mal han (*gloussement*)
Forum 1980

Sous les traits de Diane Dufresne, la chanson devient la dénonciation de l'indifférence collective, et son héroïne, l'illustration de cette indifférence motivée par l'impuissance de l'individu face à l'ampleur des problèmes mondiaux. L'individualisme dont fait preuve le personnage est typique du désenchantement des années 1980 par rapport aux idéaux et aux projets collectifs. Ce trait de société trouve un écho dans le texte qui, sur scène, est ponctué par des interjections qui mettent en évidence la naïveté et la candeur des utopistes:

Y'en a qui rêvent à d'autres planètes *oh oh*
Y'en a qui rêvent d'un monde nouveau
Ces affaires-là, ça m'laisse ben frette
Comme les bulletins de la météo

La peur et l'absence de solution concrète sont à la base de cette recherche d'une zone de confort dans la *twilight zone* du monde contemporain. Sans solution individuelle, le personnage rejette néanmoins les idéaux d'autrui. Le repli sur soi est le moyen préconisé par l'héroïne pour accéder à une certaine sécurité :

Moi, dans ma tête le monde est beau
 J'aime autant pas regarder dehors
 J'me plante au milieu de mon décor
 Pis j'chante pour distraire mes oiseaux¹⁰

En 1980, à la fin de la chanson, Diane Dufresne extrait un oiseau camouflé jusque-là dans le plumage de son costume¹¹. Alors que l'orchestre joue au ralenti la mélodie du refrain, la chanteuse parle à son oiseau, elle lui signale son affection en mettant sa main sur son cœur, elle touche tendrement son bec et pointe le public, comme pour le lui présenter. Diane Dufresne caresse l'oiseau avec son visage et lui fredonne de légers « va, va vi ». La femme est manifestement bien, elle sourit et commence à déployer ses bras, en chantant pour son oiseau, comme si elle avait, elle aussi, des ailes.

Soudainement le rythme de la musique s'accélère et modifie l'atmosphère. Dufresne interrompt son mouvement d'envol et se tait. Son attitude corporelle change : d'épanouie, elle devient inquiète. Les mains sont jointes aux pattes de l'oiseau, dans un geste qui rassure le personnage. Elle reprend sa mélodie, mais la tonalité du chant est plus grave « la la la la da da da » et l'interprète introduit le « d », une consonne dure, dans ses inflexions vocales. Le corps est arqué vers l'arrière, la main se pose sur la tempe et le visage exprime de la peur, de l'affliction. Le chant se mute en une série de cris primaires, plus aigus, qui se brisent en un râle.

¹⁰ Soulignons l'apparente solitude de ce personnage. Après avoir exposé les malheurs de l'humanité, le personnage décide de se retrancher et de consacrer sa retraite à chanter pour les oiseaux. Peut-on y voir un refus de la société des hommes? Les oiseaux représentent-ils le public de l'artiste?

¹¹ Les faits saillants de la mise en scène suivant l'interprétation proprement dite du texte – bien-être, peur affliction et recherche d'équilibre – sont illustrés à la captation 1.2.

À cet instant, la musique s'allège et Dufresne s'éloigne gracieusement du micro. La chanteuse se dirige côté jardin où elle prend une ombrelle et calque la gestuelle d'une équilibriste. L'instabilité des mouvements que Dufresne exécute sur son fil de fer invisible traduit l'équilibre précaire de son héroïne. Peut-on y voir une personnification de la nécessité de trouver un juste milieu entre l'ouverture et le repli, ou plutôt une incarnation de l'instabilité du monde? Le fait qu'au fil des pas, le personnage n'acquière ni stabilité, ni confiance en ces mouvements – au contraire, le numéro d'équilibriste prend fin sur la chute de l'héroïne – nous porte à croire que Dufresne présente une allégorie de la précarité de la situation politique, sociale et économique mondiale.

La finale d'*Actualités*, lors de la première partie du spectacle *Hollywood/Halloween* renforce notre interprétation. Immédiatement après avoir prononcé le dernier vers, «Pis j'chante pour distraire mes oiseaux », Diane Dufresne effectue quelques rotations sur elle-même, puis se penche pour ramasser une ombrelle par terre. Elle ouvre le parapluie, la musique change et Dufresne entonne alors « ne tuons pas la beauté du monde », un hymne qui exhorte les hommes à préserver l'environnement, la planète et – par le fait même – l'espèce humaine.

Avec *Actualités*, la difficulté du quotidien sort du cadre domestique pour élargir nos horizons sur les situations nationale et internationale, qui par les médias de masse, pénètrent dans nos vies. Sur scène, l'artiste met l'accent sur la nécessaire prise de conscience du public aux enjeux mondiaux. Néanmoins, l'idéalisme d'autrui est rejeté

au profit d'un individualisme vide de solution, voire d'espérance, qui prend la forme d'un retranchement de l'héroïne sur son monde intérieur – « Moi, dans ma tête, le monde est beau » – et un confinement à son appartement – « J'm'enferme dans mon appartement » –. Cette situation a paradoxalement été fuie par les femmes présentées dans *Oxygène*, *Les hauts et les bas d'une hôtesse de l'air* et *Vingtième étage*, qui tentent de s'évader de la banalité de leur quotidien. Par son repli, l'héroïne d'*Actualités*, telle qu'incarnée par Dufresne, nous invite pourtant à une ouverture sur le monde. Caricaturale, elle agit à titre de contre-exemple et en ce sens, sa volonté rejoint celle des autres femmes présentées : elle aussi cherche une évasion.

La peur du monde de l'héroïne d'*Actualités* trouve un écho chez celle de *J'ai douze ans*. Cette chanson met en scène une enfant que la découverte de son premier cheveu blanc et ses premières règles (« J'ai pas peur du sang, chus pu une enfant ») projettent dans l'adolescence. D'enfant, elle devient femme, ce qui est à la source des nombreuses réflexions qu'elle partage avec sa mère. De ses interrogations précoces émanent son attachement à l'enfance, ainsi qu'une peur viscérale de la vie de femme qui se profile pour elle.

L'angoisse de quitter l'enfance, la prise de conscience du temps qui file et l'urgence de vivre qui en découle sont ressentis intensément par le personnage, de sorte que ses questionnements anticipent sur sa réalité présente, sur sa réalité de jeune fille de douze ans (souligné par nous) :

J'ai douze ans maman
J'ai besoin d'argent
J'pourrais m'prendre un amant
 Comme dans ton temps
Qu'est-c'que j'vas faire?
Pour gagner ma vie maman
 J'veux pas étudier pour rien jusqu'à trente ans
 [...]

C'est quoi la vie?
J'ai pas envie
D'avoir d'enfants maman
 Faut que j'commence à prendre la pilule

Son entrée dans le monde adulte amène le personnage à articuler sa réflexion autour du modèle féminin le plus près d'elle : sa mère. Cette dernière est présentée comme une femme possiblement peu instruite, désintéressée de ce qui se passe sur la planète (« tu sais pas c'qui s'passe dans l'univers »), mariée ou qui prend de temps en temps des hommes pour la faire vivre. On peut également supposer qu'elle est tombée enceinte de l'héroïne peut-être sans le vouloir, simplement parce qu'elle n'avait pas accès à la pilule contraceptive ou parce que c'était dans l'ordre des choses : après le mariage, la famille. Cette vie centrée sur l'univers domestique et la famille, la fille sait qu'elle pourrait être la sienne et elle lui apparaît facile : « J'ai besoin d'argent, j'pourrais m'prendre un amant comme dans ton temps ». Néanmoins elle refuse cette vie, d'autant plus qu'elle la sait inaccessible.

L'héroïne est à la recherche de moyens de faire face aux responsabilités qui se profilent et qui lui font peur : la responsabilité de gagner sa vie, celle d'entreprendre de longues études sans en connaître l'issue, ou pire, la responsabilité d'être parent. Cette dernière est différée par le souhait de prendre la pilule. Néanmoins, c'est avec sa main

sur son visage, traduisant son angoisse et de peur, que l'héroïne s'interroge sur la scène du Forum en 1980:

Qu'est-ce que j'vas faire
 Pour gagner ma vie, maman ?
 J'veux pas étudier pour rien jusqu'à trente ans

En comparant avec les possibilités que connaissait sa mère au même âge, l'héroïne ne peut que constater la diversité des options : au plan professionnel (faire ou non des études, si oui lesquelles) et personnel (avoir ou non des enfants). Le chemin à parcourir pour devenir une adulte, et les choix qu'elle se sent contrainte de faire maintenant, parce qu'elle n'a « pas beaucoup d'temps », angoissent la jeune fille. De plus, l'héroïne est seule : elle ne sent pas que sa mère peut la guider dans ses doutes. À deux reprises elle se demande si sa mère peut la comprendre:

J'ai douze ans, maman
 J'ai pas beaucoup d'temps
 J'sais pas si tu comprends
 Comment j'me sens

Le désarroi du personnage est exprimé différemment par Diane Dufresne sur les scènes du Forum en 1980 et du Stade en 1984. L'interprétation de *J'ai douze ans*, lors de la *Magie rose*, suit celle du *Parc Belmont* : la ballerine sort de sa boîte à musique afin d'illustrer à nouveau l'attachement à l'enfance, cette période généralement exempte d'interrogations existentielles et des angoisses associées à la vie adulte.

L'attitude sophistiquée, voire prétentieuse, de la *Prima ballerina*¹² adoptée par Diane Dufresne correspond à l'arrogance générale avec laquelle l'héroïne s'adresse à sa mère.

Par exemple, c'est avec du mépris qu'elle lui reproche son absence de curiosité : « tu sais pas c'qui s'passe dans l'univers ». De plus, lorsqu'elle évoque son besoin de prendre la pilule contraceptive, l'héroïne le fait avec un soupçon de provocation : elle tâte d'abord ses seins marquant ainsi son changement de statut – elle devient femme puisqu'elle peut séduire et nourrir un bébé – puis elle redresse son tronc, en regardant par en dessous, un peu par désinvolture, un peu par bravade¹³ et déclare « faut que je commence à prendre la pilule ». Sous l'arrogance, se dissimule une adolescente seule et déchirée entre son urgence de vivre, son enfance et son angoisse. La hardiesse et la fragilité qui s'unissent lors de l'adolescence sont mises de l'avant par l'artiste dans l'interprétation de 1984.

En 1980, vêtue d'un immense tutu rose et de sa robe de feu, Diane Dufresne maintient la thématique de l'attachement à l'enfance par son costume¹⁴. Toutefois, son interprétation met l'accent sur la solitude et la peur de son héroïne, peur qu'elle dépouille d'artifices et habille de candeur. Par exemple, lorsqu'elle parle de prendre un amant ou la pilule, la jeune fille énonce simplement, et sans désinvolture, une possibilité parmi d'autres. Le seul moment où son désarroi par rapport à sa mère

¹² Marie-Claude Chénier, *Diane Dufresne en spectacle : l'impact de la gestualité*, mémoire de maîtrise (communication), Université de Montréal, 1988, p. 109

¹³ Pour un support visuel, consulter la captation 1.3

¹⁴ Alors que *J'ai douze ans* suit le *Parc Belmont* en 1984, elle la précède en 1980 : les deux textes sont donc en relation dans l'imaginaire de l'artiste, et le port d'un tutu rose lors des deux spectacles en est un indicateur.

s'exprime avec vigueur, c'est lorsqu'elle donne un coup sur son tutu: « Tu sais pas c'qui s'passe dans l'univers », marquant ainsi la rupture entre les réalités de la mère et de la fille, qui appartiennent à deux époques différentes. De plus, l'usage du syntagme « comme dans ton temps » marque la distinction temporelle : l'héroïne de Dufresne grandit dans un monde changé par le féminisme.

Sur ce point, le texte de présentation de la chanson lors du premier Forum de l'artiste est significatif :

Wow. Des fois on m'parle, on m'dit, surtout à moi¹⁵, on me dit : « Ah le Women's Lib Ahhh ». Vous savez que c'est une chose que je ne connais pas beaucoup, mais j'ai toujours une réponse, grâce à Luc Plamondon, c'est cette chanson, cette belle chanson de Germain Gauthier aussi¹⁶. (*Les premières notes de J'ai douze ans sont jouées par l'orchestre*).

Quelle déclaration sur le féminisme se cache sous les vers de *J'ai douze ans*?

Selon nous, par la conscience que la fille a qu'elle devra gagner sa vie, par l'évocation de la possibilité de faire de longues études, ainsi que par celle de la pilule contraceptive intégrée aux mœurs – une fille de douze ans est consciente de son existence et de son utilité – Dufresne évalue que l'essentiel du combat féministe est gagné. Les femmes ont accès à la sphère publique et elles peuvent contrôler les naissances. Pour le reste, sa

¹⁵ Diane Dufresne projette l'image d'une femme libérée et comme elle le laisse entendre, elle ne s'est jamais impliquée dans le mouvement féministe. Sa libération, Dufresne en a conquis seule les étapes. Elle est une de ces *femmes-alibis* présentées par l'historienne Micheline Dumont : « [la femme québécoise] songe davantage à agir qu'à revendiquer. [...] Chaque jour des dizaines de femmes alibis témoignent de leur réussite personnelle : « Ce que j'ai fait, chacune peut le faire » ». (Micheline Dumont et al. *L'Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal : Le Jour, 1992, p. 437).

¹⁶ Jacques Méthé, *J'me mets sur mon 36*, Montréal, 1980, 135 minutes, coul. (Coffret de DVD Diane Dufresne vous fait une scène, Imavision, 2004).

route personnelle, chacune peut la tracer¹⁷. En 1981, Diane Dufresne déclare à l'équipe de l'émission *Femme d'aujourd'hui* : « Le women's lib, [...] c'est fini, c'est passé. Il faut vivre libre et aller vers ce qu'on aime »¹⁸. Cette déclaration confirme notre hypothèse.

Alors que seules des actions collectives – issues d'une sensibilisation et d'une prise de conscience individuelle – peuvent améliorer le sort de la planète, pourquoi embrasser la cause féministe? La chanson *J'ai douze ans* fait état des préoccupations de l'héroïne concernant la situation planétaire¹⁹ (souligné par nous dans le texte) :

Quand j'vois passer des fusées dans l'firmament
J'me dis qu'on va y goûter avant longtemps
 Quand j'r'garde la télévision
 On parle seulement de pollution
 Et de surpopulation
 P't'êt' que la bombe à neutrons
 Sera l'meilleur remède
Contre la misère sur la terre

Naturellement
 Tu r'gardes seulement les téléromans maman
Tu sais pas c'qui s'passe dans l'univers

¹⁷ Sa carrière, Diane Dufresne l'a construite en collaboration avec deux hommes : Luc Plamondon et François Cousineau. Elle ne s'est jamais associée au féminisme. Toutefois, lorsqu'elle a voulu parler des femmes, Diane Dufresne a monté son spectacle féminin-pluriel *Sans entracte*, dont le propos était basé sur son expérience personnelle. De plus, l'héroïne de sa chanson est dans un processus de transition qui l'amène à construire sa vie d'adulte, les réflexions et angoisses de la jeune fille nous renseignent à ce sujet.

¹⁸ Carmel Dumas, *Femme d'aujourd'hui : rencontre avec Diane Dufresne*, Montréal, 1982, 31'10 minutes, couleur (coffret *Diane Dufresne vous fait encore une scène*, Imavision, 2005). Ce propos, Diane Dufresne l'énonce alors qu'elle parle de la sexualité et des orientations sexuelles possibles. L'artiste confond-t-elle libération sexuelle et libération de la femme?

¹⁹ Cette thématique est récurrente dans l'œuvre de Diane Dufresne. En effet, les chansons *Oxygène*, *Hymne à la beauté du monde* et *Actualités* abordent – à divers degrés – la situation de la planète et des humains qui y vivent. De plus, le 3 août 2008, Diane Dufresne, entourée de scientifiques (Hubert Reeves, Julie Payette, Jean Lemire, Jacques Languirand), de figures de proue du mouvement écologique québécois (Laure Waridel, Hugo Latulippe, Steven Guilbault) et d'artistes (Michel Rivard, Richard Séguin, Pierre Flynn, Élisapie Isaac, Daniel Lavoie et Michel Pagliaro), présente *Terre planète bleue*, un spectacle militant écologiste qui clôt la 20^e édition des Francofolies de Montréal.

Ces trois derniers vers, c'est avec de la tristesse et de la déception dans la voix que Diane Dufresne les prononce sur la scène du Forum en 1980. Par des gestes d'affliction – main contre sa tempe (1980) ou sur la joue (1984) – et d'avertissement – index pointé vers le ciel et regard sérieux en 1980 –, l'interprète souligne avec désolation l'ignorance de la situation environnementale et démographique internationale, et la compréhension partielle du monde actuel qui en découle. Elle invite l'auditeur, par le biais de son personnage – une jeune fille qui incarne l'avenir – à une prise de conscience des enjeux mondiaux et rejoint ainsi le propos émis précédemment dans la chanson *Actualités*. Consciente, l'héroïne ne peut être qu'effrayée de grandir dans un monde qui court à sa perte et où elle pourrait avoir un rôle à jouer. Coincée, paralysée et seule face à ses craintes, elle préconise une seule solution sur le plan personnel : la fuite.

Quand j'vois passer des fusées dans l'firmament
J'espère qu'un jour je pourrai partir dedans

Cette fuite par les airs, nous l'interprétons comme une espérance qu'émet l'enfant: après avoir évoqué les « possibilités de vie dans les autres galaxies », elle rêve d'aller y voir de plus près; voir si le monde ne serait pas meilleur ailleurs. L'effet sonore d'une fusée qui décolle à la fin de la chanson, dans les deux interprétations²⁰ dont nous disposons, nous conforte dans cette perception²¹. Cette réaction puérile traduit l'attachement à l'enfance de cette héroïne.

²⁰ Plus particulièrement dans la version de 1980, que Dufresne conclut dans une relative légèreté et par un sourire.

²¹ Cette fuite par les airs, d'autres y percevront une idéation suicidaire. Après avoir énoncé toutes les difficultés de vivre quotidiennement sur la terre et le tragique de la situation planétaire, auxquels

En dépit de l'espoir qui pointe à la fin de la chanson, c'est la peur qui détermine les réflexions de l'enfant en transition, et plus spécifiquement la peur d'affronter la vie seule, d'être responsable de sa survie, voire de son quotidien en devenir. Le malaise existentiel de cette jeune fille s'articule autour du monde dans lequel elle va vivre et de sa transition vers la condition de femme et les responsabilités qui y sont implicites. Elle pressent qu'elle devra se construire elle-même puisque le modèle que lui offre sa mère est inadéquat à sa réalité de jeune fille.

1.1.2. La relation amoureuse

Les vies quotidiennes de la travailleuse d'*Oxygène*, de l'hôtesse de l'air, de la bohémienne urbaine du *Vingtième étage*, de la femme timorée d'*Actualités* et de l'enfant en transition de *J'ai douze ans* sont imprégnées à divers degrés du fardeau de la solitude. L'amour et plus précisément, la relation amoureuse pourrait-elle constituer un exutoire à la lassitude d'un quotidien redondant?

C'est sous les traits d'un Mexicain que l'amoureuse de *Partir pour Acapulco* trouve une échappatoire à son quotidien. Autant sinon plus que l'homme, c'est le dépaysement qui plaît à cette femme :

s'ajoutent – au plan individuel – les angoisses dues au changement qui s'opère, l'héroïne désire s'envoler vers le firmament – le paradis- à bord d'une fusée, présentée en début de chanson comme « un remède ». Toutefois, ce remède s'applique aux « misères sur la terre » et dépasse largement le cadre individuel. De plus, l'usage du verbe espérer « j'espère », ainsi que la situation de l'action dans l'avenir « un jour je pourrai », nous font rejeter cette interprétation de la fuite de l'héroïne dans la mort.

Partir pour Acapulco
 Pour changer d'air
 Pour changer de peau [...]
 M'en aller pour de bon
 Là où on n'a plus la sensation
 D'avoir les pieds sur terre [...]
 Oh! Redis-moi ces mots :
 « Te quiero mucho »
 Dire qu'ça voulait dire « je t'aime »
 Mais j'le savais pas!

Son attachement à cet amant, dont elle ne comprend pas les mots d'amour, demeure, somme toute, limité. Toutefois, l'exotisme sud-américain et la musicalité d'une langue étrangère alimentent le sentiment amoureux de la femme. D'ailleurs, celle-ci mentionne deux fois dans la chanson son désir de « partir [...] pour changer d'air, pour changer de peau ». Ajoutons également que, blottie dans ses souvenirs de voyage, elle ne s'illusionne ni sur la clarté, ni sur le sérieux de la relation : « Seras-tu encore le même quand on se reverra? Penses-tu encore à moi, à Acapulco? »

Néanmoins, l'amoureuse est satisfaite de cette relation épisodique, ce qui tranche nettement avec la situation du personnage présenté dans *On tourne en rond*, où la chanteuse explore le thème de l'engagement amoureux dans ce qu'il a de quotidien: la vie de couple.

On tourne en rond est l'illustration de la solitude vécue à deux, puis la tentative de libération d'une femme qui s'y sent emprisonnée²². L'analogie de la vie de couple

²² Ce thème de la femme qui, confrontée à l'indifférence de son conjoint, se sent seule et abandonnée a également été identifié par Sylvie Nadeau. Dans son étude, elle souligne la résignation des personnages féminins dans cette situation. L'héroïne de Dufresne, si elle ne se libère pas, exprime à tout le moins

avec la rotation de la terre autour du soleil témoigne de la solidité des chaînes ressentie par le personnage principal :

On tourne en rond
 365 jours pour faire le tour du soleil
 Le tour du soleil
 [...]

 On tourne en rond
 L'matin tu pars, le soir tu r'viens, c'est toujours pareil
 C'est toujours pareil

En effet, comment mettre un terme à un mouvement aussi puissant, aussi ancré? Prisonnière de la routine qu'elle partage avec son conjoint, l'héroïne de Dufresne tient ce dernier pour responsable de la banalité de leur vie, tout en demeurant consciente que le changement ne dépend que d'elle : elle n'a qu'à quitter cet homme qui la lie à ses habitudes sclérosantes pour retrouver une forme de liberté:

J'voudrais ben faire de ma vie, de ma vie, une aventure
 Quand t'es pas là, j'ai envie, envie d'sauter la clôture
 Voir ailleurs si l'air est bon
 Voir si le temps est mon long
 Oui mais à quoi bon?
 On tourne en rond
 Ça peut pas continuer comme ça, faut que j'me réveille
 Faut que j'me réveille!
 Une bonne journée
 Quand j'vas en avoir assez
 P'têt' que j'vas tout casser
 Pis là ça va faire mal, pis là ça va faire mal²³ (x 24)

un désir de le faire et, en ce sens, elle diffère des héroïnes de la chanson populaire étudiée par Nadeau. (Sylvie Nadeau, *Représentations des rapports hommes-femmes dans la chanson populaire au Québec*, Québec, Université Laval, Groupe de recherche multidisciplinaire féministe, 1989, p. 49-50).

²³ Cette dernière ligne, Dufresne la modifie au gré des interprétations « Pis là, ça va faire mal, pis là ça va faire ma-al » en 1980 et « Pis là, ça va faire mal, ça va, ça va faire mal », simultanément prononcé par trois choristes féminines en 1977. Le chant des choristes féminines qui se joint à celui de l'artiste affermit la prise de position de l'héroïne par la force du nombre.

Au Forum, Dufresne joue des poings, frappant devant elle en chantant le mot « mal ». Par sa gestuelle, l'interprète appuie le sens des paroles de la chanson tout en donnant de la puissance à son personnage. Plusieurs autres éléments scéniques de 1980 alimentent cette impression de force et de contrôle : l'autodérision du personnage²⁴, l'ajout d'interjections²⁵, la vigueur du mouvement, ainsi que l'insistance mise sur l'adjectif possessif et les pronoms²⁶.

Néanmoins, de la prise de conscience d'une situation à l'action vers le changement, il y a un pas que cette femme ne franchit pas. En effet, après avoir répété qu'elle va tout casser le jour où elle en aura marre, celle-ci s'agenouille et prie pour demander une délivrance divine :

Tous les matins p'tit Jésus, p'tit Jésus, j' fais ma prière
 Délivrez-moi d' ma p'tite vie, d' ma p'tite vie trop terre à terre
 Chaque fois que j' me mets à genoux
 J' ai rien qu' envie de m' envoler
 Mais pour aller où ? Mais pour aller où ?
 Où j' me sens ben, où j' me sens ben
 C' est peut-être pas ben loin.

Sa prière, si elle est un signe d'espoir en des jours meilleurs, ne peut toutefois pas être considérée comme une prise en charge de son destin. Sur disque, *On tourne en rond* est suivie de *J' me sens ben*, qui en est la suite logique. Le personnage de *J' me*

²⁴ Par exemple, au Forum, lorsqu'elle chante « L'matin tu repars, le soir tu reviens, c'est toujours pareil », Dufresne se tortille, se dandine, fait preuve d'impatience : elle agit comme si elle se savait naïve de rester dans cette routine qui lui déplaît. Elle lève également les yeux au ciel, exaspérée d'elle-même et de sa passivité.

²⁵ « À quoi ça sert quatre murs, quatre murs, quatre frontières, *hein?* » L'interjection ajoute une valeur expressive au texte et permet à l'interprète d'insister sur l'inutilité des frontières du quotidien.

²⁶ « J' voudrais donc faire de *ma* vie (...) » Dufresne insiste sur le « ma », tant dans son ton que dans sa gestualité : elle se frappe la poitrine en le chantant.

sens ben se libère en décidant de quitter sa situation passée, dont on ne sait rien par le texte de la chanson²⁷. L'élément déclencheur qui la pousse à l'action est également inconnu :

Qu'est-ce qui m'arrive?
 Qu'est-ce qui s' passe à matin?
 Qu'est-ce qui m'arrive?
 Y a pu rien qui m' retient
 J'm'en vas, j'm'en vas, j'm'en vas où j' me sens ben
 J'm'en vas, j'm'en vas, j'm'en vas où j' me sens ben
 [...]
 J'ai pus envie
 De rester dans mon coin
 De remettre ma vie
 Tous les jours, tous les jours, tous les jours au lendemain
 Là j' me sens ben !
 Là j' me sens ben !

Confrontée à son insatisfaction, le personnage de *J' me sens ben*, entreprend de changer sa vie. En ce sens, cette femme se démarque des autres présentées dans les chansons précédemment analysées. En effet, la femme d'*Oxygène*, l'hôtesse de l'air, la conjointe d'*On tourne en rond* et la voyageuse de *Partir pour Acapulco* témoignent – à divers degrés – d'un quotidien importun, sans toutefois se rebeller concrètement contre cette geôle, où elles meurent peu à peu à elles-mêmes.

Divers obstacles freinent les personnages étudiés dans leur quête de bonheur : le stress de la vie moderne, le manque de stimulation issue d'un quotidien banal, mais surtout leur manque de liberté intérieure qui les conduit généralement au *statu quo*.

²⁷ Sur disque, la proximité des deux chansons, laisse présager qu'il s'agit du quotidien lassant présenté dans *On tourne en rond*. Cette proximité ne fait pas écho sur la scène. Bien que les deux pièces figurent sur le programme de *Sans entracte* – son spectacle féminin pluriel – leur interprétation n'est pas consécutive.

Insatisfaits du monde qu'ils habitent, certains personnages dufresniens s'en créent un nouveau. Par la force de leur imagination, ils agissent sur leur environnement et en transforment momentanément les paramètres normaux: ils sont créatifs, créateurs. Ils sont aussi fous.

1.2. La folie : un aller-retour entre la maladie et la créativité

La folie s'oppose à la raison, au raisonnable. Ce dernier se détermine principalement à partir des normes sociales prescrites par une société à une époque précise. Ainsi, c'est seulement en les comparant avec les « normaux » qu'on peut identifier les fous et jeter les bases de la définition de la folie.

Il y a donc une vérité de la folie, vérité tragique et d'avertissement. De là, l'extrême ambiguïté qui caractérise l'attitude de toutes les sociétés et de toutes les cultures vis-à-vis des fous. On les chasse, ou on les exhibe comme l'image de ce qui nous menace chacun. Ou encore, on leur donne la parole là où elle est retirée à tous les autres : les bouffons des princes ou des rois [...] On distinguera donc en elle, comme le fait Michel Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, un double élément. Un élément tragique et un élément critique ou de contestation.²⁸

Ces deux éléments se retrouvent dans la folie exprimée par les héroïnes dufresniennes. Il s'y ajoute toutefois une troisième dimension : l'élément créatif. Alors que l'héroïne du *Parc Belmont* expose l'ultime conséquence d'une contrainte sociale rigide, d'autres personnages de Diane Dufresne explorent la facette fantaisiste de la

²⁸ « Folie », *Encyclopédie Universalis sur CD-ROM*, Paris, Éditions Encyclopaedia Universalis, 2003.

folie, caractérisée par la fidélité à soi-même. L'imagination et la créativité permettent à ces personnages de modifier fugacement la norme sociale.

1.2.1. Folie : de la douceur au délire

Véritable chanson-phare²⁹ du répertoire de Diane Dufresne, le *Parc Belmont*, met en scène une marginale qui, confrontée à l'univers surcontrôlé de l'asile psychiatrique, verra sa douce folie muter en une douloureuse psychose. C'est dans l'institution où elle est confinée que la femme raconte son cheminement. Consciente de sa différence originelle, l'héroïne en précise brièvement la nature :

Moi j'étais comme tout l'monde
 Je vivais ma folie
 Doucement sans faire de bruit
 J'faisais pas mal au monde
 J'avais le droit aussi
 De vouloir lâcher mon cri [...]
 Je capte d'autres ondes
 On n'a jamais compris
 Tout ce que j'ai écrit
 Je ne vois plus le monde
 Entre mes murs tout gris
 Je peins ma chaise et mon lit

Manifestement, c'est par l'écriture et la peinture que le personnage s'exprime, « qu'il lâche son cri »³⁰. D'ailleurs, le texte fait référence au « génie de Van Gogh »³¹ et

²⁹ Interprétées cinq fois au cours de la période étudiée (1975 à 1984), le *Parc Belmont*, *En écoutant Elton John* et *Laissez passer les clowns* dominent, pour ce qui est de la fréquence, notre corpus. À la différence des deux autres chansons, le *Parc Belmont* est encore intégrée aux spectacles de Diane Dufresne, ce qui en fait un incontournable du répertoire dufresnien.

³⁰ Le personnage du *Parc Belmont* s'apparente à quelques égards à celui de la toile d'Edward Munch, *Le cri* (1893). Tout d'abord, les deux personnages évoluent dans des univers troubles. Ensuite, ils se rejoignent également dans leur nécessité de s'exprimer par le cri et dans celle de transiter : sur le

De Vinci », deux artistes qui, à leur époque, ont passé pour des excentriques, sinon des fous. Incomprise, cette femme choisit de ne pas s'intégrer à la société. Elle se replie sur son monde imaginaire qui s'articule autour du parc Belmont³², lieu mythique de son enfance, et se crée un univers sensible aux possibilités illimitées.

En choisissant « d'habiter le monde de [s]on imagination » – par refus ou par incapacité de se conformer aux attentes sociales – l'héroïne fuit une norme pour être finalement conduite vers une autre plus restrictive, celle de la vie institutionnelle :

Quand ils sont venus me chercher
Ils m'ont dit:
« Viens on t'emmène au parc Belmont »
Je savais où ils m'emmenaient
Mais j'ai rien dit
Y'avait pas d'autre sortie
Que cet asile où je vis ma vie
En voyage organisé
Un long voyage au bout de la nuit

tableau de Munch le crieur est sur une passerelle, et dans la chanson de Dufresne, le personnage voyage du réel à l'imaginaire. Enfin, au regard du récepteur, les personnages secondaires – les intervenants en santé mentale dans la chanson et les deux humains en arrière-plan sur la peinture – ne sont pas définis clairement.

³¹ Plusieurs correspondances entre le personnage du *Parc Belmont* et le peintre Van Gogh sont observables. La description des toiles effectuées par l'héroïne « Entre mes murs tous gris, je peins ma chaise et mon lit » rappelle la série de trois toiles intitulées « La chambre ». La première toile a été peinte en 1888, année où Van Gogh s'est arraché le lobe d'oreille – premier signe communément connu de son délire –, tandis que le deuxième tableau a été exécuté à l'asile de Saint-Rémy-de-Provence, où il s'est volontairement installé. Si le personnage incarné par Diane Dufresne ne se rend pas délibérément en institution, il reconnaît toutefois qu'il n'y « avait pas d'autre sortie que cet asile. » De plus, l'omniprésence de la chaise dans les interprétations scéniques que Diane Dufresne présente du *Parc Belmont*, autant lors de la période étudiée que dans ses créations récentes, rappelle les chaises du tableau de Van Gogh.

³² Le Parc Belmont est un parc d'attraction situé à Cartierville, au nord-ouest de Montréal. Ouvert en 1923, il ferme ses portes le 13 octobre 1983. L'ouverture de La Ronde en 1967 et l'accident du manège *paratrooper* en 1979 contribuent à la diminution de l'achalandage. Les plaintes du voisinage résidentiel, une descente de police, ainsi qu'une hausse des taxes, parachèvent la chute de cette institution du divertissement montréalais. (Dans Archives de Radio-Canada, (page consultée le 14 avril 2008), [en ligne], adresse URL : <http://archives.radio-canada.ca/societe/celebrations/clips/1671/>).

C'est lorsque le personnage entre en contact avec cet univers contraignant où on lui retire des parcelles de sa dignité (« Y a des jours où je crie, jusqu'à ce qu'on me lie, jusqu'à ce qu'on me tonde ») qu'il développe une peur, suivie d'une hargne envers le monde. Ses hurlements visent à effrayer les autres afin de s'en protéger, mais constituent également une ultime volonté d'expression individuelle dans un endroit où elle est restreinte, voire bannie et indésirable³³.

Avant l'internement, la folie de l'héroïne était inoffensive pour autrui. Après, elle devient violence. Son désespoir et son agressivité, le personnage les tourne d'abord contre lui : « Y a des jours où je prie pour que tout soit fini. » L'héroïne a des idées suicidaires, mais rien n'indique qu'elle envisage un passage à l'acte, d'autant plus qu'elle se projette dans l'avenir : sa guérison. Lorsqu'il envisage son éventuel rétablissement, le personnage élabore un scénario meurtrier calqué sur les jeux d'adresse du parc d'attraction :

Si jamais je guéris,
J'veux qu'on m'achète un fusil
Pis là, j'vas tirer, j'vais tirer comme on tirait au Parc Belmont
Ta ra ta ta ta ta³⁴
J'vas tirer, pis j'vas regarder tomber les têtes
Eille, ça va être ma fête!
Vous allez voir si chus folle!

³³ De nos jours, la situation a changé. En effet, les premiers ateliers d'art thérapie ont été offerts en 1989 à l'hôpital Louis-Hyppolite Lafontaine de Montréal. Trois ans plus tard, la Fondation pour l'art thérapeutique et l'art brut du Québec est mise sur pied. Elle sera connue sous le nom *Les Impatients* à partir de 1999. L'organisme a deux objectifs principaux : celui « de fournir un lieu d'expression artistique aux personnes ayant ou ayant eu des problèmes de santé mentale » et celui de « favoriser l'échange des Impatients avec leurs proches et la communauté par la mise en valeur de leurs réalisations. » (Dans *Les Impatients*, (page consultée le 14 avril 2008), [en ligne], Adresse URL : <http://www.impatients.ca>).

³⁴ Effet sonore de mitraillette chanté par Diane Dufresne, joué à la batterie ou enregistré, selon les interprétations.

Non, j'veux pas mettre la camisole
Emmenez-moé, emmenez-moé au parc Belmont

Au plus profond de sa maladie, le personnage témoigne de sa haine du monde par sa pulsion de le détruire : existe-t-il plus grande négation que le meurtre? Au même moment, sa folie le ramène à son référent initial : l'aura de protection et d'insouciance enveloppant l'enfance qui s'éclate dans la magie du parc Belmont. Pour cette femme, la folie est un étau qui se resserre en trois temps : avant l'internement, pendant, et dans le fantasme d'un éventuel après³⁵. La norme sociale révèle d'abord la marginalité de l'héroïne, puis l'internement en altère l'essence.

Depuis sa création en 1978, Diane Dufresne a interprété la pièce avec une intensité et une théâtralité renouvelées. Les premières images scéniques du *Parc Belmont* proviennent de l'enregistrement de *J'me mets sur mon 36*, présenté au Forum en 1980. L'artiste campe son personnage assise à califourchon³⁶ – en opposition à la convention – sur une chaise qui symbolise la folie et le rapport à la maladie. Tout au long de la chanson, Dufresne est en contact avec la chaise, sauf au moment où, après avoir exprimé ses pulsions de meurtre, son héroïne refuse de mettre la camisole de contention. Elle s'éloigne alors de la chaise, en suppliant qu'on la conduise au parc Belmont.

³⁵ Les deux interprétations scéniques au Forum -1980 et 1982- respectent clairement la chronologie qui émane du texte. Dans les deux cas, Dufresne marque le moment de l'internement par un balancement de droite à gauche et au même endroit du texte : « Et j'ai choisi d'habiter le monde de mon imagination ». Le texte impose la chute vers la dernière phase de la folie « j'veux qu'on m'achète un fusil, pis là j'vas tirer [...] ».

³⁶ La captation visuelle 1.4 illustre les principales étapes de l'analyse du *Parc Belmont*, tel qu'interprété au Forum en 1980.

Certes, le personnage se distancie de la chaise emblématique, mais il demeure dans sa sphère d'influence. L'interprète simule un délire, une perte de contrôle. Elle entre en conflit avec la chaise. La folle pousse des cris près d'elle. Elle la traite comme une bête curieuse, avec peur, fascination, colère, pitié, puis résignation. Elle empoigne la chaise, la lance, s'en éloigne, se rapproche, puis la projette à nouveau dans un mouvement rageur. Toutes des tentatives d'assujettissement d'une extériorité dérangeante difficile à contrôler. Des gloussements hystériques, ainsi que l'asymétrie de la gestuelle accentuent l'expression dramatique de la souffrance du personnage. Lorsque vibrent les dernières notes de la chanson, la chanteuse est accroupie à côté de la chaise, tandis que la batterie reproduit la cadence d'un cœur qui bat, celui du personnage, celui de l'animal blessé. Un projecteur rouge isole momentanément la scène qui est ensuite plongée dans le noir. Le public entend les sanglots de la malade qui, recroquevillée auprès de sa folie, semble l'avoir domestiquée et apprivoisée.

Cette acceptation est inconnue du personnage présenté en 1982 dans le cadre du spectacle *Hollywood*. En effet, les interrelations entre la chaise et l'artiste sont d'une autre nature. Cette fois, Diane Dufresne est assise sur la chaise, appuyée sur le dossier. Elle va bouger dessus, la déséquilibrer en la mettant sur les deux pattes avant afin de souligner son admission en institution « Quand ils sont venus me chercher ». Elle ne quittera la chaise qu'à la fin de la chanson.

Au dernier vers, « Emmenez-moi au parc Belmont », la chanteuse se lève et tournoie sur elle-même en laissant échapper de légers « woo ooo ». Le mouvement est

fluide. Dufresne interrompt sa ronde brusquement et le cri se modifie, passant d'enjoué à craintif. Elle couche la chaise sur le côté, puis recule. La chaise, attachée à sa cheville par un fil invisible, la suit comme une ombre. L'héroïne s'immobilise et gravite alors autour du meuble en émettant des râlements, des cris de bête blessée. Dufresne se risque à marcher, à avancer, traînant la chaise sur une dizaine de pas. L'enregistrement s'interrompt à ce moment. Dans cette version scénique, la folie est un boulet qui suspend les moments de répit, de fluidité du personnage. Elle est un tourment qui assiège l'âme condamnée et la ramène invariablement à sa souffrance. Captive de sa folie, elle en est l'esclave, sans possibilité de libération³⁷.

La performance offerte lors de la *Magie rose* offerte au Stade olympique en 1984 se distingue par l'absence de la chaise symbolique. Couronnée d'un diadème voilé de tulle rose et vêtue d'un immense tutu confectionné du même tissu, Dufresne prend l'apparence et la gestuelle d'une ballerine³⁸. Nos observations rejoignent celles de Marie-Claude Chénier dans son étude de cas sur la gestualité scénique de Diane Dufresne :

L'artiste propose une allégorie de la ballerine apparentée à la mouette qui prend son envol : ce n'est plus la folie vécue par le corps mais une élévation, une immersion dans l'imagination. Le rapport de l'élévation à l'esprit crée une dichotomie avec le propos énoncé et l'interprétation s'en trouve renforcie par le geste.³⁹

³⁷ Nous avons été dans l'impossibilité d'extraire du DVD une image claire représentant l'héroïne liée à sa chaise par la cheville.

³⁸ Cette gestuelle associée à la ballerine, Dufresne la conserve tout au long de son interprétation. Voir la captation visuelle 1.5

³⁹ Marie-Claude Chénier, *Diane Dufresne en spectacle : l'impact de la gestualité*, mémoire de maîtrise (communication), Université de Montréal, 1988, p. 104.

Dans cette version plus aérienne, le personnage évolue sans l'illustration emblématique de sa folie – la chaise –, puisque réfugié dans son monde imaginaire, il nous y entraîne avec lui : sa réalité et ses chimères se superposent.

L'allégorie de la ballerine est mise en parallèle avec celle de la boîte à musique liée à l'enfance⁴⁰. En effet, au début de la chanson, alors qu'elle évoque ses souvenirs d'enfance, la danseuse se déplace latéralement en tournant sur elle-même, à l'image des figurines des boîtes à musique. Ce mouvement se perpétue jusqu'à ce qu'elle se rapproche de son temps présent (souligné par nous dans le texte) :

Quand j'étais enfant,
 J voulais toujours qu'on m'emmène au parc Belmont
 Pour moi c'était ça la vie,
 C'était la fête
 C'était beau comme dans ma tête,
Mais j'ai grandi
 J'ai connu la vie
 Et j'ai choisi d'habiter le monde de mon imagination

Une rupture s'effectue : la danseuse interrompt sa rotation. Diane Dufresne raconte l'internement de son héroïne en élaborant un dialogue corporel qui met l'accent sur son consentement. Elle personnifie d'abord ceux qui ont interné son héroïne : « Ils m'ont dit : « viens, viens, on t'emmène au parc Belmont » ». Elle esquisse quelques pas de reculons – s'assurant ainsi de ne pas perdre le contact visuel avec son alter ego

⁴⁰ En 1980, le costume de Diane Dufresne évoque également l'enfance. L'interprète porte un immense tutu en tulle rose, qui recouvre le bas de la robe à flammes. Alors que le tutu rappelle la ballerine, l'enfance, le haut du costume du premier Forum rappelle – par le feu – que le personnage, bien qu'il l'ait accepté, se consume dans sa folie. Voir la captation 1.4 pour une reproduction du costume.

invisible – et elle appuie ses paroles d'un geste de la main incitant à la suivre. Ensuite, afin de marquer le changement d'interlocuteur, Dufresne effectue une rotation de 180°, puis entonne, « Je savais où ils m'emmenaient, mais j'ai rien dit ». Elle avance à petits pas gracieux manifestant ainsi qu'elle reconnaissait qu'il « n'y avait pas d'autre sortie que cet asile », que ce « long voyage au bout de la nuit » : un long voyage au bout de sa vie.

La chanteuse maintient cette dernière note et fait une première révérence afin de marquer la résignation du personnage. Ses bras reproduisent les mouvements d'ailes d'un oiseau : c'est notamment lorsqu'elle abduque face à la société, que l'héroïne espère une libération, un envol⁴¹. Peut-on y voir un espoir de guérison par la vie institutionnelle? Si oui, l'illusion fut de courte durée. Une seconde inclination est effectuée lorsque la danseuse affirme qu'elle ne « demande plus rien au monde, [qu'elle] accepte sa folie comme une maladie ». Marie-Claude Chénier précise :

On retrouve ici une forme de résignation et une forte illustration de celle-ci par une révérence. [...] l'artiste présente, par l'extension de son bras gauche en forme de battement d'aile, une sorte d'indifférence à la maladie : c'est le dégageant vers une autre dimension de la réalité après la résignation. Cette indifférence peut être transitoire à l'expression de la haine [...] ⁴².

Suite à la première révérence, la musique s'amplifie et se désorganise : l'hystérie du personnage prend forme. Dufresne insère des cris primaires au texte initial

⁴¹ Pour un support visuel, voir la captation 1.5.

⁴² *Ibid.*, p. 108.

afin d'insister sur le trouble de son héroïne, sur sa souffrance et sur l'urgence de son expression (les cris de l'artiste sont mis en italique par nous) :

Y a des jours où je crie *Ah!*
 Jusqu'à ce qu'on me lie *Ah!*
 Jusqu'à ce qu'on me tonde
 Y a des jours où je prie *Ah!*
 Pour que tout soit fini
Ah! Ah! Aaaaaah! Ah! Ah! Ah! Ah!

Cependant, le personnage est en plein contrôle de ses moyens lorsqu'il distribue des salves de balles sur la foule : sa posture droite et la précision des mouvements – le tir d'abord, l'index menaçant ensuite – en font foi. L'arrivée, dans le texte, d'un intervenant voulant lui passer la camisole met fin au délire meurtrier du personnage : « Non! Non! Non! J'veux pas mettre la camisole ». La danseuse recule et repousse gracieusement de ses bras un ennemi imaginaire, invisible. Si elle consent à se rendre en institution, l'héroïne refuse l'ingérence de ces représentants dans son univers, dans son fantasme. D'ailleurs, elle confirme son souhait en implorant une ultime visite au parc Belmont. « Non! Non! Non! Emmenez-moé au parc Belmont ».

Ancrée dans sa folie, la danseuse place élégamment un bras au dessus de sa tête, comme si elle tenait la pointe d'un axe qui détermine sa posture droite, et tournoie sur elle-même portée par un long mouvement répétitif. Dans un ultime repli sur son univers, la ballerine confine les éclats de sa folie à l'espace restreint d'une boîte à musique. Cet objet n'est pas sans évoquer l'enfance, qui est également rappelée à la conscience du spectateur par la grande roue illuminée et le carrousel en activité dans le

Stade⁴³. Enfin, l'éclairage traduit le trouble de la ballerine : un projecteur est braqué sur la danseuse, tandis que trois ou quatre autres poursuivent des trajectoires aléatoires créant un désordre ambiant dans lequel baigne la figurine. Les dernières notes de l'orchestre enlacent une poupée inanimée penchée vers l'avant⁴⁴ : la crise est terminée, le cycle du mécanisme aussi. La boîte à musique, telle la boîte de Pandore, contient momentanément la folie et les maux de l'héroïne.

L'étude du texte du *Parc Belmont*, mise en relation avec celle des interprétations scéniques de la chanson, éclaire divers aspects du mal de vivre du personnage principal. Le glissement d'une folie inoffensive vers une fureur meurtrière, glissement causé par une norme institutionnelle plus coercitive que la norme sociétale, émane du texte. Toutefois, chaque concrétisation scénique insiste sur un aspect différent des paroles : l'acceptation en 1980, la condamnation en 1982 et le retour à l'enfance en 1984. Certes, ces éléments sont tous présents dans le texte, mais par les allégories et les clowns qu'elle présente, Diane Dufresne nuance l'importance relative de chacun au gré de ses interprétations.

En prêtant sa voix et sa créativité à une héroïne marginale et marginalisée, Diane Dufresne ouvre la porte à la reconnaissance de la folie de chacun, à la différence que l'on porte tous en soi. Cette marginalité universelle est généralement colmatée, réglée et harmonisée par les normes sociales qui balisent nos vies, qui distinguent l'acceptable de l'inacceptable. Dans sa persistance à vouloir « lâcher [s]on cri », le

⁴³ Ajoutons aussi qu'après le *Parc Belmont*, Dufresne interprète *J'ai douze ans* ce qui confirme l'importance de la thématique du retour à l'enfance dans cette version scénique de la chanson.

⁴⁴ Voir la captation 1.5.

personnage franchit les frontières d'un *no man's land*. En ce sens, cette femme a poussé plus loin – trop loin? – la quête d'absolu de l'hôtesse de l'air, de la conjointe d'*On tourne en rond* et de la travailleuse d'*Oxygène*. Alors que cette dernière a intégré à l'extrême les normes et exigences de son quotidien, la marginale du *Parc Belmont* les a reniées avec la même force pour définir ses propres paramètres. Néanmoins, le résultat obtenu est similaire : l'emprisonnement. Ce résultat détermine les modes d'expression de l'héroïne : par l'art en un premier temps, par des cris et des crises ensuite.

L'étude du *Parc Belmont* illustre que « ce n'est qu'en face des normaux qu'on trouve les fous et la folie »⁴⁵. L'espace d'un soir, Diane Dufresne modifie les paramètres de la normalité et ouvre une fenêtre sur un autre versant de la folie, la folie agréable, empreinte d'amour et d'humour, celle qui est mue par la pulsion créatrice.

1.2.2. La folie douce : de la capacité de création à l'expression individuelle

En 1978, au cours du même spectacle où a été créé le *Parc Belmont*, Diane Dufresne transpose son propos scénique dans la salle : elle invite le public à fuir son quotidien, à se créer, s'imaginer, se projeter ; à passer du statut de spectateur à celui de *spect-acteur*. En promotion de son spectacle *Comme un film de Fellini*, Diane Dufresne explique son concept à la journaliste Nathalie Petrowski :

⁴⁵ « Folie », *Encyclopédie Universalis sur CD-ROM*, Paris, Éditions Encyclopedia Universalis, 2003.

[...] j'aimerais que le public me serve de décor, je veux que le théâtre leur appartienne pour de vrai, qu'ils s'y sentent chez eux, comme dans leur salon. [...] Le nom de Fellini, on s'en sert seulement pour s'amuser. Pour donner un « cue » au monde, créer une atmosphère de cirque et de folie. Fellini a toujours été pour moi le cinéaste de l'émotion, du surplus de vie et de création [...]. Je voudrais que les gens viennent au show dans cet état d'esprit. Qu'il y ait beaucoup de travestis, beaucoup de religieuses et de prêtres.⁴⁶

Le concept du spectacle est également synthétisé dans une chanson-thème, que Diane Dufresne n'interprète qu'à deux reprises. Le personnage principal de *La vie c'est comme un film de Fellini* représente une héroïne fellinienne iconique : un personnage exubérant, extravagant et caricatural. Bien que le texte soit écrit à la troisième personne du singulier, le « elle » se fond en un « je », alors que l'interprète interpelle directement son public (souligné par nous dans le texte):

La vie, la vie c'est comme un film de Fellini
 À qui voulez-vous ressembler?
 Mettez vos soutanes ou mettez vos bikinis
 Prenez-vous pour qui vous voulez
 Prenez-vous pour vous si vous en avez envie
 Mais prenez-la comme je suis

Par le concept de son spectacle et par cette chanson, Diane Dufresne valorise clairement l'expression individuelle de la folie prise ici au sens «[d']idée, [de] parole, [d']acte qui va à l'encontre de la raison, de la sagesse et du sérieux»⁴⁷. La folie évoquée par l'artiste est une particularité, une soupape et un exil – fût-il temporaire – loin des normes usuelles.

⁴⁶ Nathalie Petrowski. « Que chacun vive enfin ses folies », *Le Devoir*, 19 septembre 1978, p. 13.

⁴⁷ Alain Rey. *Le nouveau petit Robert*, Paris, Le Robert, 1993, p. 941.

En effet, lorsqu'elle demande aux *spectateurs* de se travestir, Dufresne transgresse le rôle passif usuellement octroyé au public, et modifie le plus grand dénominateur commun, donc la norme. En 1978, la personne qui se présente sans un quelconque artifice au Saint-Denis, se situe en marge de la fête. Le même phénomène s'applique à une plus grande échelle lors de la *Magie rose*, alors que le port d'un élément rosé distingue le fidèle public dufresnien des spectateurs venus assister à un événement musical, à une primeur.

Ainsi, Diane Dufresne propose aux spectateurs un espace de liberté, une opportunité de donner vie à un fantasme, ainsi qu'une occasion de s'offrir en spectacle. Autant de privilèges réservés exclusivement aux artistes de la scène. La star fissure le mur invisible qui sépare la salle et les planches. En effet, le soir du *show*, les *spectateurs* s'éblouissent entre eux, avant d'être subjugués par la prestation de Diane Dufresne, qui devient également spectatrice de la leur.⁴⁸

Par cet échange, Diane Dufresne dépasse largement le rôle de chanteuse ou d'interprète : elle devient directement la muse de ses *fans*. Comme le souligne judicieusement Edgar Morin, les stars inspirent à leurs *fans* des participations et affirmations de soi imaginaires et/ou pratiques. Cette imprégnation de l'artiste sur son

⁴⁸ À quelques reprises les journaux ont publié des photos témoignant de la participation active du public. Pour *Fellini*, outre *Échos-Vedettes* (Roger Sylvain. « La folle soirée de Diane Dufresne », *Échos-Vedettes*, 8 au 14 octobre 1978, p. 10-12) qui présente des clichés des artistes présents qui s'étaient déguisés pour l'occasion, aucun journal n'a rapporté de cliché du public. Pour les spectacles subséquents, les journaux seront plus éloquents: Marc Chatelle, « Presque nue sous ses boas: Diane la prêtresse a célébré la grande fête de la folie », *Échos-Vedettes*, 14 au 20 décembre 1980, p. 32-33 ; Inconnu, « Quand Diane y met le paquet », *Journal de Montréal*, vendredi 29 octobre 1982, p. 44-45; Inconnu, « Le stade olympique en rose », *La Presse*, 17 août 1984, p. A1; Madeleine Berthault, « En hommage à la diva : du rose, du rose, du rose! », *La Presse*, 17 août 1984, p. C1; Denis Lavoie, « La « magie rose » l'a emporté sur le spectacle », *La Presse*, Samedi 18 août 1984, p. D11.

admirateur contribue à façonner l'individualité de ce dernier. Selon Morin, «la dialectique des influences imaginaires et pratiques [...] encourage [à un extrême] un repliement narcissique sur soi, à l'autre extrême, elle encourage par contre une affirmation de soi, un courage de vivre »⁴⁹. C'est ce dernier mouvement que valorise Diane Dufresne en suggérant à chaque *spectateur* de s'imaginer autrement l'espace d'une soirée. La réponse enthousiaste du public témoigne sinon d'un besoin latent, à tout le moins d'une réelle appréciation.

D'après l'œuvre de Dufresne, l'expression individuelle de la créativité, si elle n'est pas une garantie de bonheur, est toutefois celle d'une satisfaction certaine puisqu'elle rejoint l'essence de l'être. Ce point de vue est exprimé dans la chanson *Laissez passer les clowns*, interprétée à cinq reprises lors de la période étudiée. Une des particularités de cette chanson est le mode impératif sur laquelle elle est rédigée. La première personne du singulier (je) fait place à la deuxième du pluriel (vous) : Diane Dufresne s'efface.

D'ailleurs, à deux reprises, soit en 1977 et en 1980, la chanteuse se métamorphose en clown au cours de l'interprétation. Elle délaisse son individualité au profit d'une identité anonyme. Le visage blanc du clown est une toile vierge sur laquelle chacun peut se projeter et se réfléchir. Fantaisiste, dépourvu de connotation négative, sans identité précise, le clown dufresnien rappelle l'enfance tant par sa référence au cirque que par sa pureté. Dans *Laissez passer les clowns*, Diane Dufresne

⁴⁹ Edgar Morin, *Les stars* p. 128-129.

ne raconte pas les histoires d'héroïnes qu'elle personnifie, elle agit plutôt comme une confidente, voire un guide, pour son public.

Par l'évocation des troubles anxieux (« quand les valiums vous font pu dormir »), la nomenclature de la douleur de l'âme (« Quand vous avez mal au monde entier, rien qu'envie de mourir pour rien ») et la compréhension du désir de mourir (« quand vous avez le goût de partir, partir pour ne jamais revenir ») dont elle fait montre, la locutrice reconnaît la difficulté d'être au monde, dans le monde. Toutefois, si l'artiste éprouve de la compassion face à cette souffrance, elle n'envisage pas le suicide comme une solution et propose une voie à suivre afin d'être mieux dans sa peau (souligné par nous dans le texte) :

On peut s'en aller aussi loin qu'on veut
Être bien dans sa tête...C'est mieux
Surtout, soyez fous
Soyez fous jusqu'au bout
 Laissez passer les clowns
Rien ne comptera plus quand vous serez vieux
Que d'avoir été heureux
 Quand le ciel est bleu
 Ouvrez tout grand les yeux
 Laissez passer les clowns

L'exhortation « Surtout soyez fous, soyez fous jusqu'au bout » n'est pas sans rappeler le message porté sur la scène et dans le public du Saint-Denis en 1978, soit l'importance de l'expression de son individualité ; de sa manière de voir le monde et de s'y inscrire. D'ailleurs, lors du spectacle féminin de Diane Dufresne, le texte de présentation de la chanson insiste particulièrement sur cette idée :

J'ai remarqué, parce que j'ai essayé de vivre ça, que vivre pour soi c'est une route inhabituelle mais nécessaire pour être vraiment ce qu'on est. Vivre pour soi, c'est réaliser qu'on peut donner que ce qu'on a, que ce soit de l'amour ou de la liberté. C'est un point de départ pour être une femme, et puis c'est une condition pour avoir des ailes. Puis, avant d'apprendre à dire « je t'aime », faut apprendre à dire « je ». Pis pour moi en tout cas, être une femme, c'est vraiment sans entracte. (*L'introduction musicale de Laissez passer les clowns débute*).⁵⁰

Selon Dufresne, la congruence entre le ressenti et l'exprimé, – la fidélité à soi-même par l'expression personnelle – est une manière d'«être bien dans sa tête» et d'accéder à une sérénité relative : « Rien ne comptera plus quand vous serez vieux que d'avoir été heureux ». Soulignons que l'emploi du futur simple et du passé composé inscrit l'interlocuteur (« vous ») dans la durée, ouvrant ainsi sur la perspective d'un avenir meilleur.

À nouveau, Dufresne en appelle au « courage de vivre » de ses auditeurs, qui surpasse le présumé courage de se suicider. Cette force peut prendre la forme d'une expression – comme avec le spectacle *Fellini* – ou celle de l'audace de « laissez passer les clowns », dignes représentants de la fantaisie, de la magie et de l'enfance, auxquels l'artiste s'associe. Cette interprétation nous est suggérée par les paroles que Diane Dufresne adresse à son public avant d'en chanter les premières notes au Forum en 1980 : « La moindre des choses que je peux vous dire c'est que vous autres, depuis tellement d'années que plusieurs me suivent, vous avez vraiment laissé passer les clowns, parce que vous m'avez laissée passer »⁵¹. D'ailleurs, à la fin de la prestation,

⁵⁰ Jean-Jacques Sheitoyan, *Diane Dufresne en récital – Les Beaux Dimanches*, Montréal, Radio-Canada, 23 octobre 1977, 60 min, coul. (format DVD collection privée de Normand D'Amours).

⁵¹ Jacques Méthé, *J'me mets sur mon 36*, Montréal, 1980, 135 minutes, coul. (Coffret de DVD Diane Dufresne vous fait une scène, Imavision, 2004).

Dufresne se présente sur scène en femme-clown – visage blanc, pommettes rosées, immense rosace de tulle au cou, couronne fleurdelisée et immense tutu de tulle – et dans ce costume, tel un hymne, elle réverbère:

Hiiii hiiiiiiii
Laissez passer, laissez passer, laissez passer
Laissez passer les clowns
Liiii viiii hiiii
Laissez passer les clowns
Oiiiiiii ouiiiiiiii
Oiiiiiii, les clowns

Sa métamorphose scelle son identification aux clowns indiquant que l'artiste souhaite elle aussi agir comme facilitateur de vie pour son public.

« La folie, c'est essayer de faire sortir ce qu'on a de plus vrai en soi-même »⁵² affirmait Marilyn Monroe. Le propos de Diane Dufresne rejoint celui de l'actrice. En effet, que la folie soit abordée sous l'angle de la créativité ou de la maladie mentale, les thématiques de l'expression individuelle et de la norme sociale en opposition à l'altérité individuelle demeurent des constantes. Les textes présentent donc l'image globale d'une femme en quête de son identité profonde. Toutefois, le charisme de l'artiste, l'originalité de ses transgressions vocales – principalement les cris – et la force des allégories qu'elle propose transcendent les fêlures des personnages tels que suggérés par les textes.

⁵² André Ducharme, *Cendrillon Kamikaze*, Montréal, Mnémosyne, 1994, p. 33.

La reconnaissance de sa particularité, l'acceptation puis l'expression de celle-ci sont présentées – surtout dans *Fellini* et *Laissez passer les clowns* – comme des outils de libération du mal de vivre. Chaque individu porte en lui les germes de son affranchissement. Toutefois, en dehors des prestations scéniques participatives, l'apport de l'autre, d'autrui, dans cette quête est minimisée : en témoigne la solitude des personnages du corpus, ainsi que le peu de relations significatives et engagées qu'ils entretiennent. Les héroïnes de Diane Dufresne tentent de briser leur chaîne en une apparente autarcie. Cette autarcie factice voile toutefois une nécessité de l'autre.

1.3. Le regard de l'autre : un miroir et une dépendance

Qui sont « ces autres » qui gravitent autour de Diane Dufresne? Nous considérons comme « autre » tout personnage – présent ou nommé – qui interagit avec l'héroïne. Conséquemment, le public – qui agit à titre d'interlocuteur – a également ce statut. D'ailleurs, le public et les hommes, qu'ils soient amants, amoureux, amis ou clients, dominant en nombre le corpus. La galerie de personnages secondaires est également composée d'un psychanalyste (*Turbulences*), d'intervenants en santé mentale (*Le Parc Belmont*), de stars (*Fellini*, *Chanson pour Elvis*, *Alys en cinémascope* et *Hollywood Freak*) et de la famille de Diane Dufresne (*La dernière enfance* et *Hollywood Freak*). Nous nous pencherons ici sur les rapports les plus fréquemment établis par l'artiste : les rapports de séduction avec les hommes et avec le public, qui mettent en valeur deux facettes de sa *persona*, la femme et la star.

1.3.1. Les relations femmes-hommes : de sexualité et d'humour

Les personnages de l'univers dufresnien sont souvent solitaires, repliés sur eux-mêmes ou individualistes. Leurs relations avec autrui sont restreintes. L'examen des relations entre les hommes et les femmes dans les textes des chansons de Diane Dufresne met en évidence l'absence d'engagement des personnages féminins, l'importance de la sexualité, ainsi que le rôle du regard masculin comme preuve d'existence.

L'analyse des rapports que les personnages dufresniens entretiennent avec le quotidien nous a permis d'aborder leur conception de la relation de couple. L'ardeur des héroïnes à fuir la lassitude de l'ordinaire les porte à éviter l'engagement amoureux. Tel qu'exposé dans *On tourne en rond*, le couple est une cage de laquelle il faut s'échapper :

L'matin tu pars, le soir tu r'viens, c'est toujours pareil
 C'est toujours pareil
 [...]

 Une bonn' journée
 Quand j'vas en avoir assez
 P'têt' que j'vas tout casser
 Pis là ça va fair' mal, pis là ça vas fair' mal

Peu d'héroïnes dufresniennes se sont laissées emprisonner dans une relation amoureuse stable. D'ailleurs, la conjointe excédée d'*On tourne en rond* est la seule de notre corpus. Les autres – avides d'aventures ou de liberté – ont fui le quotidien avec

une telle vigueur qu'une relation ne peut s'enraciner dans leur vie. C'est notamment l'histoire de l'hôtesse de l'air qui, d'escale en escale, rencontre des « playboys » avec qui « ça fait toujours bizarre de faire l'amour ensemble, quand on sait au départ que c'est rien que pour un soir ». L'hôtesse s'envoie en l'air avec ces hommes tant pour briser sa solitude que pour satisfaire ses besoins sexuels.

Toutefois, dans *Ma vie, c'est ma vie*, Diane Dufresne présente une femme qui, si elle décline l'engagement conventionnel, n'en demeure pas moins sincère avec ses amoureux :

Mes hommes
J'les ai aimés chacun leur tour
Au maximum
Je leur donne le meilleur de moi
Tant pis
S'ils n'ont pas le sens de l'humour
Quand ils m'aiment trois à la fois

Cette précision concernant la sincérité dans la multiplicité est spécifique à cette chanson. Sa manière d'être libre, Diane Dufresne⁵³ l'assume en dépit des jugements d'autrui :

J'ai besoin, j'ai besoin qu'on m'aime
On dit
Que je suis une femme en amour...
En amour avec moi-même⁵⁴
[...]

⁵³ La femme de la chanson est manifestement Diane Dufresne elle-même, et non une héroïne. Le titre de la chanson « ma vie, c'est ma vie », l'usage de la première personne, la référence à l'image de la chanteuse (voir la note suivante), mais surtout sa prestation au Forum en 1980 – l'artiste porte un peignoir bleu plutôt qu'un costume, elle est maquillée comme à la ville – renforcent notre hypothèse.

⁵⁴ Les héroïnes de Diane Dufresne ne tiennent pas compte de l'avis d'autrui sur leur manière d'être. Nulle part ailleurs dans le corpus – exception fait des rapports de séduction entre un homme et une femme –, le regard des autres n'est évoqué. Toutefois, la femme qu'est Diane Dufresne, en tant qu'artiste et personnalité publique, est sensible à la critique, au regard d'autrui sur elle et son art.

J'm'en fous
 Ma vie c'est ma vie
 On peut dire ce qu'on voudra
 On ne me changera pas
 Je suis faite comme ça

Ma vie
 Je veux la vivre au jour le jour
 Comme j'ai envie
 Je n'ai plus de temps à perdre

La fidélité à soi-même – et pas à un homme⁵⁵ – est le combat que mène Diane Dufresne. Sur scène, autant en 1977 qu'en 1980, cette lutte est illustrée par le fait que l'interprète serre les poings tout au long de la chanson. En 1980, Dufresne donne un coup de poing devant elle – lors des deux énonciations de « J'm'en fous » – pour marquer davantage son propos. Contrairement aux autres chansons étudiées, la femme de *Ma vie, c'est ma vie* ne met pas l'accent sur l'aspect sexuel des relations. L'engagement amoureux exclusif est néanmoins écarté.

Toutefois, la chanson *Sur la même longueur d'ondes*, telle qu'interprétée lors de *Sans entracte* – le spectacle féminin pluriel de Diane Dufresne – présente une autre facette de la vie à deux. Cette chanson est une illustration patente de variation sémiologique significative induite par la mise en scène. En effet, la lecture du texte, – dans lequel Dufresne énumère plusieurs facteurs discriminatoires⁵⁶ entre les humains,

⁵⁵ Si la vie de couple conventionnelle n'est pas un pilier fondateur de la vie de Diane Dufresne, telle que présentée dans la chanson, il n'en demeure pas moins que l'amour est une valeur au cœur de la vie de l'artiste. Son amour, elle le donne et le reçoit en spectacle, par l'affection de son public. C'est d'ailleurs à lui que sont destinés les derniers vers de la chanson *Ma vie, c'est ma vie* : « Quand je vous ai tout donné, laissez-moi m'en aller, laissez-moi ma vie, ma vie, ma vie, ma vie, c'est ma vie ».

⁵⁶ Parmi les facteurs discriminatoires présentés par Dufresne, on retrouve : la langue « Qu'tu parles le joual ou l'espéranto », les idées politiques « Qu'tu sois Mao ou qu'tu sois maoïste, qu'tu sois péquiste ou Fidel Franco », l'origine ethnique « T'as beau être blanc, t'as beau être noir », la situation

et après lesquels la chanteuse conclut invariablement que « Tout c'qui compte, c'est qu'on soye sur la même longueur d'ondes » – oriente l'analyse vers l'ouverture du personnage aux autres et au monde qui l'entoure. Or, sur la scène du théâtre Maisonneuve, la présence d'une co-vedette masculine et l'examen des interactions qu'il a avec Dufresne viennent modifier le sens de la chanson. Soumis au dialogue scénique, le texte devient un propos sur les relations entre les hommes et les femmes.

Avant que la chanson ne commence, l'homme prend appui sur l'épaule de Dufresne. Cette dernière se déplace latéralement, faisant perdre l'équilibre à son partenaire et marquant ainsi la première rupture dans leur entente. Le ton est donné : la chanson sera jouée – avec humour et complicité – sur fond d'harmonie brisée et de conflits réglés. D'ailleurs, lors de la première occurrence de « c'est qu'on soye sur la même longueur d'ondes », le conflit initial est résolu et le couple danse avec synchronisme côte à côte. Cet élément de chorégraphie est repris à chaque refrain.

Le premier conflit significatif arrive au milieu de la chanson. Le partenaire de Dufresne effectue une série de renversements arrière. Il arrive côté jardin avant la chanteuse et ils se heurtent accidentellement. En posant sa main sur le visage de l'homme, la femme le repousse assez sèchement (« t'as beau être laitte »)⁵⁷. L'homme réplique en la poussant dans le dos. Ensuite, ce dernier se place derrière Dufresne et caresse les cuisses de sa partenaire. Ses mains se joignent à la hauteur du sexe.

économique « avoir d'argent ou pas n'avoir » et l'apparence physique « T'as beau être beau, t'as beau être laitte » et l'orientation sexuelle « Être hétéro ou être tapette ».

⁵⁷ Les principales étapes de la relation entre le personnage de Diane Dufresne et le personnage masculin sont illustrées dans la série de photographies 1.6.

Dufresne et sa co-vedette marquent le coup ensemble par un mouvement libidineux du bassin. Leur réconciliation est scellée, de sorte qu'au refrain suivant, on aperçoit le couple enlacé dansant avec synchronisme avant de tomber simultanément sur les fesses.

Tous les vers ont alors été chantés, mais les protagonistes poursuivent leur numéro par un sketch mimé, tandis que les choristes chantent « Tout c'qui compte, c'est qu'on soye sur la même longueur d'ondes, tout le monde sur la même longueur d'ondes ». Au départ, les deux artistes sont face à face, chacun à une extrémité de la scène. Ils se rapprochent et quand ils se rejoignent déposent leurs mains sur l'épaule de leur partenaire. Ils s'éloignent à nouveau et saisissent chacun le bout d'une corde imaginaire. Appliquant le principe de la souque à la corde, chaque partie tire vers elle. Soudainement – par la magie du mime –, chacun dispose d'une corde, qu'il allonge devant lui et face au public. Ils vacillent sur leur corde respective. Dufresne fait le saut sur le fil de son partenaire et ils avancent ensemble: ils tentent de trouver un équilibre. Arrivés à l'extrémité de leur corde, la femme se laisse tomber, avec confiance et abandon, dans les bras de son partenaire.

Ce duo, présenté dans le cadre du spectacle féminin-pluriel de Diane Dufresne, offre deux interprétations possibles des relations homme-femme, qui ne s'excluent pas. La performance peut d'abord être perçue comme une illustration de la complicité possible entre les sexes, indépendamment de l'existence d'un sentiment amoureux. La variété des caractéristiques présentées dans le texte, et principalement la référence à l'éventuelle homosexualité du personnage masculin « être hétéro ou être tapette »,

ainsi que l'absence de gestes scéniques explicites mettent en doute une éventuelle relation de couple entre les protagonistes. Cet homme pourrait être un amant ou un ami. Toutefois, la réunion des deux partenaires sur la même corde à la fin du sketch mimé, nous semble révélatrice et significative : il s'agit de deux êtres qui superposent leur voie, leur vie : des amoureux.

Selon nous, l'interrelation entre les deux personnages au cours de la chanson illustre une manière positive et saine – parce qu'imparfaite – de vivre le couple : la naissance parfois chaotique du sentiment amoureux et/ou de l'attraction physique, la recherche d'un équilibre à deux, puis le déploiement de sa confiance à l'autre. Dans cette version de *Sur la même longueur d'ondes*, le couple n'est pas une prison, il est l'expression d'une complicité et d'une collaboration entre les sexes. L'harmonie relative de cette relation homme-femme, où la sexualité est pratiquement absente⁵⁸, fait figure d'exception parmi les profils observés dans notre corpus.

En effet, l'autre relation harmonieuse observée entre Diane Dufresne et une covedette masculine s'articule autour de la sexualité féminine, exprimée sous les auspices du rock n' roll, dans le cadre d'un hommage à Elvis Presley. Analysant l'interaction entre Diane Dufresne et son guitariste lors de l'interprétation de *Blue Suede Shoes*, Marie-Claude Chénier souligne la virilité qui transperce la féminité de l'interprète :

⁵⁸ Exception faite de la caresse sur les cuisses qui prend fin à la hauteur du pubis de la chanteuse et du mouvement de bassin libidineux des deux artistes, la sexualité est absente de l'interprétation de cette chanson.

Dans la progression de la chanson, [...] l'artiste s'approche du musicien, il recule, on y retrouve la femme active qui assaille l'homme; le standard des rapport des sexes est inversé. [...] Comme nous l'avons vu précédemment, (le guitariste) partage une interaction avec l'artiste, il danse en sautillant, il recule, c'est l'illustration d'un geste régulateur involontaire de retrait face à l'assaut de la femme envahissante.⁵⁹

Ce rapport sexué entre l'artiste et le guitariste est en adéquation avec les relations hommes-femmes présentes dans notre corpus. En effet, les personnages féminins étudiés privilégient, aux alliances ou aux amours⁶⁰, les relations de bref concubinage ou celles basées sur une sexualité féminine assumée. Le cœur cède la place au sexe. La femme présentée dans *J'ai besoin d'un chum* énonce clairement cette idée (souligné par nous dans le texte) :

J'ai pas besoin d'mon père ni d'ma mère
 J'ai besoin d'un chum
J'ai pas besoin d'un mari ni d'un frère
J'ai besoin d'un chum

Cette amoureuse de l'amour – de la naissance des relations – écarte l'alliance au profit d'une relation de concubinage qui lui laisse une marge de manœuvre, une liberté : on quitte plus facilement un chum qu'un mari. De plus, qu'attend cette femme d'une éventuelle relation? L'association de son besoin de chum avec ceux d'autres plaisirs – sensuels et/ou essentiels – témoigne de l'affirmation nette d'une sensualité et d'une sexualité qui demandent à être comblées:

⁵⁹ Marie-Claude Chénier, *Diane Dufresne en spectacle : l'impact de la gestualité*, mémoire de maîtrise (communication), Université de Montréal, 1988, p. 70-73.

⁶⁰ Dans l'univers de l'artiste, la relation amoureuse est une source de malheurs ou de désespérance. Peu de chansons de notre corpus illustrent les amours tourmentées vécues par les personnages de Diane Dufresne. Toutefois, soulignons qu'au moins deux autres chansons – créées pendant notre période d'étude – témoignent de la souffrance associée à l'amour vécue par les héroïnes dufresniennes : *Le tour du bloc* (Luc Plamondon/François Cousineau) en 1973 et *Cinq à Sept* (Luc Plamondon/Germain Gauthier) en 1979.

J'ai besoin d'un chum
 Comme j'ai besoin d'eau, d'air et de feu [...]
 Comme j'ai besoin du soleil et de la mer [...]
 Comme j'ai besoin d'champagne et d'chocolat [...]
 Comme j'ai besoin de rock n'roll et d'samba

L'interprétation scénique livrée par Diane Dufresne en 1980, ne laisse aucune place au doute : la rockeuse par des mouvements non équivoques du bassin simule l'acte sexuel. De plus, sa chorégraphie et son interprétation sont ponctuées par des cris de jouissance. Enfin, la nécessité que le besoin soit entendu se traduit caricaturalement lorsque Diane Dufresne place ses mains de part et d'autre de sa bouche, en porte-voix, et affirme : « Ah! J'ai besoin d'un chum! ».

Alors qu'elle vit une rupture amoureuse récente, l'héroïne de *Mon p'tit boogie-woogie* entretient⁶¹, avec humour, l'amant qui vient de la quitter de sa reconnaissance à son égard :

T'es parti, t'es parti comme un bandit
 C'est tant pis, c'est tant pis
 J'ai même pas eu le temps d'te dire merci
 Toi qui as changé toute ma vie le jour où tu m'as introduit
 Ton p'tit boogie-woogie
 Alors comment veux-tu que j't'efface de ma vie
 Toi qui m'as appris l'monopoly, la monogamie?
 Je n'peux plus, je n'peux plus baser ma vie sur ta philosophie
 Car je n'ai plus de point d'appui depuis l'jour où tu m'as repris
 Ton p'tit boogie-woogie

⁶¹ D'ailleurs, lors de l'interprétation de *Mon p'tit boogie-woogie*, Dufresne chante dans un téléphone, comme si elle s'adressait à son homme, tandis qu'à l'autre extrémité de la scène, une alter ego fait du lypsync et dans un boogie-woogie.

Le boogie-woogie désigne le pénis de son amant, amant qui a manifestement contribué à l'éveil sexuel de cette femme. L'héroïne ne perd ni un amoureux – malgré qu'ils se soient à tout le moins fiancés⁶² – ni un complice : c'est un partenaire sexuel qui la quitte. L'héroïne a alors besoin d'un autre homme pour la faire danser. La prestation physique que donne Diane Dufresne en 1980 appuie cette perception. En effet, vêtue d'une robe de flammes, qu'elle porte tout au long du segment rock de son spectacle⁶³, Dufresne danse de manière à évoquer l'acte sexuel, notamment à l'aide de coups de bassin suggestifs. Elle se place en situation de séduction en prenant à deux reprises une pose sexy⁶⁴ : une première fois, lorsqu'elle dit « j'ai même pas eu le temps d'te dire merci », l'interprète place une main derrière sa tête pour signaler qu'elle est en extase et pour se mettre en valeur, puis elle récidive quelques secondes plus tard « tu me reconnaîtrais pu, j'ai tellement aminci».

En fin de chanson, Dufresne suggère à son ancien amant de ne pas hésiter à revenir se lover entre ses draps, et cela, même si elle pourrait éventuellement être en relation avec un autre homme, témoignant ainsi de la prédominance du plaisir charnel sur l'engagement dans l'univers dufresnien :

P't'êt' que j's'rai pas là le jour où tu reviendras
 J's'rai p't'êt' accotée avec le gars d'à coté
 Mais n'hésite pas, viens te jeter dans mes bras

⁶² « Tu m'as mis la bague au doigt, pis tu m'as plantée là ». Les fiançailles représentent certainement une forme d'engagement, mais la relation ne semble pas sérieuse. D'ailleurs ces fiançailles peuvent également être une marque de l'humour particulier du duo Plamondon-Dufresne.

⁶³ Dans cette partie plus rock de son spectacle Dufresne interprète : *Hound dog*, *Blue Suede Shoes*, *Chanson pour Elvis*, *Rock pour un gars d'bicyc'* et *Mon p'tit boogie-woogie*. La chanson de *Cinq à Sept* permet de faire la transition vers le bloc plus dramatique du spectacle.

⁶⁴ Une photographie tirée de la prestation scénique sur laquelle Diane Dufresne porte la robe de feu dans sa pose sexy caractéristique est disponible. Voir la captation 1.7.

Je t'attendrai toute la vie et c'est pourquoi je te dédie
Mon p'tit boogie-woogie

L'importance de la sexualité dans les relations entre les hommes et les femmes est également au cœur de *En écoutant Elton John*. Alors que *Mon p'tit boogie-woogie* expose les réactions d'une femme à une situation qu'elle subit gaiement, cette autre chanson nous présente une héroïne en contrôle des événements. Manifestement au cœur d'une querelle – dont on ignore la cause – la femme demeure calme, distante, tandis que son homme s'emporte.

Essaye donc d'être cool,
Qu'est-ce qui t'prend tout d'un coup
De crier comme un fou?
Tu f'rais mieux d'changer d'mood

Avec humour, elle le somme gentiment de changer d'attitude, de se taire et de lui faire l'amour *En écoutant Elton John*,

Mais surtout, mais surtout
Viens pas m'parler d'amour, non non non non
Pas après tout c'que tu viens d'me dire là
Viens pas m'parler d'amour, mais fais-le moi
En écoutant Elton John
Parler d'amour en stéréo
Ça m'repose un peu du son de ta voix
Viens pas m'parler d'amour, mais fais-le moi
En écoutant Elton John

L'héroïne oriente l'action. La légèreté de la musique et de l'interprétation accentue la facette humoristique de la pièce. La chanson prend fin sur une supplique coquine de l'héroïne « Enveille donc...Arrête ça pis envelle donc... ». La sexualité est

autant une échappatoire – à une discussion – entre deux êtres, qu'un mode de communication entre deux corps.

L'expression des désirs charnels des héroïnes est au centre des chansons *J'ai besoin d'un chum*, *Mon petit boogie-woogie* et *En écoutant Elton John*. Dans ces deux dernières chansons, cette expression est faite avec un humour qui allège le propos, le rendant plus acceptable. Ce procédé est relevé par Marjorie Alessandrini lorsqu'elle met en parallèle les stars féminines du cinéma américain et le rock :

Marilyn Monroe et Jayne Mansfield, ont été victimes de ce système qui veut que la sexualité féminine n'existe que désamorcée par le rire, tournée en ridicule. Dans le monde du rock'n'roll on assiste à un processus du même type [...].⁶⁵

C'est également sous le signe de l'humour que Diane Dufresne présente la chanson *La main de Dieu*, une chanson sur la masturbation féminine: «Alors, les voyeurs regardez-moi, mais avec beaaaaaucoup d'humour. C'est une chanson comique»⁶⁶. Plongée dans ses fantasmes, l'héroïne de Dufresne entremêle les références sexuelles et religieuses, octroyant ainsi des origines divines au plaisir charnel qu'elle s'offre :

Je suis là toute nue
Étendue sur mon lit
Dans le noir de ma chambre
Et je me demande

⁶⁵ Marjorie Alessandrini, *Le rock au féminin*, Paris, Albin Michel, 1980, p.15 Ce processus est illustré par l'auteure à partir des registres vocaux féminins : les femmes devront avoir des voix plus graves, des voix qui se rapprochent de celles de jeunes hommes. Cette observation ne s'applique toutefois pas à Diane Dufresne dont le vaste registre – du grave, mais surtout de l'aigu – a fait la réputation.

⁶⁶ *La main de Dieu*, enregistrement « live » (spectacle indéterminé), mp3, collection personnelle Marilyne Lafrenière. Dufresne a également interprété *La main de Dieu* lors de *La fête des voisins* à Laval en août 1977. Lors de la présentation de la pièce, l'artiste s'interroge à haute voix, à savoir s'il s'agit d'une chanson comique ou coquine. (Collection privée de Marien Lévesque)

Si Dieu existe
 Si Dieu existe
 Soudain je sens une main
 Qui se pose sur moi... di li li li na na na na oh! haaa
 C'est peut-être, hum, c'est peut-être, hum, la main, la main de Dieu
 C'est peut-être, hum c'est peut-être, hum, la main, la main de Dieu
 C'est peut-être, oh oui! oh oui! oh oui! oh oui! Han! Han!
 C'est peut-être ma main, ma main à moi
 C'est peut-être aussi ta main à toi...

Ce « toi » désigne le fantasme de l'héroïne, qui formule quelques bémols, voire des déceptions, à son endroit :

Toi que j'attends toujours
 Tout au long de mes jours
 Pourquoi ne viens-tu pas?
 Quand tu n'es pas là...
 La chair est triste!
 [...]
 Toi qui n'es jamais là
 Quand j'ai besoin de toi
 Toi qui n'es jamais là
 Quand j'ai besoin de toi
 Car tu n'existes pas
 J'te vois, j'te vois j'te vois j'te vois comm' j'te veux
 Quand j'ferme, quand j'ferme les yeux...

Ces reproches peuvent autant être adressés à un homme par une femme, qu'à Dieu par une mystique déçue, ce qui accentue le propos iconoclaste⁶⁷ de la chanson. Il s'agit d'une manière coquine d'affirmer que Dieu est un fantasme, une création de

⁶⁷ Cette dimension iconoclaste du propos représente peut-être le côté humoristique de la chanson évoqué dans la présentation.

l'esprit humain. Dans le contexte de sécularisation de la société québécoise et la diminution de la pratique religieuse, le propos n'est pas choquant outre mesure⁶⁸.

Avec *La main de Dieu*, Dufresne exulte le plaisir solitaire d'une femme. Elle projette dans la sphère publique une activité féminine privée taboue. Lier Dieu et la masturbation, et de surcroît le présenter en public, peut ébranler certaines personnes. En plus, s'adjoindre la présence, sur scène, d'un danseur nu⁶⁹ – un clin d'œil à la femme-objet – peut outrager autant qu'amuser. Est-ce pour cette raison que la chanteuse précise que sa chanson est comique⁷⁰? Ou est-ce plutôt, comme le prétend Marjorie Alessandrini, pour lubrifier par l'humour, la portée de son propos?

Ne disposant d'aucun enregistrement visuel de la chanson⁷¹, il nous est difficile d'évaluer l'éventuel angle humoristique donné à la pièce et de trancher parmi les hypothèses proposées. Nous nous permettons néanmoins d'en soumettre une troisième, soufflée par le texte : la divinisation de la femme. L'héroïne est – par son désir, par ses manipulations – à la fois la source plaisir et – par sa jouissance – elle en est la fin. En confondant sa main, avec celle d'un homme et celle de Dieu, ces deux derniers

⁶⁸ Au cours de leurs recherches sur la fécondité au Québec, Diane Gervais et Danielle Gauvreau ont démontré comment les curés, donc les représentants immédiats de l'Église pour la majorité des Québécois, s'immiscaient dans les relations intimes de leurs paroissiens afin de valoriser l'agrandissement des familles. La contraception est alors un tabou pour la majorité des catholiques de la province : l'Église proscrit d'empêcher la famille au nom du plaisir de la chair (« la chair est triste »). (Danielle Gauvreau et Diane Gervais, « Les chemins détournés vers une fécondité contrôlée: le cas du Québec 1930-1970 », *Annales de démographie historique*, no 2 (2003), p. 89-109).

⁶⁹ Pascale Perrault. « Diane Dufresne : un show en montagnes russes », *Journal de Montréal*, samedi 2 avril 1977, p.8 (supplément du samedi) et Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne : L'Ange et la Femme », *Le Devoir*, 2 avril 1977, p. 32

⁷⁰ Précisons à l'attention du lecteur que le texte de présentation de la chanson *La main de Dieu* lors du spectacle *Sans entracte*, nous est inconnu. Nous formulons ici une hypothèse.

⁷¹ *La main de Dieu*, comme plusieurs autres chansons – *En écoutant Elton John, J'ai vendu mon âme au rock n' roll*, ainsi que *Les hauts et les bas d'une hôtesse de l'air* – n'a pas été retenue au montage de *Sans entracte* par Radio-Canada.

protagonistes étant des créations de son esprit, elle s'attribue une partie de leur «pouvoir». Dieu serait-il une femme? Cette perception cadre avec le propos iconoclaste de la chanson, et dans le cas de *Sans entracte*, avec celui du spectacle.

Dans l'univers de la rockeuse, la sexualité – plus que la relation sentimentale – est au cœur des relations entre les hommes et les femmes. Toutefois dans *La main de Dieu*, l'homme est désincarné et ne vit que par l'imagination du personnage. Cette chanson, qui met apparemment en relation un fantasme masculin et l'héroïne, met finalement en relation une femme avec elle-même, avec ses désirs et leur concrétisation. Dans *Rock pour un gars d'bicyc'*, s'instaure la relation inverse : l'héroïne de la chanson est confrontée à sa frustration sexuelle. Le motard sur lequel elle projette ses pulsions est omniprésent dans l'esprit et le désir de cette femme, qui est inexistante à ses yeux. D'ailleurs, la femme s'efface derrière son fantasme, au point que le gars d'bicyc' devient le personnage principal de la chanson.

Que sait-on de cet homme? C'est à travers la description des relations que le motard entretient avec les autres que Plamondon a circonscrit le personnage masculin de la chanson (souligné par nous) :

Y lève le p'tit doigt
Tout l'monde fait comme lui
 Y fait rien qu'un pas
Pis tout l'monde le suit
 [...]
 Quand y viennent en gang
 Y'a d'la marde qui s' brasse
 Y'a du monde qui s' battent

Y'a des vitr' qui cassent
Mais c'est jamais lui
Qui se casse la gueule
 Quand tout est fini
Y s'en va tout seul

Le protagoniste masculin est donc un leader – il initie l'action et il est imité par les autres –, il déploie une certaine force physique – il sort indemne des bagarres –, est auréolé de mystère et solitaire – le combat terminé, il part seul –. Ce mâle est également un synonyme de liberté pour la femme :

J'ai rien qu'le goût d'crier
 Comme une hystérique
 Emmène-moé avec toé
 À ch'val su ton bicyc'

S'ajoute au charisme et à la force du gars d'bicyc', un sex-appeal qui ne peut qu'entretenir le désir du personnage féminin (« il balance des hanches comme un joueur de basse »). L'héroïne veut être pénétrée par cette force, par cette virilité : elle désire être prise. C'est son type d'homme idéal⁷² que met en valeur le personnage féminin. Idéalisé, le motard l'est certainement, puisque la femme sait, somme toute, peu de choses sur lui :

⁷² Dans la chanson « Tu m'fais flipper », qui n'a pas été retenue dans le corpus étudié, Diane Dufresne exprime à un homme son appréciation, basée sur ses performances sexuelles « tu m'fais flipper parce que tu viens toujours au bon moment [...] parce que tu connais toutes les positions », le respect des désirs de l'héroïne « tu m'prends jamais deux fois d'la même façon [...] parce que tu m'laisses te prendre au moment où j'ai envie de toi », l'absence d'engagement « tu m'fais flipper parce que tu t'en vas toujours quand c'est le temps [...] tu m'fais flipper parce que tu ne m'demandes pas de passer ta vie avec toi [...] parce que tu m'as jamais chanté la pomme », une certaine liberté « [...] quand tu dis que tu m'aimes pas, mais que tu m'trouves belle, les femmes sont bien plus belles quand elles sont infidèles », et sur une certaine égalité des sexes « tu m'fais flipper parce que tu me parles comme on parle à un homme ». Selon nous, l'homme décrit dans cette chanson est le mâle idéal de l'héroïne dufresnienne type.

J'sais pas d'où c'qu'y vient
 J'sais pas où c'qu'y s'en va
 Mais moé ça m'fait rien
 J'marche dans ses pas

Y viens-tu du ciel?
 Ou ben du Texas ?
 C'est tu Jésus-Christ?
 Ou ben Barrabas?⁷³

En dépit de toute l'attention qu'elle lui octroie et de toutes les pulsions qui l'animent, le personnage de Dufresne reste invisible au regard de l'homme. L'usage du conditionnel l'illustre l'indifférence du mâle, et le choix des verbes, la soumission totale de la femme à ses pulsions, mais surtout à son besoin d'exister dans le regard du motard :

Rien qu' pour qu'y me r'garde
 J'me traîn'rais dans 'a vase
 J'mordrais dans ses chaînes
 J'y léch'rais les bottes
 Pis j'dirais « O.K.Là vas-y, j'chus hot! »

Contrairement à *Mon p'tit boogie-woogie* et *En écoutant Elton John*, la sexualité dans *Rock pour un gars d'bicyc'* n'est pas l'occasion d'un échange entre un homme et une femme, elle est plutôt une libation, c'est-à-dire un « acte qui consiste à répandre du liquide [...] en l'honneur d'une divinité »⁷⁴. Sa frustration sexuelle, le personnage féminin l'exprime sans détour, et souhaite la transcender, en la portant à la

⁷³ Soulignons la similarité avec le propos de *La main de Dieu*. De nouveau, la sexualité est mise en relation avec des référents religieux : le désir est-il d'origine divine (Jésus-Christ) ou au contraire, sans vertu (Barrabas) ?

⁷⁴ Alain Rey. *Le nouveau petit Robert*, Paris, Le Robert, 1993, p.1277

conscience de l'homme à la moto, et des autres personnes présentes (souligné par nous) :

Ôtez-vous de d'là
 La prochaine fois qu'y passe
J'me couche devant lui
Au milieu d'la place
 Pour faire une belle mort
 Une mort érotique
J'veux qu'y m' passe su l' corps
 Avec son bicyc'

Textuellement, le désir du personnage féminin est une manière d'être au monde, dans le regard du motard d'abord, puis face aux autres : je deviendrai sienne. Mentionnons que l'usage du syntagme « Ôtez-vous de d'là », au mode impératif, présent cinq fois dans le texte, confère une certaine autorité, voire une force, à l'héroïne de la chanson, autorité qui acquiert son entière plénitude sur scène.

Du moins, c'est ce dont témoigne l'enregistrement de la prestation présentée au Forum de Montréal en 1980. Sur scène, Dufresne n'a pas l'air de la paumée décrite dans le texte. Elle assume tellement la frustration sexuelle de son personnage, son manque, son désir, qu'il en ressort une impression de force.

Sous les éclairages rubiconds, Diane Dufresne, vêtue de sa robe en flammes, chevauche une moto imaginaire et ancre ses pieds dans le sol : elle conduira le *bicyc'* tout au long de son interprétation⁷⁵. C'est en mimant la préhension du guidon à quelques reprises, puis en appuyant sur le gaz, lorsqu'elle évoque cette action du

⁷⁵ Voir la première image sur la captation 1.8.

personnage masculin, que Dufresne rappelle au spectateur qu'elle dirige, qu'elle est en situation de contrôle de l'action. La femme devient alors le personnage principal de la chanson; elle n'est plus la simple génératrice d'un fantasme : elle le devient, lui donne un corps, une vie. Elle l'incarne.

La virilité de l'attitude scénique de Diane Dufresne, qui se traduit également par des coups de bassins suggestifs, ainsi que par les colonnes de feu qui jaillissent de part et d'autre de la scène et qui donne l'impression qu'aux commandes de sa machine, l'interprète enflamme la scène en ouvrant le chemin qui la conduit à son fantasme, renforce l'héroïne, de sorte qu'elle ne quémande plus un regard, elle impose son désir : elle en force visuellement l'écoute.

Pour la nécessité de l'interprétation, Diane Dufresne fusionne des éléments de la gestualité de l'homme – la conduite, par exemple – et des éléments correspondant au propos de son héroïne. Par exemple, lorsqu'elle exalte, voire ordonne « Ôtez-vous de d'là que j'tombe en extase », la chanteuse, dont les jambes sont encore écartées, cambre ses reins et place sa main gauche derrière sa tête⁷⁶. Elle s'offre. À deux occasions, au cours du dernier couplet, Diane Dufresne reprend cette pose (souligné par nous dans le texte) :

Ôtez-vous de d'là
La prochaine fois qu'y passe
J'me couche devant lui
Au milieu d'la place
Pour faire une belle mort

⁷⁶ Pour un support visuel, consulter la seconde image sur la captation 1.8.

Une mort érotique
J'veux qu'y m' passe su l' corps
 Avec son bicyc'

Une seule nuance est apportée et c'est lors de la première occurrence du couplet : Dufresne, afin de simuler qu'elle est étendue, n'incline pas son corps vers l'arrière. Alors qu'elle est cambrée pour les deux derniers vers « J'veux qu'y m'passe su l'corps avec son bicyc' », la chanteuse glisse furtivement sa main sur son sexe. On diminue alors l'intensité de l'éclairage, jusqu'à ne pouvoir discerner que les silhouettes. Dufresne pousse des cris de jouissance et deux colonnes de feu se dressent côté cour et jardin. La chanson est terminée, la pulsion assouvie : elle existe enfin.

Comme l'affirme Marjorie Alessandrini dans son ouvrage sur le rock féminin, «le rock est une métaphore du sexe [...] Seulement la sexualité qui s'exprime avec cette juvénile et superbe brutalité est masculine. Pour la bonne raison que la sexualité de la femme [...] est tabou »⁷⁷. Ses frustrations et pulsions sexuelles, Dufresne les a mises en scène et exposées à travers ses personnages. Certains costumes de l'artiste – la robe à plumes d'Azzaro, la robe à flammes –, l'énergie rock déployée lors de ses performances, ainsi que la gestualité non équivoque de Dufresne contribuent à mettre de l'avant la libération du corps, ainsi que l'affirmation de la sexualité féminine.

Cette sexualité libérée distingue les personnages féminins de Diane Dufresne de ceux généralement présentés dans la chanson populaire, tels qu'étudiés par Sylvie Nadeau. Cette dernière, dans son ouvrage sur *Les représentations des rapports*

⁷⁷ Marjorie Alessandrini, *Le rock au féminin*, Paris, Albin Michel, 1980, p.15.

hommes-femmes dans la chanson populaire au Québec, observe que les personnages féminins interprétés par des chanteuses « se décrivent comme étant sentimentales et fragiles; elles sont passives et vivent dans l'ombre de leur partenaire. Elles semblent continuellement dans l'attente »⁷⁸. De plus, Nadeau observe l'importance de la fidélité – caractéristique « naturelle » chez la femme, alors que son contraire l'est autant pour l'homme – dans la relation amoureuse des personnages⁷⁹.

À l'opposé des personnages présentés par Nadeau, les héroïnes de Dufresne témoignent d'une certaine indépendance, doublé d'une saine agressivité qui se traduit par l'usage scénique du cri primal. Les personnages de Diane Dufresne représentés dans notre corpus ne sont pas des femmes sentimentales, fidèles et passives puisque leurs relations avec les hommes ne s'articulent pas autour de la mythologie du grand amour, mais autour du principe de plaisir et d'une quête de liberté. Ainsi, la recherche du romantisme et de la stabilité ne correspondent pas à leurs aspirations. Au contraire, les héroïnes fuient l'engagement amoureux.

Soulignons également, qu'alors que les personnages féminins de Diane Dufresne – tant dans les textes que sur la scène – affirment, affichent, voire brandissent, leur sexualité, Nadeau constate que « l'existence de rapports sexuels entre les partenaires n'est jamais mentionnée explicitement dans les textes des chansons. [...Toutefois,] les allusions aux rapports physiques se font simplement plus

⁷⁸ Sylvie Nadeau, *Représentations des rapports hommes-femmes dans la chanson populaire au Québec*, Québec, Université Laval, Groupe de recherche multidisciplinaire féministe, 1989, p. 51.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 59.

discrètes »⁸⁰. Diane Dufresne, en portant la sexualité féminine à l'avant-plan, présente donc une vision de la femme différente de celles proposées par les autres interprètes féminines de son époque.

Nuançons notre propos. Cette conception des relations femmes-hommes, où la sexualité importe davantage que l'affectivité, disparaît de notre corpus de textes à partir de 1977, et exception faite de deux chansons – *Rock pour un gars de bicyc'* et *En écoutant Elton John*⁸¹ – on n'en trouve plus de trace après 1980. Le répertoire de Dufresne prend alors une autre direction : les amants le désertent et les chansons impliquant des liens de filiation – *Hollywood Freak*, *Alys en cinémascope*, *La dernière enfance* –, des éléments de critique sociétale – *Oxygène*, *Turbulences* –, et celles traçant le portrait d'individus marginaux ou en difficulté – *Le Parc Belmont*, *J'ai douze ans*, *Laissez passer les clowns* – occupent le devant de la scène.

Ce bris des tabous sexuels, ainsi que la présentation de personnages marginaux – fous créatifs ou malades, par exemple –, combinés à l'ampleur des événements⁸² que

⁸⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁸¹ Pour cette dernière chanson, un élément de mise en scène peut expliquer sa persistance dans le corpus. En effet, ce sont sur les notes d'*En écoutant Elton John*, que Diane Dufresne présente ses musiciens en faisant du scat, qui désigne un « style vocal, propre au jazz, qui consiste à remplacer les paroles par des syllabes dépourvues de signification, et choisies en raison de leur valeur rythmique et phonétique », (*Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*, (page consultée le 1^{er} mai 2008), [en ligne], adresse URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/scat>). En 1982, Manon Guilbert, du journal de Montréal écrit : « La formule est devenue classique » (dans Manon Guilbert, « « On fait tous du showbusiness » mais le vrai show c'est ce soir », *Journal de Montréal*, 29 octobre 1982, p.27). Par ailleurs, la constance de l'interprétation de *Rock pour un gars de bicyc'* sur scène peut s'expliquer par le succès de la chanson, que Diane Dufresne a intégrée à son spectacle *Liberté conditionnelle*, présenté sur les scènes québécoises et françaises d'août 2002 à mars 2004.

⁸² Première artiste québécoise solo à chanter au Forum en 1980, deux spectacles différents en deux soirs au même endroit en 1982, ainsi que la *Magie rose* de 1984 qui fait d'elle la première artiste du Québec à fouler la scène du Stade olympique.

l'artiste crée et à son sens de la performance sportive⁸³, participent à la force qui émane de l'artiste lors des prestations scéniques, force qui déteint sur les personnages interprétés. Ces déploiements de puissance et de charisme peuvent masquer certaines facettes du malaise existentiel des personnages, révélées par le texte, dont l'importance du regard de l'autre dans l'estime de soi des personnages, et plus spécifiquement dans *Rock pour un gars d'bicyc'* qui en est un exemple patent. Cette valorisation par le regard de l'autre se retrouve également dans d'autres chansons du corpus et sous d'autres formes, qui toutes se regroupent sous l'égide de la séduction.

Cette valorisation de la femme dans le regard des hommes est présente dans au moins deux autres chansons de notre corpus : *J'me sens ben* et *Rill pour rire*. D'une part, la liberté nouvellement acquise par la femme de *J'me sens ben* est une source d'inquiétude et le regard des hommes sécurise l'héroïne : « Tout l'monde est beau, les hommes m'r'gardent les seins, j'ai soif, j'ai chaud, j'sens que j'vas r'voler loin ». D'autre part, la femme assidûment courtisée du *Rill pour rire* repousse et ridiculise son prétendant, et cela depuis un certain temps :

Depuis l'temps que j'te dis que j'veux rien savoir
 Que j'veux rien savoir
 J'vois pas comment tu m'f'rais partir pour la gloire
 Partir pour la gloire
 Faudrait que j'ferme les yeux ou ben qu'y fasse ben noir
 Qui fasse ben noir

⁸³ Cette facette des performances scéniques n'ayant pas été abordée, donnons un exemple afin de faciliter la compréhension. En 1980, Dufresne effectue une danse latine rythmée lors de *Partir pour Acapulco*, cette danse, effectuée sur des talons aiguilles, et simultanément au chant, est exigeante pour l'organisme et peut à ce titre être considérée comme une performance sportive. Même chose pour l'interprétation d'*Oxygène*, en 1982, alors que Dufresne court rapidement sur place tout au long de sa chanson. Les exemples sont multiples.

T'es-tu déjà regardé dans un miroir?
 Dans un miroir
 Moé, j'te dis qu'si j'avais l'air de c'que t'as l'air
 L'air de c'que t'as l'air
 J'm'en irais passer ma vie dans le désert
 Vie dans le désert

Dans cette chanson drôle, qui prend l'allure d'une chanson à répondre, Dufresne se moque gentiment des fréquentations traditionnelles. Longuement courtisée, (« depuis l'temps que j'refuse de te satisfaire ») l'héroïne y trouve son compte et s'assure même de prolonger la cour dont elle est l'objet en laissant une porte ouverte sur les espérances de son soupirant :

Si tu t'essayais par la porte d'en arrière
 La porte d'en arrière
 Ça f'rais p't-être un peu moins jaser les commères
 Jaser les commères
 Mais on n'sait jamais, faut pas qu'tu désespères [...]
 Après tout, peut-être que si persévères [...]
 Tu finiras peut-être par m'avoir à soir [...]
 Si c'est pas d'main soir, ça s'ra p't-être un autre soir [...]
 Si c'est pas à soir, ça s'ra p't-être demain soir

Les femmes présentées dans les chansons *J'me sens ben*, *Rill pour rire* et *Rock pour un gars d'bicyc'*, se sentent mise en valeur par le regard que les hommes posent sur elles. Toutefois, pour Lollipop, le personnage féminin de *Strip-tease*, la valeur octroyée aux regards masculins ne se convertit pas en estime de soi, mais en dollars. Son corps, l'héroïne l'offre aux hommes et elle en fait un espace d'expression de leurs désirs, de leurs fantasmes, de leur violence :

Donnez-moi vos désirs
 Que j'les réalise
 Donnez-moi vos fantasmes
 Que j'les exorcise
 Donnez-moi vot' violence
 Que j'la neutralise
 Mais y m'faut du silence
 Comme dans une église⁸⁴

La strip-teaseuse est présentée comme une « missionnaire humanitaire ». Cette expression nous l'empruntons à la chanson *Call-girl*⁸⁵, également écrite par Luc Plamondon et popularisée par Nanette Workman. La call-girl et la stripteaseuse travaillent toutes deux dans l'univers du sexe. Dans les deux portraits esquissés par Plamondon, ces femmes ont une utilité sociale qui dépasse le simple cadre sexuel. Si la chanson *Call-girl* propose une image spectaculaire de cette forme de prostitution, en omettant notamment l'aspect marchand du rapport avec le client⁸⁶, la strip-teaseuse ne le perd pas de vue :

Et je gagne ma cote
 Si vous avalez vot' cerise
 Quand je fais du strip-tease

En effet, Lollipop, dont le véritable prénom est Lise, ne magnifie pas sa profession, au contraire, elle la ramène à ses dimensions concrètes, notamment en

⁸⁴ Pour la troisième fois, – *La main de Dieu* et *Rock pour un gars de bicyc'* – la sexualité est reliée à un référent religieux.

⁸⁵ Dans un lieu public, la strip-teaseuse se déshabille lentement au son d'une musique en faisant une danse suggestive. Les clients de l'établissement dans lequel elle se produit n'ont généralement pas le droit de toucher la strip-teaseuse. La call-girl quant à elle, est une prostituée qui est mise en contact avec les clients par l'entremise d'une agence, et doit répondre concrètement aux fantasmes de ses clients. Si Diane Dufresne a accepté d'interpréter la strip-teaseuse, elle a toutefois refusé la chanson *Call-girl*, qui a connu un grand succès. (Trophée Félix de la chanson la plus vendue au gala de l'ADISQ en 1982).

⁸⁶ S. Nadeau, *op.cit.*, p. 81-82.

dévoilant l'aspect technique de ses prestations, son prénom, ainsi que ses sensations réelles :

Mettez-moi du rouge
 Quand j'enlève ma ch'mise
 Là y faut qu'ça bouge
 Mettez les Bee Gees
 [...]
 J'm'appelle Lollipop
 Mon vrai nom c'est Lise...
 Mettez l'stroboscope
 On me brutalise!
 J'ai l'air d'une salope
 Mais chus froide comme une banquise
 Quand je fais du strip-tease

La mise en lumière de la mécanique scénique qui sous-tend les prestations de Lollipop/Lise confère un pouvoir à ce personnage puisqu'elle dit clairement que c'est elle qui tire les ficelles du plaisir qu'elle engendre chez les hommes. D'ailleurs sur la scène, du Forum, en 1980 et en 1982, Dufresne pointe la régie pour obtenir l'éclairage rouge et le stroboscope que réclame son personnage. En 1982, la chanteuse s'avance vers les musiciens et formule la demande de son héroïne : « Là, y faut que ça bouge, mettez les Bee Gees ».

Au surplus, même si elle leur donne l'impression d'y prendre également du plaisir – tant dans le texte que sur la scène⁸⁷ –, Lise affirme qu'elle s'offre avec froideur et indifférence : elle travaille. L'héroïne va plus loin en exprimant du mépris à l'égard des consommateurs, tout en feignant un certain plaisir:

⁸⁷ Sur scène, la strip-teaseuse incarnée par Diane Dufresne est séduisante, sexy, souriante. Elle se caresse les seins, le ventre ou le sexe. Les dessous du métier, elle les révèle sous des apparences de plaisir.

Quand j'vous vois tout con, tout content
 Ça m'fait jouir tout autant
 Que si j'couchais avec Clint Eastwood
 Oh ! I feel good, I feel good

Sous des apparences de plaisirs, alors qu'elle calcule ses effets, l'héroïne de Diane Dufresne révèle les dessous de son métier et rappelle les motivations pécuniaires qui sous-tendent ses danses. La sensualité et la sexualité permettent à cette femme de gagner sa vie, avec une certaine intégrité, intégrité qu'elle préserve en mettant l'accent sur l'aspect technique de son travail et sur sa maîtrise des pulsions masculines. La strip-teaseuse vend aux hommes le mirage d'une réciprocité du plaisir, du pouvoir, alors qu'en réalité, c'est elle qui les « hypnotise ».

La strip-teaseuse, est un écran sur lequel sont projetés et générés des fantasmes et à ce titre, elle est, comme la star de cinéma ou du rock, une vendeuse d'illusions.

1.3.2. La star : prisonnière de son image, esclave du temps

Dans *Les adieux d'un sex-symbol*, Diane Dufresne met en scène une idole suicidaire. Le désarroi de la star internationale est causé par l'inadéquation entre son image publique et son âge : « je n'ai plus l'âge de mon image ». Évoluant dans un monde d'apparences – le *star system* – où la jeunesse et la beauté sont exaltées, voire

sont des conditions du succès⁸⁸, l'héroïne se retrouve hors compétition dans le jeu de la séduction.

Cette difficulté de vieillir pour les idoles est également présente dans la *Chanson pour Elvis*, alors qu'une *fan* du King – incarnée par Dufresne – reproche à son idole la dégradation de son corps, de son image, allant même jusqu'à affirmer :

Tu vieillis mal⁸⁹, Elvis
T'aurais p't'êt dû mourir
Comme Marilyn ou Janis
T'avais pas l'droit d'vieillir

Au nom de la conformité à leur image, parfois de leur mythe, le public refuse aux stars que la patine du temps se dépose sur leur corps, sur leur être. L'admiration quasi-inconditionnelle des *fans* est proportionnelle à leurs exigences. Comme le suggère les références à Marilyn Monroe et Janis Joplin, la mort est le seul moyen de fixer le temps, ce à quoi s'emploie Baby Doll, dans *Les adieux d'un sex-symbol*. Qu'est-ce qu'une idole sans le regard admiratif du public? Une *has been*.

Afin d'éviter que son étoile ne ternisse trop, la star demande à ses admirateurs « Laissez-moi mourir avant d'vieillir ». Le temps a usé, et usera, le corps du sex-

⁸⁸ Le sociologue Edgar Morin confirme que dans le processus de starification, « ce qui importe en premier : le don. Le don, c'est-à-dire aussi bien le don de soi, que le don miraculeux, transcendant, le don de la grâce. La beauté et la jeunesse sont les conditions premières de la grâce ». (Dans Edgar Morin, *Les stars*, Paris, Seuil, 3^e édition, 1972, p. 49).

⁸⁹ Sur la scène du Forum, en 1980, Diane Dufresne mime l'obésité d'Elvis en arquant ses bras de chaque côté de son corps. De plus, comme le King est décédé en 1977, les paroles sont changées « Tu vieillis mal Elvis », devient « T'as vieilli mal Elvis », tandis que « t'avais pas l'droit d'vieillir » devient officiellement « t'as pas eu l'droit d'vieillir ». Sur scène, Dufresne modifie les paroles en ajoutant une interjection, donnant ainsi un accent expressif différent, tout en faisant un retour à la version originale : « Non! T'avais pas l'droit d'vieillir ».

symbol. Les regards des *fans* se tourneront vers d'autres stars, laissant l'idole dans l'ombre, sans existence, sans substance. La star n'est pas dupe : on l'aime pour ce qu'elle projette et non pour ce qu'elle est :

Quand je sors dans la rue sans maquillage
 Personne ne s'arrête sur mon passage
 Même ceux qui rêvent de moi la nuit
 Dans leur lit

Alors que sa vie semble enviable au commun des mortels, Baby Doll⁹⁰, à l'image de la strip-teaseuse, montre « l'envers du décor ». On découvre alors une femme fragilisée, qui a sacrifié ses envies sur l'autel du *show-business*, dépendante de l'alcool et dont l'équilibre est en péril :

J'ai passé ma vie
 À ne rien faire que ce qu'on m'a dit
 J'ai passé ma vie
 À étouffer mes rêves, mes envies
 [...]

 Moi ma drogue c'est l'alcool
 Je suis d'la vieille école
 [...]

 J'ai peur de devenir folle

Ce parcours qui a hypothéqué la femme derrière la star se solde par un constat d'échec : « j'ai raté ma vie ». Le personnage est la seule responsable de cette situation. D'ailleurs, sur la scène de son deuxième Forum, pour signaler le *mea culpa* de son héroïne, Dufresne se frappe la poitrine à trois reprises. L'échec personnel du sex-

⁹⁰ L'appellation Baby-Doll a été utilisé trois ans plus tôt (1975) dans la chanson *J'ai vendu mon âme au rock n' roll*, alors que Dufresne chantait déjà « J'me vois comme une idole immortelle, Et je m'immole sur l'autel du rock n' roll ». Soulignons également que *Baby-Doll*, est une chansons de Chuck Berry – monument du rhythm and blues et du rock n'roll – qui traite des amours estudiantines.

symbol est assombri par la révélation d'une profonde solitude que la fugacité et la superficialité du *show-business* ne peuvent combler. Femme d'image, femme objet, le sex-symbol ne connaît la chair que sur papier glacé. Divinisée, adorée, adulée, la star n'est pas véritablement aimée (souligné par nous) :

J'ai peur de devenir folle
 Toutes les nuits j'rêve qu'on m'viole
 Moi qui suis sage
 Comme une image
 Comme une image divine
 Qu'on adore et qu'on adule
 Une image de magazine
 Sur qui on éjacule
 Seule sur mon acropole
 Je sens que j'dégingole
 Je sens que j'dégingole

Déchue, puis déçue, le sex-symbol perd sa spécificité, son pouvoir, son influence : elle est ramenée à son état initial de simple mortelle. Magnifiée par les regards des autres, cette héroïne dufresnienne n'existe que soutenue par les yeux qui sont rivés sur elle. En chute, Baby Doll entreprend de figer son image, son mythe, dans le temps : elle annonce publiquement son suicide, qu'elle présente comme sa « good-bye party ». Ayant offert sa vie au *show-business*, elle se met en scène une dernière fois en planifiant d'offrir sa mort – ultime moment d'intensité, ultime moment de vie – « aux caméras du monde entier » :

Venez voir mourir
 Le dernier sex-symbol
 Venez boire, venez rire
 À la fin d'une idole
 [...]

 Vous qui m'avez volé ma vie
 Venez vous arracher ma mort

[...]
 Vous qui m'avez déjà tout pris
 Venez vous partager mon corps
 Je vous aime et je vous embrasse
 Je n'ai été qu'un météore
 Voulez-vous voir la mort en face ?
 Elle s'habille en technicolor

Les vers précédents, s'ils traduisent le sens du spectacle de l'héroïne, ainsi qu'une conscience aiguë du *show-business*, trahissent également sa relation ambiguë avec le public : un rapport qui oscille entre l'amour et la haine. La violence qui transpire de la gestualité de Diane Dufresne, sur la scène du Forum en 1982, exprime l'amertume de son héroïne, lorsqu'elle invite une première fois le public à regarder son décès. La chanteuse est alors de côté et elle invite de la main, sur un air de défi, ses admirateurs au spectacle. Plus tard dans la chanson, lorsque le personnage réitère son invitation, Dufresne répète son ordre : « Venez, venez voir mourir ». Elle se fait insistante, péremptoire voire agressive.

Baby Doll s'est offerte au public et à l'industrie du spectacle, notamment à travers les magazines évoqués dans la chanson. Le sex-symbol a donc alimenté les médias, qui eux, nourrissaient sa carrière ainsi que l'imaginaire des foules anonymes. Rappelons que les produits dérivés des stars, tels que les articles de journaux, les parfums ou les lignes de vêtements, sont des moyens mis à la disposition du public par l'industrie du spectacle, afin de lui permettre d'assimiler la star pour compléter efficacement le processus de projection-identification, sans lequel l'étoile s'éteint progressivement⁹¹.

⁹¹ *Ibid.*, p. 91-97.

Au seuil de sa mort, l'idole, divinisée par un système dont elle est partie intégrante, dénonce la voracité de ses *fans*, avant de leur déclarer son affection : « Vous qui m'avez déjà tout pris, venez vous partager mon corps [...] Je vous aime et je vous embrasse ». Soulignons au passage, la référence eucharistique « partager mon corps », qui renforce l'association entre la star et son caractère divin. Les propos du sociologue Edgar Morin concernant le culte des stars sont en adéquation avec le vécu du personnage de Diane Dufresne (en italique dans le texte original) :

Modèle et modelée, [...] *la star est bien de même double nature que les héros des mythologies, mortels aspirants à l'immortalité, postulants à la divinité, génies actifs mi-humains, mi-dieux. [Or,] l'amour et l'admiration pour les stars ne se concrétisent en religion que pour une partie du public. Cette religion est fragile, soumise aux agents de désagrégation. Vient le moment où la star vieillit et meure. Vient le moment où le fan vieillit lui aussi [...]. La divinité de la star est éphémère. Le temps la ronge. Elle ne s'échappe du temps que dans l'au-delà des souvenirs...La mort est plus forte [...].*⁹²

Périmée, la star choisit de quitter son acropole pour s'introniser au panthéon du *show-business*, immortalisant ainsi sa légende. Cette décision est d'autant plus marquée que le personnage a une opportunité de refaire sa vie loin des projecteurs « il faudrait que j'convole avec un prince du pétrole » et qu'elle lui préfère la mort.

Les adieux du sex-symbol, ainsi que *Chanson pour Elvis*, ont mis de l'avant l'étroite relation entre la jeunesse et la beauté, deux garanties du regard d'autrui, seule substance nécessaire à la survie de la star au sein de l'industrie. De l'éphémère du succès découle une relation étroite, quoique difficile, entre l'idole et le temps.

⁹² *Ibid.*, p. 94-96.

Toutefois, cette thématique n'est pas exclusive aux stars qui peuplent l'univers de l'artiste québécoise. Le temps effraie ou rassure les clowns de Diane Dufresne, mais il sous-tend également le destin de quelques personnages.

1.4 *Tempus Fugit* : la fuite du temps

Mourir cela n'est rien
Mourir la belle affaire!
Mais vieillir... ô vieillir⁹³

Ces paroles de Jacques Brel pourraient être l'hymne de plusieurs femmes incarnées par Diane Dufresne; enclines à flirter avec la mort, à la devancer à grands coups de suicide, à la provoquer par des menaces de mort ou à l'étioler au fil du temps qui passe, les héroïnes dufresniennes sont en constant contact avec la Faucheuse. Toutefois, le temps qui s'égrène en mois, puis en années, est une source de malaise et de frayeur plus intense que la mort où il nous conduit tous.

L'angoisse existentielle liée à la fuite du temps, est clairement nommée par le sex-symbol et la *fan* d'Elvis, mais également par trois autres personnages: l'hôtesse de l'air, la folle du *Parc Belmont* et la petite-fille de *La dernière enfance*.

C'est à l'usage que la femme, devenue hôtesse de l'air pour éviter la banalité du quotidien, prend conscience de la vacuité de sa fuite en avant : son quotidien est certes différent de celui des autres, mais il est ordinaire et redondant à ses yeux. Elle entreprend alors une remise en question de son mode de vie, dont la chanson ne donne

⁹³ *Vieillir*, Jacques Brel/ Gerard Jouannest, sur Jacques Brel, *Brel*, Paris, Barclay, 8105372, DC.

pas clairement l'issue. Cette héroïne est une femme en réflexion et en transition entre deux modes de vie : d'une part elle souhaite mettre un terme à sa vie d'hôtesse de l'air, mais d'autre part les possibilités de carrière sur la terre la laissent indifférente.

Le temps modifie la perspective de l'hôtesse de l'air. La situation est similaire pour la femme qui trouve refuge dans le *Parc Belmont* idéalisé de son enfance. Les adultes ont accepté la différence d'une enfant particulière. Toutefois, devenue adulte, les carcans sociaux se sont resserrés : la différence se mute en une marginalité prononcée et l'héroïne est internée. Étouffée par les exigences de la vie institutionnelle, la femme se réfugie dans l'espace de liberté qu'à été son enfance, ici représenté par le *Parc Belmont*.

Également en institution, l'enfance est l'ultime retraite d'une grand-mère, seule héroïne de notre corpus réellement usée par les années⁹⁴. À travers la description de son aïeule lors de son 97^e anniversaire de naissance, se dessine la peur de vieillir de la petite-fille.

⁹⁴Au fil du temps, Diane Dufresne présente une vision d'abord similaire de la vieillesse, puis contradictoire. Dans la chanson « J'veillis » Dufresne décrit les changements que la vieillesse a fait subir à son corps. : « j'dessèche j'suis pus douce comme la peau d'une pêche, j'ai pus cette chaleur qui passe quand on m'embrasse, j'suis vieille, j'ai les seins qui sont pus pareils, y vont bientôt toucher la terre pourquoi faire (...) J'veillis, c'est tout ce qui différencie celle que j'étais de celle que j'suis, sauf que j'suis p'être aujourd'hui moins belle qu'hier. (...) J'ai pus le bonheur pareil. J'ai pus les courants si forts dans mon corps, pourtant, j'ai pas vraiment vu passer le temps » (Paroles et musique de Michel Jonasz sur Diane. *Diane Dufresne*, Amérllys AMC 1112, 1998, DC). Cependant, dans la chanson *Passé date*, Dufresne démontre que la vieillesse n'est pas un éteignoir : « Si mon passé date, je le recycle et rien ne se perd (...) Pourquoi faut-il être sans cesse celle qui fut?, tenue prisonnière d'un ou d'une statue (...) Je mue m'use, mu m'amuse, la muse émue, si je n'm'abuse, je ne m'éteins pas je m'allume au changement et à la lumière» (Diane Dufresne/Marie Bernard sur Diane Dufresne, *Effusions*, Présence PRESCD7116, 2007, DC). Dans sa récente conception, la vieillesse est, pour Diane Dufresne, un privilège, et non une tare.

En effet, la jeune femme constate que la maladie d'Alzheimer a causé la dégradation de certaines facultés cérébrales chez sa grand-mère: la notion du temps, la reconnaissance des lieux et des personnes, ainsi que la perte de l'autonomie :

Elle se croit à l'été de mille neuf cent trois
 Elle respire l'odeur du foin qu'on fauche
 Pourtant on est en hiver
 Dehors les enfants glissent
 Y'a comme un parfum d'éther
 Dans les couloirs de l'hospice
 Elle dit que c'est aujourd'hui qu'elle se marie
 Elle dit qu'elle entend des cloches qui sonnent
 Elle appelle son fils du nom de son mari
 Y'a longtemps qu'elle ne reconnaît plus personne

La perte d'autonomie de la grand-mère est illustrée par le fait qu'elle vit dans un hospice, mais aussi par le retour en enfance caractéristique de son état : elle suce son pouce, joue avec un ourson, et après avoir bercé ses enfants, elle berce maintenant sa poupée.

Elle berce sa poupée sur ses genoux
 Elle sourit comme un enfant qui joue
 Elle a quatre-vingt-dix-sept ans aujourd'hui
 Tous ses p'tits enfants sont réunis
 Pour son anniversaire
 On lui a offert
 Une poupée Fanfreluche
 Et un Teddy bear en p'luche
 De la main droite elle fait le signe de la croix
 En suçant son pouce de la main gauche

La maladie d'Alzheimer cause sans doute du chagrin aux membres de la famille de la grand-mère. Leurs visites s'espacent donc un peu plus. Néanmoins, tous sont

présents pour son anniversaire. À la perte d'autonomie et à la défaillance des capacités neurologiques, s'ajoute la solitude d'une femme qui a nourri, veillé et chéri ceux qui la confient aux soins des religieuses.

Certes, dans cette chanson, la vieillesse n'est pas synonyme de richesse, de sagesse. Toutefois, elle n'est pas exempte de tendresse. En dépit de la difficulté d'accepter l'état de l'aïeule, toute la famille est auprès d'elle pour souligner son anniversaire. De plus, souffrant d'Alzheimer, la vieille dame a tout oublié sauf son signe de croix. Par ce symbole, c'est le Québec ancien que l'on évoque, le Québec vivant d'une époque révolue, où on ne remettait pas en question le fait de vivre jusqu'au bout, le plus longtemps possible : la grand-mère, contrairement aux autres personnages du corpus, ne pense pas au suicide et les sœurs qui la prennent en charge le font avec patience, sans songer à s'en débarrasser. Cette considération pour les personnes âgées et/ou malades est une leçon de vie du Québec ancien, que notre monde contemporain, guidé – égaré – par les considérations économiques – vitesse, utilité et rendement – a perdue.

La grand-mère est le seul personnage de Diane Dufresne qui a traversé les événements, les époques, le temps. Son héritage n'est pas de l'ordre du mythe – comme le sex-symbol – mais il s'incarne par ses enfants et petits-enfants : vecteur de continuité et de changements.

Le changement, pour être efficient, doit être porté par des acteurs qui s'inscrivent dans le temps, dans la durée et dans la société. Nombre de personnages de Diane Dufresne, à cause du malaise existentiel qui les amène à se replier sur eux-mêmes ou à vouloir mourir, échappent à cette règle. Or, la situation tend à changer à partir de 1977 : les héroïnes de Diane Dufresne s'ouvrent alors au monde qui les entoure.

2- L'OUVERTURE AUX AUTRES ET AU MONDE

C'est en établissant des filiations personnelles et professionnelles d'abord, et en mettant de l'avant la quête d'absolu de l'artiste à travers la défense de deux causes – la liberté d'expression et la défense de l'environnement – que les personnages de Diane Dufresne s'ouvrent sur les autres, sur le monde.

2.1. Les filiations personnelles et professionnelles des héroïnes de Diane Dufresne

Les serments d'allégeance, les héroïnes de Diane Dufresne ne les font pas aux hommes qui croisent leur route. Leur fidélité se tourne plutôt vers les liens familiaux et les filiations artistiques.

Le texte de *La dernière enfance* témoigne de l'attachement d'une petite-fille pour sa grand-mère. Son sentiment d'appartenance à la famille justifie la présence de la narratrice à l'anniversaire de son aïeule. Toutefois, l'alliance la plus forte présentée

dans notre corpus, est celle qui unit tendrement la mère et de la fille d'*Hollywood Freak*. La complicité entre les deux femmes se cristallise autour d'un rêve commun : le *show-business*. Cette facette de la chanson est particulièrement mise en valeur en 1977 alors qu'*Hollywood Freak* est clairement présenté comme un hommage⁹⁵ rendu par Diane Dufresne à sa mère, Claire Dumas, décédée dix-neuf ans auparavant (les caractères en italiques sont de nous) :

Eh ben, je vais vous parler d'elle. On était deux grandes complices du show-business. Elle, elle s'imaginait actrice, pis moi, ben, j'espérais devenir une vraie chanteuse. C'était la femme de mes rêves, et ce qui était extraordinaire, c'est qu'on avait le même âge. *Une photo de Claire Dumas – encadrée de lumières de loges – apparaît alors sur la scène.*⁹⁶

Ici, sans aucun doute, Diane Dufresne et son personnage scénique se superposent : la fille, l'artiste et l'héroïne se rallient. Soulignons également que le texte est co-signé par la chanteuse. Ainsi, Diane Dufresne inscrit sa carrière dans la continuité des rêves de star qu'elle partageait avec sa mère. D'ailleurs, en fin de chanson, l'artiste soutient, en désignant la photographie de Claire Dumas, installée sur scène (souligné par nous) :

Faut qu'y en aye une qui l'fasse
Pis j'vas l'faire à ta place !

⁹⁵ L'hommage scénique est également transposé sur la pochette du disque *Maman, si tu m'voyais...tu s'rais fière de ta fille!*, lancé en même temps que le spectacle. Une photo de Claire Dumas orne la pochette. Voir la captation 1.9.

⁹⁶ Jean-Jacques Sheitoyan. *Diane Dufresne en récital – Les Beaux Dimanches*, Montréal, Radio-Canada, 23 octobre 1977, 60 min, coul. (format DVD collection privée de Normand D'Amours.)

Liée à sa mère par son rêve, l'héroïne se projette dans l'accomplissement de ce dernier et lui fait miroiter les reflets d'une vie meilleure, loin du quartier défavorisé de Montréal où elle habite. La volonté de réparer les chimères abîmées, irréalisées, que la mère entretenait pour sa fille est présente (souligné par nous) :

Un jour, maman, j'reviendrai te chercher
 En Rolls-Royce dorée
J't'emmènerai où tu voulais toujours m'emmener
Au pays d'Walt Disney⁹⁷
 Un beau matin j'arrê't'rai te montrer
 Ton premier palmier
 Ce jour-là tu pourras dire :
 « Bye-bye, Bye-bye Hochelaga »

La chanson, si elle souligne la tendresse entre la mère et la fille, relève aussi le pouvoir d'attraction de la culture américaine, synonyme de réussite et de machine à rêver. D'ailleurs, les mises en scène subséquentes de la chanson délaissent la sobriété de celle présentée en 1977, pour verser sur le côté *show-business*. Attardons-nous à l'interprétation proposée en 1984, au Stade.

Alors qu'une introduction musicale annonce la pièce à venir, on aperçoit⁹⁸ Diane Dufresne, en coulisse, qui joue à la star : dernières retouches au maquillage, à la coiffure, immenses lunettes pailletées au cou et une robe *Marilyn*⁹⁹ complètent la

⁹⁷ Walt Disney est une référence directe à l'enfance, aux possibilités infinies du rêve, et en ce sens, une filiation avec la chanson *Le Parc Belmont* peut être établie.

⁹⁸ Cette mise en scène est diffusée par Radio-Canada. Les gens présents au Stade voient-ils, sur l'écran géant installé près de la scène, cette introduction gestuelle? Pour un support visuel, consulter la captation 1.9

⁹⁹ L'appellation de cette robe provient de : Ingrid, Saumart. « La mode selon sainte Diane », *La Presse*, 21 août 1984, p. C1.

panoplie. La star québécoise s'avance sur scène et déambule sur un *Hollywood Boulevard*, où s'alignent des étoiles identifiées du nom de stars du cinéma américain.

Diane Dufresne arpente sa promenade stellaire tout au long de son interprétation en se déhanchant avec sensualité afin d'insuffler du mouvement à sa robe. Dans le cadre de sa *Magie rose*, Dufresne concrétise ses fantasmes, ainsi que le chemin parcouru depuis *Sans entracte*. En fin de prestation, la chanteuse renoue avec les aspirations maternelles, en ouvrant sur celles du public. Pour ce faire, elle insiste fortement sur le «ta» final : il est marqué, affirmé. (« pis j'vais le faire à ta place »). Le déterminant possessif, qui désignait clairement madame Dumas en 1977, peut cette fois-ci concerner le public aussi, puisque c'est vers lui que l'interprète pointe son index en chantant. Les mots que l'artiste adresse à son public après son interprétation d'*Hollywood Freak*, en 1982, nous confortent dans cette interprétation (les commentaires en italique sont de nous) :

Woo ooo ooo! [*le public répète*] Bonsoir! Bonsoir. Le bonheur pour moi, c'est le plaisir de vous revoir [*le public crie de joie*] Et ce que je voudrais faire à ta place, c'est réaliser un peu, une partie de tes rêves parce que c'est vrai que vous et moi «on fait tous du show-business».

¹⁰⁰

Hollywood Freak est une chanson charnière puisqu'elle inscrit la chanteuse dans une histoire familiale – au même titre que *La dernière enfance* – mais elle la situe également dans une continuité artistique. En effet, en portant une robe similaire à celle

¹⁰⁰Jean-Jacques Sheitoyan, *Hollywood*, Montréal, 1982, 90 minutes, coul. (Coffret de DVD Diane Dufresne vous fait une scène, Imavision, 2004).

de Marilyn Monroe¹⁰¹, en évoquant les lunettes de Greta Garbo, les boas de Jean Harlow, la cérémonie des Oscars, les anciennes publicités de Coca-Cola, ainsi que des lieux mythiques de la culture américaine – Disneyland, Sunset Boulevard – l'artiste présente l'imaginaire dont elle s'est, en partie, inspirée. Pour Diane Dufresne, Hollywood n'est pas sa destination, mais plutôt sa provenance : ses racines oniriques et scéniques.

L'inspiration américaine de la Québécoise s'ancre également dans le rock, courant musical auquel Diane Dufresne s'associe. En 1975, avec *J'ai vendu mon âme au rock n' roll*, elle annonçait on ne peut plus clairement son association avec cette musique (souligné par nous):

C'est mon seul drapeau
Oh! C'est ma ligne de chance
[...]
J'suis folle du rock n' roll
C'est mon univers
C'est ma raison de vivre
Je n'ai qu'une prière
Que rien ne me délivre
Du rock n' roll

Plus loin dans la chanson, Dufresne se présente comme une idole du rock, alors qu'à l'époque, sa carrière de rockeuse en est à ses premiers balbutiements :

¹⁰¹D'ailleurs elle termine la chanson en adoptant la célèbre pose de l'actrice lors du film *Sept jours de réflexion*. Cette pose est reproduite sur la captation visuelle 1.10. La référence à Marilyn Monroe – idole de Diane Dufresne – est également présente à deux reprises dans *Chanson pour Elvis* : « J'me prenais pour Marilyn », « T'aurais p'têt dû mourir comme Marilyn ou Janis ». Marilyn Monroe est une icône que s'est appropriée Diane Dufresne, et en a fait un des personnages de son univers.

J'me vois
Comme une idole immortelle
Et je m'immole sur l'autel
Du rock n' roll

La même année, en 1975, Dufresne fortifie son affiliation au rock en rendant hommage à une idole confirmée : Elvis Presley. Sa *Chanson pour Elvis*, Diane Dufresne l'entonna jusqu'en 1980, sur la scène du Forum, où habillée de flammes, elle interprète aussi *Blue Suede Shoes* et *Hound Dog*, deux succès du King, en reproduisant avec un plaisir manifeste, les mouvements libidineux d'Elvis. La légèreté des années cinquante est propulsée dans l'essoufflement des années 1980.

Pour son hommage, l'artiste se replonge dans son adolescence et redevient la *fan* d'Elvis qu'elle a été et témoigne de son admiration pour le rockeur, admiration qui trouvait écho tant chez Diane que chez sa mère¹⁰². Cette dernière n'est pas nommée dans la chanson, mais trouve sa place dans l'évocation des premiers rêves de *show-business* de l'artiste : « Moé qui rêvait d'faire une actrice, pour tourner un film avec toé, Elvis ». Les racines du rêve de l'artiste sont également évoquées par son identification à Marilyn Monroe « avec ma crinoline pis mes cheveux blonds platines, j'me prenais pour Marilyn, quand j'allais au drive-in ». Ces icônes de la culture américaine des années 50 et 60, ainsi que sa mère, ont donné à rêver à la jeune Diane. Dufresne leur en est reconnaissante.

La chanson témoigne également des moyens mis en œuvre par l'héroïne pour manifester son amour envers son idole : son amoureux de l'époque se prend pour Elvis,

¹⁰² André Ducharme, *Cendrillon Kamikaze*, Montréal, Mnémosyne, 1994, p. 33.

elle pense au rockeur lorsqu'elle donne son premier *french kiss*, elle fonde le *fan-club* de son quartier, elle conserve la photo de l'idole au-dessus de son lit et elle assiste à un spectacle à Las Vegas. Sur l'enregistrement de la prestation du premier Forum, le public réagit intensément à cet hommage, où d'idole, Diane Dufresne devient, à son tour, une *fan*, tout comme eux. Cette chanson permet à l'artiste de se rapprocher de son public. En racontant avoir adopté des comportements similaires à ceux que des admirateurs peuvent avoir à son égard, Dufresne offre des prises au public pour faciliter le processus d'identification décrit par Edgar Morin : l'auditoire doit pouvoir se reconnaître dans la star, afin d'y projeter ses fantasmes de tous ordres.

Ainsi, avec *Chanson pour Elvis*, l'artiste s'inscrit dans un courant musical, dans son histoire personnelle et dans sa relation avec son public. Bien qu'innovatrice, Dufresne reconnaît qu'elle est l'héritière d'une certaine tradition artistique, certainement américaine dans son cas, mais également québécoise. En 1980, alors qu'elle termine la chanson *Striptease*, Dufresne s'adresse au public : « Wow! Vous êtes sur votre 36! Wooo oooo! Eh bien, j'pense que ce qui est important, c'est de ne pas oublier les débuts de l'histoire du show-business »¹⁰³. La commémoration prend ici la forme de la chanson *Alys en cinémascope*, dédiée à « la première star du Québec », Alys Robi¹⁰⁴.

¹⁰³Jacques Méthé, *J'me mets sur mon 36*, Montréal, 1980, 135 minutes, coul. (Coffret de DVD *Diane Dufresne vous fait une scène*, Imavision, 2004).

¹⁰⁴Alice Robitaille est née à Québec, en 1923. Très tôt, elle participe à divers concours, dont les jeunes talents Catelli, et commence une carrière professionnelle qui la conduit « d'abord à Montréal, [...] puis sur les scènes américaines [États-Unis et Amérique du sud] et européennes. À 23 ans, brisée physiquement et moralement, elle entre en maison de repos. Elle est ensuite internée à l'hôpital psychiatrique Saint-Michel-Archange [où elle subit une lobotomie] pendant cinq ans. Au sortir de l'hôpital, en 1951, sa fortune est dilapidée et sa carrière, réduite à néant. Elle recommence alors à chanter dans les cabarets, sans jamais plus atteindre les sommets de sa popularité.» (Dans Robert Dion,

En évoquant le Mocambo, un cabaret montréalais des années quarante, Dufresne situe l'univers dans lequel son héroïne, la chanteuse Alys Robi, évoluait. L'apparition sur scène de Jacques Normand – figure de proue du milieu artistique de cette époque – dans le rôle du *Master of Ceremony* (« Mesdames, Messieurs, la voici, Alys Robi ») accentue la véracité du voyage temporel. Toutefois, au fil des couplets, l'exactitude biographique cédera la place à une imprécision artistique souhaitée, qui assurera la filiation entre les deux stars.

En effet, comme le souligne Robert Dion¹⁰⁵, Alys est présentée à travers la lentille d'un procédé irréalisant : le cinéma. « De même, la mythification de la destinée d'Alys Robi implique une déformation de la stricte vérité documentaire. Pour être plus large, plus englobante, l'image doit renoncer à être fidèle; elle doit se désingulariser. [...] nous sommes ici dans le domaine du « plus grand que nature », du « bigger than life » [*sic*]. Telle est ici la nature de l'anamorphose textuelle »¹⁰⁶. Cette projection du mythe d'Alys Robi permet à Dufresne de s'y insérer, notamment à travers le rêve américain :

Aux États-Unis
 Tu rêvais d'arriver au top
 Et de soir en soir, tu poursuivais ta gloire
 Comme une étoile filante
 Hôtels de luxe, avion privé
 Et lumières de Broadway

« Alys en cinémascope – ou la vie est un songe », *Urgences*, Numéro 26, 1989, p. 66) À la fin des années 1970, la chanson *Alys en cinémascope* est la première création rendant hommage à Alys Robi. Suivra un film du même titre, en 2004, réalisé par Denise Filiatrault, dans lequel Pascale Bussières incarne le rôle principal. Le film a été précédé, dans les années 1990, d'une télésérie dans laquelle Alys est incarnée par la comédienne Joëlle Morin et Isabelle Boulay assure la trame sonore.

¹⁰⁵ Robert Dion, « Alys en cinémascope – ou la vie est un songe », *Urgences*, Numéro 26, 1989, p.63-74

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 67

Oui, c'était toi Alys
 Au pays des merveilles
 Mais derrière le miroir
 On ne trouve pas toujours le soleil
 Un beau jour, tout a craqué

Les références américaines ne sont pas sans rappeler les rêves de star évoqués par Dufresne dans *Hollywood Freak* et *Chanson pour Elvis*. À cette différence, qu'Alys, tout comme Diane, est une femme, une Québécoise, une chanteuse. Alys Robi est le trait d'union entre les origines québécoises de Diane Dufresne et ses fantasmes hollywoodiens. De plus, si Dufresne n'a pas versé dans la folie, elle l'a maintes fois incarnée sur scène. Un fil d'Ariane se tisse entre les deux artistes¹⁰⁷.

Ce lien se resserre à la fin de la chanson, alors que Dufresne glisse de la deuxième personne du singulier « tu » vers la troisième « on ». Ce « on », inclusif dans le langage populaire québécois¹⁰⁸ désigne donc Alys Robi et Diane Dufresne unissant ainsi les deux manières d'être au monde de ces stars québécoises : le dépassement de soi à travers l'audace d'aller au bout de ses rêves, de ses ambitions¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Au-delà de ce lien, Robert Dion observe une appropriation par Dufresne du mythe d'Alys Robi. Selon lui, l'usage du conditionnel, « y a sûrement des jours où tu voudrais pouvoir dire stop », permet à Diane Dufresne « d'imaginer les pensées d'Alys Robi, c'est-à-dire d'y projeter les siennes ». (*ibid.* p. 71) De plus, « l'infinitif *chanter*, qui est un verbe sans sujet et, plus précisément, un nom d'action, donne à ces vers une portée générale. Il décrit une action intransitive susceptible d'être accomplie par n'importe quel sujet – y compris Diane Dufresne. [...] « Chanter c'est une façon de rester vivante » : tel pourrait être, en somme, le crédo [sic] de celles qui valorisent dans l'absolu l'acte de chanter. Pour Alys Robi comme pour Diane Dufresne, il semble que chanter soit l'acte premier, le geste décisif. » (*ibid.* p. 72) Pour notre part, nous concédons une parenté aux histoires de Robi et Dufresne, mais sans affirmer que cette dernière s'approprie le mythe de la première.

¹⁰⁸ Au Québec, dans le langage parlé populaire, le « on », même s'il est conjugué à la troisième personne, prend généralement la valeur de la première personne du pluriel, « nous », incluant ainsi le locuteur dans l'action exprimée.

¹⁰⁹ Cette philosophie de Diane Dufresne est exprimée dans la chanson *Laissez passer les clowns*, où la chanteuse invite au courage de vivre, d'aller au bout de ses folies : « Surtout soyez fous, soyez fous jusqu'au bout ».

Quand on voit sa vie
 Comme un film en cinémascope
 Parfois on fait des hits
 Parfois on fait des flops
 Mais au moins on se dit :
 « J'ai voulu arriver au top »
 Après tout tant pis
 Si on ne sait pas dire stop
 Quand on voit sa vie
 En cinémascope

L'association entre Dufresne et Robi est accentuée lors de la dernière interprétation scénique de la chanson, au Forum, en 1982 : « Comme dit la chanson, « l'important c'est de sauver la face ». Ce soir, grâce à mon costume [la robe-miroir¹¹⁰], j'en ai plusieurs. Voici la star des années quarante »¹¹¹. Cette figure, fait partie du personnage scénique de Dufresne.

Ce n'est pas un hasard si Dufresne offre pour la première fois son hommage sur la scène du Forum, où, en 1980, elle est la première Québécoise à se produire en solo. Les deux femmes sont conscientes du travail et de l'acharnement nécessaire à leur réussite dans le *show-business*. Diane Dufresne est alors à un sommet de sa carrière. Elle en atteindra d'autres. Alys en a vaincus autant, sinon des plus vertigineux. Alors que le public offre une salve d'applaudissements à Diane Dufresne, Alys Robi, debout parmi les spectateurs, envoie des bises à la star du soir, en la remerciant chaleureusement : la filiation est fixée.

¹¹⁰En lamé, la robe de Diane Dufresne est surplombée par trois miroirs entourant la tête de l'interprète et qui réfléchissent ainsi ses deux profils.

¹¹¹Jean-Jacques Sheitoyan, *Hollywood*, Montréal, 1982, 90 minutes, coul. (Coffret de DVD Diane Dufresne vous fait une scène, Imavision, 2004).

Ainsi, *Alys en cinémascope* est l'hommage admiratif d'une femme à une autre, d'une chanteuse à une autre, d'une Québécoise à une autre, d'une excentrique à une autre. À la fin de la chanson, la magnification¹¹² de la deuxième carrière d'Alys – suite à son internement – témoigne de la tendresse et du respect exprimés par Diane Dufresne envers celle qui a ouvert aux chanteuses d'ici les voies du *show-business* à l'échelle internationale.¹¹³

Avec *J'ai vendu mon âme au rock n' roll* et *Chanson pour Elvis*, Diane Dufresne s'associe à la musique rock, et dans son cas, à l'histoire du rock francophone. Ces deux chansons enregistrées sur disques et présentées pour la première fois en 1975 n'ont pas franchi le cap des années 1980 : *J'ai vendu mon âme au rock n' roll* est retirée de la programmation des spectacles après 1977 et trois ans plus tard, Dufresne interprète pour la dernière fois, sur scène, sa *Chanson pour Elvis*. Ses chansons, apparues tôt dans le répertoire, ont permis à Dufresne de donner un univers musical à ses performances et un nom à son attitude scénique : le rock. C'est cette dernière facette du rock qui prédominera après le spectacle de 1980; le volet musical sera édulcoré.

¹¹²Cette magnification s'exprime à travers l'inexactitude biographique induite par la référence à l'avion privé qui l'attend encore pour l'emmener à Broadway, alors qu'en réalité la chanteuse se produit courageusement – avec peu de succès – dans les cabarets de la rue St-Laurent.

¹¹³L'hommage que Diane Dufresne offre à Alys Robi ne s'est pas limité à la scène du Forum. En effet, avant le spectacle, Dufresne a demandé à Alys Robi de participer à une émission promotionnelle. (Dans Inconnu. « La plus grande chanteuse de la francophonie d'après les Français: Diane Dufresne n'a pas oublié le Québec », *Échos-Vedettes*, 7 au 13 décembre 1980, p. 6). De plus, Yves Thériault, *d'Échos-Vedettes* rapporte que la chanson de Diane Dufresne a sorti Alys Robi de l'oubli dans lequel elle semblait progressivement. L'article fait état aussi d'un projet de disque pour Alys Robi et d'une collaboration entre celle-ci et Luc Plamondon. (Dans Yves Thériault, « 1980 sera l'année d'Alys Robi », *Échos-Vedettes*, 25 novembre au 1er décembre 1979, p. 7).

Hollywood Freak, créée en 1977, sera portée par Diane Dufresne jusqu'en 1984.

Cette chanson qui présente les deux sources d'inspiration de l'artiste – sa mère et la culture américaine – témoigne également du rêve de l'artiste et, en ce sens, s'inscrit dans un processus, dont les développements sont sensibles à travers les différentes mises en scène imaginées par Dufresne. Ces dernières sont en adéquation avec l'évolution de la carrière de la chanteuse : en 1977, dans le cadre de *Sans entracte*, Dufresne met l'accent sur la relation avec sa mère, tandis qu'au Stade, sept ans plus tard, le versant show-business domine l'interprétation scénique. Par ailleurs, l'évocation de stars féminines du cinéma dans le texte – et surtout celle de Marilyn Monroe qui, avec deux occurrences et un costume, a une place prépondérante dans la mythologie dufresnienne – contribue à façonner son propre personnage en esquissant les contours de la partie pailletée de son univers artistique dans lequel s'inscrit également son hommage à Alys Robi.

Les héroïnes des chansons *J'ai vendu mon âme au rock n' roll*, *Chanson pour Elvis*, *Alys en cinémascope*, *Hollywood Freak* et *La dernière enfance* se sont donné une histoire, un passé, une mouvance, qui donne une direction à la carrière de leur interprète, contribuant ainsi à modeler la *persona* de Diane Dufresne : fille, rockeuse et star. Les filiations familiales et professionnelles déterminent l'individualité publique de l'artiste, que cette dernière met parfois au service de causes sociales dévoilant les préoccupations qui troublent la femme.

2.2. Diane Dufresne en quête d'absolu : l'engagement social en solitaire

L'univers dufresnien en est un de l'individualité et de l'ego, où les problèmes du « je » occupent le devant de la scène, reléguant les questions collectives du « nous » aux coulisses. Néanmoins, il arrive que le malaise existentiel¹¹⁴ de l'individu prenne une dimension sociale: le « je » s'éclipse alors face au « nous » et même si Diane Dufresne fait cavalier seul, une volonté universelle est alors propulsée sous les projecteurs : la liberté d'expression dans *Pour un ami condamné* et la protection de l'environnement dans *Hymne à la beauté du monde*.

La liberté est un concept aux différents visages. Parmi eux, la liberté sentimentale, sexuelle et d'expression. Toutes faces embrassées et conquises par Diane Dufresne qui, par ses héroïnes aux ailes abîmées et ses mises en scène, a porté sa quête absolue de liberté jusqu'à son public.

Pour un ami condamné est une ode à la liberté d'expression. Cette fois, Diane Dufresne ne revendique pas pour elle-même¹¹⁵ : elle prête sa voix à un autre artiste, un poète dépossédé de la sienne. Son plaidoyer s'articule autour de deux arguments : la nécessaire fluidité de l'expression, ainsi que la difficulté d'être artiste dans un monde où celui-ci joue un rôle pourtant nécessaire.

¹¹⁴Un bémol s'impose puisque, à plusieurs reprises, Diane Dufresne a fait de ses personnages des exemples ou des contre-exemples, mettant ainsi en valeur ses préoccupations sociales. La travailleuse d'*Oxygène*, la femme timorée d'*Actualités* ou la marginale du *Parc Belmont* en sont des exemples patents.

¹¹⁵En fait, elle ne revendique pas directement en son nom. Toutefois, en sa qualité d'artiste, Dufresne en valorisant la liberté d'expression de son ami - poète et chanteur- condamné, plaide également sa cause.

Laissons chanter les oiseaux
 Laissons-les planer sur l'air
 Laissons couler les ruisseaux
 Jusqu'au fleuve et jusqu'à la mer

La chanson s'ouvre sur ces vers qui stipulent que pour un artiste, l'expression est un mouvement naturel qui, tout comme les ruisseaux, peut être détourné, mais pas immobilisé. Paralysée, l'énergie créatrice n'est plus génératrice de beauté – le chant par exemple – et de grandeur : du ruisseau, au fleuve à la mer. Museler un artiste va à l'encontre du mouvement naturel, freine une forme d'évolution humaine, de progrès, puisqu'il est un témoin sensible de notre réalité : « Laissons-les en somme, chanter qui nous sommes ». D'autant plus qu'il est difficile pour ses « funambules » de vivre dans nos sociétés. En font foi les souffrances connues par d'autres artistes aux XIX^e et XX^e siècles :

Pour Baudelaire persécuté
 Pour Rimbaud exilé
 Pour Nelligan interné
 Pour Lorca exécuté
 Pour Janis Joplin suicidée
 Pour John Lennon assassiné

La condamnation de son ami, dont la cause et la forme ne sont pas précisées dans le texte, Diane Dufresne l'inscrit dans la lignée de celles des artistes cités. La chanson présente une vision romantique de l'artiste – être hypersensible et marginalisé dans un monde dur – mais qui lance malgré tout un appel au dépassement de ce monde et à la liberté. Il est aussi un être conscient, voire visionnaire, qui par son oeuvre porte notre réalité, nos rêves et nos aspirations par-delà l'éphémère de nos existences :

Pour un ami condamné
 Ce soir je voudrais chanter
 Un cantique à la liberté
 [...]
 Sur son vaisseau d'or dans la tourmente
 Laissons chanter celui qui chante
 Que restera-t-il de nous
 Quand nous ne serons plus là?
 Sinon des chansons d'amour
 Qui feront entendre nos voix
 À ceux qui vivront
 Dans les siècles qui viendront
 Laissons chanter celui qui chante

Poètes, écrivains, chanteurs, musiciens sont des courroies de transmission qui nous lient aux générations à venir et envers qui nous avons un devoir de préservation, tel qu'exprimé dans *Hymne à la beauté du monde* :

Ne tuons pas la beauté du monde
 Faisons de la terre un grand jardin
 Pour ceux qui viendront après nous
 Après nous...

Les humains oublient que s'ils sont temporaires, la vie suit son cours et se poursuit lorsque les chrysanthèmes recouvrent leur tombe. Dans sa chanson, Diane Dufresne rappelle la dépendance entre l'humanité et l'environnement : « Chaque fleur, chaque arbre que l'on tue, revient nous tuer à son tour ». L'interprète souligne également l'urgence d'agir : « La dernière chance de la terre, c'est maintenant qu'elle se joue ».

Sur scène, la chanteuse livre deux performances sobres où l'accent est mis sur le texte de la chanson. Par la limitation des transgressions vocales et par une gestualité

presque inexistante¹¹⁶, Dufresne ne détourne pas l'attention de son public. De plus, ces costumes dépersonnalisés¹¹⁷ – en opposition à la robe Marilyn, fortement connotée – octroient tout l'espace nécessaire au message : « Ne tuons pas la beauté du monde ».

Dans le texte, la vie sur terre – symbolisés par les fleurs, les arbres et les oiseaux – est la digne représentante de la beauté de notre monde. Toutefois, les humains, dans ce qu'ils ont de noble – l'amour, la créativité et la conscience, entre autres –, n'en sont pas exclus. Alors que la foule constelle d'étoiles, à deux reprises, la noirceur dans laquelle baigne le Forum, cette dimension ne peut être niée. *L'Hymne à la beauté du monde* est une prière visant la prise de conscience écologique – à une époque où ce discours n'occupe pas la place qu'il tient maintenant –, mais c'est aussi une profession de foi que Diane Dufresne fait envers l'humanité, dont son public est le représentant.

* * *

L'étude de vingt-neuf chansons du répertoire de Diane Dufresne nous a permis d'explorer les différentes facettes du malaise existentiel des personnages féminins peuplant l'univers de l'artiste et de leur relation au monde qui oscille entre le repli sur soi et l'ouverture aux autres. L'angoisse des héroïnes tire ses origines de la difficulté de

¹¹⁶Cette affirmation caractérise particulièrement la prestation présentée au Forum, en 1980, alors que la femme-clown ne bouge ni pieds ni bras : l'oscillation (droite-gauche) de son tronc est le seul mouvement que se permet la chanteuse.

¹¹⁷En 1980, Diane Dufresne se présente sur scène dans son costume de femme-clown. En 1982, Dufresne présente une femme d'un autre temps, hybride de Walt Disney et de la campagne anglaise des siècles précédents. Une représentation des deux costumes est disponible à la captation 1.11.

vivre dans le monde moderne, mais elle prend surtout sa source à même la quête de liberté intégrale – liberté du cœur, du corps, de la parole – qui les anime.

Grâce aux personnages féminins dont elle consent à raconter et incarner la vie, l'artiste lève le voile sur les imperfections qu'elle identifie dans la société moderne. Ces lacunes prennent la forme de boulets qui sont autant de sources d'agression qui freinent ou interrompent la quête de liberté de ses héroïnes : l'usure d'un quotidien lassant, la vitesse, le stress, l'étouffement découlant des normes sociales et la dictature de l'image intimement liée à l'œuvre du temps. En réaction, plusieurs stratégies sont mises de l'avant par les héroïnes pour alléger le poids de ses contraintes : l'ascension, la consommation de drogues douces, le voyage, la mort, le repli sur soi, la musique, la sexualité et l'humour. Toutefois, l'échappatoire suprême est l'expression de son individualité – de son essence personnelle – à travers la créativité.

Diane Dufresne présente avec humour et esthétisme des héroïnes solitaires, sexuées, sexuelles, parfois agressives, violentes, dérangées et souvent apeurées face au monde. Autant de facettes humaines peu représentées dans le milieu de la chanson au Québec. Sa colère, sa sexualité, ses peurs et ses cris sont des aspects de la vie intime qu'on évite de projeter dans l'espace public. Diane Dufresne les incarne sur scène avec vigueur, force et originalité. L'effet libérateur ressenti par les admirateurs de l'artiste font de ses spectacles d'immenses fêtes, et non des messes noires.

Les représentations de la femme véhiculées par les textes et par les interprétations scéniques s'inscrivent en porte-à-faux avec la sentimentalité dont font généralement preuve les interprètes féminines. Elle tranche aussi avec la description des femmes présentées dans les chansons d'interprètes masculins : jolie, gracieuse, fragile, en harmonie avec la nature, mais

il arrive parfois que la femme aimée n'ait pas que des qualités. [...] celle-ci est décrite comme étant instable, frivole, mégalomane, profiteuse et indisciplinée. Ces traits de caractère, conformes aux stéréotypes de la féminité, sont tantôt considérés comme « charmants » et tantôt comme « exaspérants » selon l'âge, la beauté et le statut social de la femme.¹¹⁸

Diane Dufresne, au plan des représentations de la femme, occupe donc un créneau inexploité dans la chanson populaire québécoise.

Toujours singulières, parfois marginales, les héroïnes dufresniennes ne recherchent pas la compagnie des autres femmes, ni celle des hommes. Leur loyauté est orientée vers les figures familiales féminines – la grand-mère et la mère – et le show-business américain qui – du cinéma au rock, de Marilyn à Elvis –, a fait rêver Diane Dufresne et nourri l'imaginaire de l'artiste et de la femme. Car, c'est lorsqu'elle s'inscrit dans un mouvement artistique, mais surtout quand elle s'associe à des causes humanitaires – la liberté d'expression et la protection de l'environnement –, qu'elle atténue son « je » au profit du « vous » ou du « nous », que Diane Dufresne offre sa vérité intime, ses convictions, à son public. Nous en voulons pour preuve les références

¹¹⁸Sylvie Nadeau, *Représentations des rapports hommes-femmes dans la chanson populaire au Québec*, Québec, Université Laval, Groupe de recherche multidisciplinaire féministe, 1989, p. 47-48.

biographiques transposées dans la chanson *Hollywood Freak*, ainsi que la persistance de la thématique environnementale et la valorisation de l'expression personnelle de tous dans son œuvre tant chantée que scénique.

Que ses chansons témoignent du malaise existentiel de ses héroïnes, qu'elles dessinent les sources d'inspiration de l'artiste ou que sa quête de liberté prenne des dimensions universelles à travers les causes qu'elle défend, c'est pour le public – principal récepteur de son œuvre – que Diane Dufresne crée des clowns qui peuplent son univers, univers qu'elle transpose sur les planches. Les quelques mots qu'elle adresse à la foule du Forum, en 1980, appuient cet énoncé :

J'aimerais vous dire quelque chose. C'est qu'on fait toujours les critiques de spectacle et on dit jamais ce qui s' passe vraiment. Ce soir, c'est moi [*bien appuyé*] qui va faire la critique du spectacle pour une raison, parce que le spectacle pour moi, c'est vous autres et le Forum est à votre dimension car vous êtes pas seulement exceptionnels, vous êtes grandioses! Et je vous en remercie!¹¹⁹

Cet univers, nous en avons identifié les principales caractéristiques, ce qui nous a ensuite permis de dégager les représentations de la femme portées par Diane Dufresne. Chanter et créer, lorsqu'on s'y investit en toute intégrité est un acte de générosité. En effet, si l'artiste a le pouvoir de choisir les textes qu'elle chante, ainsi que la manière de mettre en scène ses héroïnes, elle n'a aucun contrôle sur la manière dont son art et son personnage sont reçus, que ce soit par les journalistes culturels ou par son public. Pourtant cette réception façonne également sa *persona*, qui est la

¹¹⁹Jacques Méthé, *J'me mets sur mon 36*, Montréal, 1980, 135 minutes, coul. (Coffret de DVD Diane Dufresne vous fait une scène, Imavision, 2004).

résultante de « l'ensemble des caractéristiques qui définissent son personnage artistique »¹²⁰. Le chapitre suivant explore cette autre dimension de la création : la réception de l'oeuvre.

¹²⁰Serge Lacasse « Réalisme et représentation spatiale en musique rock enregistrée : authenticité, intimité, transparence », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol 5, nos 1-2, décembre 2001, p. 107

CHAPITRE V

La réception

Par ses spectacles mais aussi par ses relations avec les médias Diane Dufresne projette une vision d'elle-même qui se répercute dans la société et nourrit sa *persona*.

Nous avons choisi d'appréhender la réception de l'artiste et de son œuvre selon deux points de vue : celui des journalistes de la presse culturelle et celui de fidèles admirateurs. Le dossier de presse constitué est composé de critiques de spectacles et d'entrevues avec Diane Dufresne provenant de quotidiens de vaste distribution – *La Presse*¹, *Le Devoir*², le *Journal de Montréal*³ –, ainsi que de l'hebdomadaire artistique

¹ Pierre Beaulieu (1975-1982), Jean Beaunoyer (1982-1984) et Denis Lavoie (1982-1984) ont été, dans notre corpus, les journalistes les plus prolifiques des pages artistiques de *La Presse*. Nous avons également recensé des collaborations de Georges-Hébert Germain (1975), Louis-Bernard Robitaille (1976), la chroniqueuse télévisuelle Louise Cousineau (1980-1982), Ingrid Saumart (1984), Jean-François Doré (1984) et Madeleine Berthault (1984). Entre parenthèses, les années pour lesquelles des articles ont été retenus.

² Pour la période étudiée, Angèle Dagenais (1975-1978), Nathalie Petrowski (1977-1982) et Mireille Simard (1984) sont les principales journalistes à couvrir les arts et spectacles pour *le Devoir*. Soulignons les collaborations de Christine L'Heureux (1975-1976), Luc Plamondon (1975 et 1977), Yves Taschereau (1975), Gilles Constantineau (1977), Jean Basile (1982) et Paul Cauchon (1985).

³ Pour la période à l'étude, Jean-Paul Sylvain (1975-1984), Claire Caron (1977-1978), Pascale Perrault (1977-1980), Manon Guilbert (1982-1984) sont les principaux journalistes des arts et spectacles du *Journal de Montréal*. Les autres sont, en ordre chronologique : Claudette Lalonde (1975), Suzanne Paré (1975), Diane Massicotte (1975-1976), Pierre Luc (1976-1977), Jacques Bouchard (1977), Carmen Montessuit (1977), Louise Blanchard (1980), Ghislaine Delorme (1984), Normand Girard (1984) Pierre Leroux (1984).

*Échos-Vedettes*⁴. Dix entretiens avec des *fans* de Diane Dufresne complètent la matière première de notre analyse.

À prime abord, on se serait attendu à ce que les journalistes et les *fans* constituent deux publics radicalement différents. Mais ce n'est le cas que partiellement. En effet, le peu de recul dont font montre les journalistes – sauf quelques rares exceptions – ainsi que leur apparente fascination face au travail de Diane Dufresne les rapprochent davantage d'un public d'admirateurs⁵ que de la critique culturelle : ils se montrent rarement critiques de ce qu'elle cherche à présenter et de ses prestations. Ce sont plutôt ses prises de positions et ses attitudes par rapport au métier ou au Québec qu'ils marqueront d'un ou plusieurs bémols.

Lorsqu'ils estiment que leur idole est écorchée dans les journaux – par des échetiers ou d'autres personnes du public – les admirateurs de la chanteuse prennent la plume afin de défendre celle qui les représente. Soucieux de protéger l'artiste, ils le sont également de défendre leur vision de celle en qui ils se reconnaissent et se projettent. La relation individualisée et confiante que l'artiste établit avec les admirateurs interrogés alimente leur affection pour elle et renforce leur fidélité, conséquemment à leur prise de parole médiatique.

⁴ Dans notre corpus, Pierre Trudel (1975-77), Edward Rémy (1975-77), André Robert (1976-78), Pierre Brousseau (1977-78) et Roger Sylvain (1977-1982) sont les piliers de l'hebdomadaire *Échos-Vedettes*. En plus de ceux de Ginette Gauthier (1977), Yves Thériault (1979-1980), Marc Chatelle (1980), Louise Jalbert (1980), Michel Girouard (1982), Denis Méthot (1984), Monique Prévot (1984) et Roland Bouchard (1984-85), plusieurs articles ne sont pas signés. Enfin, la rédaction a reproduit deux articles, l'un de Michèle Dokan (1979) et l'autre de Florence Trédez (1984), provenant de la presse française.

⁵ D'ailleurs, certains des admirateurs interrogés – et plus particulièrement André et Marc – ont fait preuve de plus de sens critique à l'égard de Diane Dufresne que la plupart des journalistes culturels étudiés.

1. « VOUS AUREZ DE MES NOUVELLES PAR LES JOURNAUX » : DIANE DUFRESNE DANS LA PRESSE ARTISTIQUE QUÉBÉCOISE, 1975-1984

Lorsque Diane Dufresne s'adresse aux journalistes, elle accepte de se mettre en scène hors des planches, dans un espace dénué de la magie du spectacle. En promotion pour *J'me mets sur mon 36*, Diane Dufresne apostrophe gaiement le photographe de *La Presse* : « Imagines-tu que je me lève comme ça le matin? Je me suis « crêtée » pour toi, pour mon public. Parce que je sais que c'est ça qu'il veut mon public, que c'est ce qu'il attend de moi: le rêve, la folie. Et je la lui donne, je la lui montre, c'est important»⁶. Consciente de son rôle et de ce qu'on attend d'elle, l'artiste préserve son image, son mirage. Dufresne offre son personnage aux journalistes qui, en échange, en propagent l'essence à travers leurs articles.

L'artiste a donc besoin des journalistes, et vice versa. Mais de quoi est faite leur relation? L'analyse de la presse culturelle révèle que les journalistes consentent complaisamment à se faire le relais de l'image que Dufresne tient à projeter de sa vie personnelle et de son personnage artistique. Ils acceptent aussi de construire avec elle son incarnation de ce que les spécialistes conceptualisent comme la «femme alibi», c'est-à-dire une femme qui se situe davantage dans l'émancipation individuelle que dans la revendication collective d'un meilleur statut pour les femmes; par contre, ils regimbent manifestement quand l'artiste semble vouloir s'émanciper des contraintes de la promotion et lorsqu'ils estiment être traités cavalièrement.

⁶ Pierre Beaulieu, « Diane Dufresne : Vivre à la limite de soi », *La Presse*, 29 novembre 1980, p. B1.

1.1. Bohémienne dans sa vie personnelle et artiste «folle»: l'évidente complaisance des journalistes

1.1.1. Bohémienne

Ambivalence face au quotidien, bohème et folie sont des aspects vrais de la personnalité de Diane Dufresne; ils sont aussi, assez indistinctement, des facettes de son personnage artistique. Les journalistes de la presse culturelle acceptent pratiquement sans réserve de communiquer à leurs lecteurs, qui sont aussi le public de la chanteuse, l'image d'elle-même qu'elle veut projeter : son rapport avec elle-même lorsque les projecteurs sont éteints, son besoin de voyages, et sa volontaire émancipation de ce qu'elle définit comme des contraintes.

Diane Dufresne n'a pas un rapport simple au quotidien et les journalistes en témoignent, permettant ainsi au public de pénétrer dans ce que l'artiste laisse entrevoir de son intimité. En 1982, alors qu'elle s'apprête à remonter sur les planches du Forum, pour *Hollywood/Halloween*, la star se souvient de la solitude ressentie au lendemain de *J'me mets sur mon '36* : « C'est évidemment extraordinaire de te faire applaudir par plus de 10 000 personnes. Le lendemain cependant, quand tu te retrouves toute seule dans ta cuisine, devant tes toasts, complètement épuisée, c'est épouvantable [sic] »⁷. Et pourtant, Dufresne mentionne aussi l'importance de s'ancrer dans l'ordinaire afin de délaissier momentanément la folie aérienne au bénéfice d'une prise à la terre: « Il faut

⁷ ———, « Diane Dufresne: « c'est ça vivre » », *La Presse*, Samedi 16 octobre 1982, p. C1.

savoir retrouver la terre, faire son ménage, son repassage, vivre comme tout le monde pour pouvoir [sic] rejoindre le vrai monde»⁸. Néanmoins, même en parlant de son quotidien, Diane Dufresne tient à le colorer : « Je ne suis pas toujours excentrique, même si j'en ai l'air. Des fois, quand je vais à la campagne, je porte un jeans et une chemise comme tout le monde. Sauf que parfois, je me déguise aussi pour aller à la campagne... Dans ce temps-là, je me trouve excentrique!»⁹.

Hors de la scène, la fuite du quotidien se traduit principalement par la recherche du différent, de l'exotisme. Par le voyage, notamment : « Moi, quand je sens que je m'habitue à quelque chose, quand je sens que ça ne bouge plus, je m'en vais. Je change, je change de place »¹⁰. Entre 1975 et 1984, elle foule le sol des États-Unis, de l'Europe et de l'Amérique du Sud (du Mexique et du Brésil surtout) à plusieurs reprises. Hors de ses repères québécois, l'artiste respire et s'inspire pour ses spectacles à venir, en s'immergeant dans des réalités différentes et en recherchant des accessoires originaux. Elle façonne et peaufine ainsi l'univers qu'elle partage avec son public. Porté sur scène par l'excentrique artiste, c'est au cœur de cet univers que s'expérimente ce que la journaliste Claire Caron nomme le « trip » Diane Dufresne¹¹.

⁸ Jean Beaunoyer, « À 39 ans, je tire encore la charrette », *La Presse*, 28 janvier 1984, p. D1.

⁹ Claire Caron, « Diane Dufresne : un clown », *Journal de Montréal*, 12 octobre 1978, p. 53.

¹⁰ Pierre Beaulieu, « Diane Dufresne : « À 31 ans, j'ai l'impression que ça commence » », *La Presse*, 8 juillet 1976, p. C1.

¹¹ Claire Caron, « « Je ne suis pas un gadget, je suis de la couleur! » », *Journal de Montréal*, 15 mars 1977, p. 29.

Sources d'inspiration¹², les voyages de l'artiste sont également motivés par une quête de dépassement de soi – une volonté de vivre en mouvement – qui passe nécessairement par la découverte d'un ailleurs; par la fuite d'une routine dans laquelle elle refuse de s'ankyloser :

Des fois, j'ai le goût de m'asseoir, de tout arrêter, de me reposer tranquillement. Mais c'est impossible. Je repars, je me secoue, il faut que je reparte. Je vais à New York, je vais à Rio pendant le Carnaval, je vais en Californie, voir le monde, ce qu'il fait, où les gens sont rendus, je vais voir la folie, là où on la laisse encore vivre. C'est indispensable. C'est essentiel pour ma santé, pour ma survie. Je ne veux pas mourir. Faut pas se laisser mourir, je veux vivre. Mais c'est incroyable l'énergie que ça bouffe, la discipline que ça demande. C'est épouvantable.¹³

S'ils nourrissent sa créativité, ses déplacements planétaires servent aussi de soupape à l'artiste qui, après avoir lancé un disque ou offert un spectacle, quitte le pays afin de se détendre sous d'autres cieux¹⁴.

¹² Pour les voyages comme source d'inspiration de Diane Dufresne voir aussi : Suzanne Paré, « J'ai hâte de revoir le monde! », *Journal de Montréal*, 15 octobre 1975, p. 20 ; Inconnu, « Diane Dufresne... Une fille pas ordinaire », *Échos-Vedettes*, 25 octobre 1975, p. 27 ; Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne ... et femme, et star », *Le Devoir*, 19 mars 1977, p. 22.

¹³ Pierre Beaulieu, « Diane Dufresne : Vivre à la limite de soi », *La Presse*, 29 novembre 1980, p. B8. En entrevue, Dufresne souligne fréquemment la discipline nécessaire à son mode de vie et ses spectacles : régime, entraînement; zèle professionnel, par exemple. Le thème est présent pour l'ensemble de la période étudiée. Voir Georges-Hébert Germain; « Diane Dufresne : Tiens-toé ben, je r'pars », 1^{er} novembre 1975, *La Presse*, p. D5; Ginette Gauthier, « Les autres visages de Diane Dufresne », *Échos-Vedettes*, 16 au 22 octobre 1977, p. 29 ; Pierre Beaulieu, « Diane Dufresne : Vivre à la limite de soi », *La Presse*, 29 novembre 1980, p. B9 ; Jean Beaunoyer, « Dans les coulisses de la magie rose de Diane Dufresne », *La Presse*, 28 juillet 1984, p. D6 ; Jean Beaunoyer « Diane Dufresne : discipline... », *La Presse*, samedi 17 août 1985, p. B6.

¹⁴ Les voyages suivant les prestations scéniques ou un lancement de disque sont entre autres traités dans les articles suivants : Claudette Lalonde, « Diane Dufresne s'en va voir Elvis », *Journal de Montréal*, 19 juin 1975, p. 20; Nathalie Petrowski, « Que chacun vive enfin ses folies », *Le Devoir*, 19 septembre 1978, p. 13; Pierre Beaulieu, « Diane Dufresne: « c'est ça vivre » », *La Presse*, 16 octobre 1982, p. C1; Jean Beaunoyer, « « À 39 ans, je tire encore la charrette » », *La Presse*, 28 janvier 1984, p. D1 ; Jean Beaunoyer, « La diva au Cirque d'hiver de Paris pendant tout un mois », *La Presse*, 24 août 1984, p. C1.

C'est en écartant toutes formes d'obligations que Diane Dufresne rend possible cette vie ponctuée de voyages. Libérée des contraintes qui cimentent le quotidien des autres, la bohémienne peut plus aisément qu'eux vivre selon ses envies¹⁵ : « Je suis une gypsie [sic]. Je n'ai pas de maison, pas d'auto, pas d'enfant, absolument aucune obligation. Je ne veux pas être obligée de chanter [...]. Je ne le ferai vraiment que quand j'aurai quelque chose à dire, quand j'aurai le goût de le faire»¹⁶. Par ailleurs, dans un article intitulé « La famille de Diane Dufresne attend de ses nouvelles », l'hebdomadaire *Échos-Vedettes* projette autrement l'image d'une femme aux attaches étioilées :

Diane n'a vu que son frère jusqu'à maintenant. Son père attend toujours qu'elle lui téléphone ou lui rende visite. Je suis un cousin de Diane et je l'aime beaucoup, mais je ne sais pas comment la rejoindre. Il y a plus de trois ans que nous ne l'avons pas vue. Voilà miss Dufresne, votre famille s'ennuie, un coup de fil leur fera grand bien.¹⁷

En se comparant à une bohémienne, c'est sa quête de liberté que Diane Dufresne met de l'avant – une liberté qui se définit ici par l'absence de contraintes¹⁸ – et qui prend forme par sa détermination à mener sa vie personnelle et professionnelle comme elle l'entend. Une vie, placée sous le signe d'une certaine folie.

¹⁵ Roger Sylvain, d'*Échos-Vedettes*, a demandé à Diane Dufresne pourquoi, depuis quelques mois, elle vivait en France, et plus précisément à Paris. Il transcrit dans son article les propos de la chanteuse : « Parce que ça me plaît, je suis une fille qui fait ce qu'elle aime, je suis bien là-bas, j'y reste, de toute façon je ne suis pas là constamment, je me promène, je pars un mois ici, un mois ailleurs... ça dépend de ce que j'ai envie de faire ». (Dans Roger Sylvain, « Diane Dufresne : « Pas question de revenir vivre au Québec pour le moment » », *Échos-Vedettes*, du 21 au 27 juin 1981, p. 26-27).

¹⁶ Pierre Beaulieu, « Diane Dufresne : Vivre à la limite de soi », *La Presse*, 29 novembre 1980, p. B8.

¹⁷ Roger Sylvain, « La famille de Diane Dufresne attend de ses nouvelles », *Échos-Vedettes*, 22 au 28 juillet 1984, p. 8.

¹⁸ Diane Dufresne est tout à fait en phase avec les années 1970, où on a aussi défini la liberté comme une absence d'obligations, plutôt que comme le consentement aux inévitables contraintes sociales.

1.1.2. Folle

La folie est en effet une notion profondément associée à la *persona* de Diane Dufresne, de sorte qu'elle devient un passage obligé, tant pour les journalistes qui doivent la souligner, l'analyser et la commenter, que pour l'artiste qui l'incarne sur scène et dans sa vie publique. La folie de Diane Dufresne tient essentiellement en ceci : imaginer et concrétiser ses envies et ses idées ; aller au bout de soi, de ses rêves et convaincre le public d'y adhérer. C'est simple et énorme à la fois. Dans cette tâche, elle peut compter sur la presse artistique, qui reconnaît unanimement cette démarche, et accepte de présenter l'évolution de l'artiste, son chevauchement des deux versants de la folie : la couleur de la création et la douleur de la maladie¹⁹.

Au début de notre période d'étude, la chanteuse baigne dans un consensus relatif issu du succès de *Mon premier show*. La journaliste Angèle Dagenais, du *Devoir*, parle de l'attrait-répulsion inspiré par l'artiste : « Avant son « Premier show », on aimait Diane Dufresne ou on la détestait. Depuis ce spectacle qui a livré en vrac les mille et un visages de l'artiste, on est plus nuancé »²⁰.

¹⁹ Entre autres, citons : Suzanne Paré, « « J'ai hâte de revoir le monde! » », *Journal de Montréal*, 15 octobre 1975, p. 20 ; Claire Caron, « « Je ne suis pas un gadget, je suis de la couleur! » », *Journal de Montréal*, 15 mars 1977, p. 29 ; Pierre Beaulieu, « « Mon show, c'est le bilan de ma vie » - Diane Dufresne », *La Presse*, 19 mars 1977, p. D5 ; Angèle Dagenais, « Fellini n'aurait pas rougi », *Le Devoir*, 6 octobre 1978, p. 10 ; Marc Chatelle, « Presque nue sous ses boas : Diane la prêtresse a célébré la grande fête de la folie », *Échos-Vedettes*, 14 au 20 décembre 1980, p. 32-33 ; Roland Bouchard, « Diane Dufresne au bout de sa folie des grandeurs », *Échos-Vedettes*, 15 au 21 juillet 1984, p. 24-25 et Mireille Simard, « Dufresne, grande star de la séduction », *Le Devoir*, 18 août 1984, p. 25.

²⁰ Angèle Dagenais, « Diane Dufresne, c'est aussi un beau livre d'images », *Le Devoir*, 22 janvier 1977, p. 16.

Au milieu des années 1970, Diane Dufresne délaisse la provocation²¹ et sème sa douce folie comme on répand de la couleur; pour chasser la grisaille et la morosité de la vie : rien n'est trop démesuré pour y parvenir. L'expression de la folie est un gain sur la prison quotidienne, sur les normes sociales : un espace de liberté. D'ailleurs, elle confie à Christiane Berthiaume : « Je fais tellement d'efforts pour être exagérée. On est tous « pognés ». Je voudrais que les gens réalisent qu'ils ne sont pas seuls, en me voyant sur scène [...] Je ne comprends pas pourquoi les gens me veulent plus calme»²². Par sa fantaisie scénique et ses cris, Dufresne espère briser la solitude et libérer la folie créatrice de son public. Elle en fait concrètement sa mission lors de la promotion de *Comme un film de Fellini* où, pour la première fois, elle invite celui-ci à se métamorphoser et donner vie à un fantasme l'espace d'une soirée : « Il faut que les gens participent. Je voudrais qu'ils aillent, eux aussi, au bout de leur folie. Si le monde n'a pas besoin de ça, je n'ai plus qu'à m'en aller»²³. Les journalistes ne se privent pas de souligner que le public répond présent à chacun des spectacles suivants²⁴.

²¹ « [...] tout ce qu'elle a vu et entendu, toutes ses flâneries lui ont procuré des sensations qui font qu'elle n'est plus tout à fait la même, même si elle conserve sa personnalité première; au lieu de vouloir choquer, elle semble plutôt vouloir entraîner les spectateurs à sa suite dans une joyeuse chevauchée vers un horizon de lumière où la grisaille du quotidien est lavée par un grain de folie ». Souligné par nous. (Dans Inconnu, « Diane Dufresne... Une fille pas ordinaire », *Échos-Vedettes*, 25 octobre 1975, p. 27).

²² Christiane Berthiaume, « Chanter, c'est une histoire d'amour », *La Presse*, 5 janvier 1974, p. C4.

²³ Pierre Beaulieu, « Diane Dufresne invite le monde à la « folie pure » », *La Presse*, 28 septembre 1978, p. D8.

²⁴ La publication de photos de *spectateurs* est un moyen mis en œuvre pour souligner leur participation. Pour un support visuel, consulter la captation visuelle 2. La participation des spectateurs a été souligné de manière significative dans plusieurs articles de tous les journaux étudiés : Claire Caron « La belle et délirante folie de Diane Dufresne », *Journal de Montréal*, 5 octobre 1978, p. 52; Pierre Beaulieu, « Un triomphe pour la belle grande folle », *La Presse*, 5 octobre 1978, p. B11; Pierre Beaulieu, « Diane Dufresne : Vivre à la limite de soi », *La Presse*, 29 novembre 1980, p. B1; Marc Chatelle, « Presque nue sous ses boas: Diane la prêtresse a célébré la grande fête de la folie », *Échos-Vedettes*, 14 au 20 décembre 1980, p. 32-33; Louise Blanchard, « « La » Dufresne au Forum était époustouflante », *Journal de Montréal*, 9 décembre 1980, p. 45; Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne ou le showbiz en état de grâce », *Le Devoir*, 10 décembre 1980, p. 18; Inconnu, « Quand Diane y met le paquet », *Journal de Montréal*, 29 octobre 1982, p. 44-45; Jean Basile, « Un bel hommage à Diane Dufresne », *Le Devoir*, 23 novembre 1982, p. 14; Louise Cousineau, « Pour tenter de comprendre le

Par ailleurs, quand Dufresne néglige les codes de la féminité²⁵ pour se comporter selon ses envies du moment, elle alimente l'autre versant de ce que les journalistes perçoivent comme sa folie : son apparent déséquilibre. En 1976, dans un article où elle présente la chanteuse comme une femme libérée, Christine L'Heureux déplore que : « l'hystérie féminine, une « tare » justifiée depuis fort longtemps par toute la psychanalyse freudienne ser[ve] encore à expliquer un phénomène comme celui de Diane Dufresne »²⁶. De la douce folie à la maladie, la frontière est mince.

Ainsi, les commentaires de journalistes, la création du *Parc Belmont* – chanson maîtresse du répertoire – , la double nature du personnage public et certaines déclarations de l'artiste, telles que publiées, contribuent à la modification de la perception de la folie de Dufresne : de la couleur vers la douleur. Diane Dufresne discute de la chanson avec Pascale Perrault du *Journal de Montréal* et précise : « Non, j'suis pas encore folle... Mais ce que raconte cette chanson, c'est une situation que je connais bien, qui existe dans ma vie. Disons que je suis l'image de quelqu'un d'autre et

magnétisme des divas », *La Presse*, 23 novembre 1982, p. A14; Inconnu, « Diane Dufresne : une double apothéose saluée par 40 000 fanatiques », *Échos-Vedettes*, 7 au 13 novembre 1982, p. 21; Pierre Leroux, « Diane Dufresne: la difficile conquête du Stade », *Journal de Montréal*, vendredi 17 août 1984, p. 39; Madeleine Berthault, « En hommage à la diva : du rose, du rose, du rose! », *La Presse*, 17 août 1984, p. C1 et Denis Lavoie, « La « magie rose » l'a emporté sur le spectacle », *La Presse*, 18 août 1984, p. D11.

²⁵ À titre d'exemple, citons les propos de Pierre Brousseau, d'*Échos-Vedettes* : « S'agit-il d'une période de flottement ou d'un retour en arrière? [...] On se serait cru soudainement en 73, à peu près à l'époque où DIANE-la-chasserresse faisait sa folle à l'Olympia et nous rebondissait un peu partout, mal étriquée, sur des scènes qui lui servaient plutôt de tremplin à la provocation! [...] Invitée à se « révéler » auprès de son hôte, DIANE DUFRESNE a vivement déçu celui qui l'a admirée à partir de « MON PREMIER SHOW », c'est-à-dire de cet espace calme où Diane a commencé à s'exprimer avec discipline sans y perdre de passion. Que venaient faire toutes ces grimaces hideuses au cours de cette prestigieuse émission-télé où elle ne savait pas s'asseoir avec élégance, les jambes tout écartées, jouant au mauvais garnement qui ne veut rien savoir... comme à l'aube de sa carrière bottée? ». (Dans Pierre Brousseau, « Les grimaces de Diane Dufresne », *Échos-Vedettes*, 16 au 22 octobre 1977, p. 18).

²⁶ Christine L'Heureux, « Parole de femme... sur disques », *Le Devoir*, 17 avril 1976, p. 17.

Luc a eu le génie de transposer ça »²⁷. L'absence de distance de la journaliste, entre la scène et la vie, entre l'œuvre et la femme, est ici étonnante.

Parallèlement, il est permis de poser l'hypothèse que Dufresne, qui n'est plus une novice, joue volontairement sur cette ambiguïté que relaie la journaliste. La relation entre l'artiste et les journalistes est utilitariste : l'une offre le sujet et les autres en font la diffusion, ce qui a pour effet de maintenir la présence médiatique de Dufresne – contribuant ainsi au contact avec le public – et de favoriser la vente de billets ou de disques. Bien que sans mettre en doute que ses costumes et ses extravagances expriment la vérité de Diane Dufresne, nous devons néanmoins constater qu'elle sait aussi en jouer avec habileté, avec un sens du show-business et de l'artifice indéniable. *Échos-Vedettes*, du reste, n'est pas dupe : « Elle joue un jeu et elle le joue jusqu'au bout même dans la vie privée, la preuve de son déguisement »²⁸. La création du *Parc Belmont* marque donc une période charnière : Dufresne s'éloigne de la douceur, elle met l'accent sur la douleur, le déséquilibre, et la presse en rend compte.

En 1982, l'artiste propose un autre spectacle au Forum, un spectacle double qui mise sur les deux extrémités de sa personnalité : le rêve hollywoodien – incarné par la dame de cœur – et le cauchemar *halloweenesque* de la dame de pique. Les journalistes sont formels : la dame de pique a dominé non seulement la dame de cœur, mais aussi le

²⁷ Pascale Perrault, « Diane Dufresne : « Tenez-vous ben, c'est pas fini, j'arrive » », *Journal de Montréal*, 20 novembre 1980, p. 67.

²⁸ Edward Remy, « Le nouvel amoureux de Diane Dufresne s'appelle Bobby Jasmin », *Échos-Vedettes*, du 23 au 29 avril 1978, p. 3. Le potineur omet toutefois de préciser que lorsqu'elle assiste à la première d'un spectacle de Robert Charlebois, Diane Dufresne est dans sa vie publique : elle sait qu'elle sera vue et reconnue. Elle agit donc en conséquence.

public et eux-mêmes²⁹; elle a transité par les profondeurs obscures de l'âme – la mort, le sexe, la violence³⁰ –, elle a habillé les méandres humains de strass, les a enveloppés de projecteurs et s'est livrée sans retenue.

Les critiques du spectacle nous renseignent sur les attentes nourries envers la star : on veut qu'elle explore ces zones où individuellement on n'ose pas aller. Comme le suggère Manon Guilbert du *Journal de Montréal*, « Diane Dufresne fabriquée selon les modèles hollywoodiens renie la vraie, celle que tous applaudissent dans l'espoir de la voir apparaître. En infante, elle a attendri. Sans plus. [...] La soirée de ce soir nous révélera la vraie, la sorcière, la rockeuse qui nous a manqué³¹. Lorsque déguisée en sado-maso ou embrassant le déséquilibre mental, Dufresne brise les interdits sociaux, la libération n'est pas réservée qu'à la chanteuse, elle trouve un écho dans la foule qui se l'approprie, et se projette en retour dans la star.

²⁹ Manon Guilbert, « Diane Dufresne a fait jouir son public », *Journal de Montréal*, 30 octobre 1982, p. 40. Jean Beaunoyer de *La Presse*, même s'il s'avère plus nuancé que sa collègue du *Journal de Montréal* au lendemain d'*Hollywood*, joindra sa plume celle de Manon Guilbert quelques mois plus tard, lors d'une rétrospective annuelle. Il mentionne également que l'*Halloween* a été le vrai show. Nathalie Petrowski livre un article allant dans le même sens, alors qu'*Échos-Vedettes* détourne son attention du spectacle, dévoile le présumé salaire de la star et critique au passage son départ du Québec après sa prestation. Respectivement dans Jean Beaunoyer, « L'halloween de Diane Dufresne : un double show qui a envahit toute la ville », *La Presse*, 31 décembre 1982, p. C2; Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne, Le miroir exalté d'une ombre géante », *Le Devoir*, 1^{er} novembre 1982, p. 9 et Inconnu, « Diane Dufresne : une double apothéose saluée par 40 000 fanatiques », (Le cahier artistique d'*Échos-Vedettes* en ville) *Échos-Vedettes*, 7 au 13 novembre 1982, p. 21.

³⁰ « Dame de pique, putain, sorcière, sado-masochiste, exorciste des grands malaises collectifs, Diane a enfilé mille costumes, revêtu mille masques, emprunté les détours de la vulgarité, de la violence et de l'artifice pour enfin se livrer fragile et vulnérable ». (Dans Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne, Le miroir exalté d'une ombre géante », *Le Devoir*, 1^{er} novembre 1982, p. 9).

³¹ Manon Guilbert, « « On fait tous du showbusiness » mais le vrai show c'est ce soir », *Journal de Montréal*, 29 octobre 1982, p.27.

En 1984, *La Magie rose* fait l'objet d'une promotion inégalée pour Diane Dufresne ; les articles de journaux se multiplient : conférence de presse, accueil des invités internationaux et entrevues avec la chanteuse. Dufresne témoigne de sa peur de chanter au Stade, elle invite son public à se couvrir de rose et lui rappelle sa place prépondérante dans la réussite du spectacle. Consciente de son image de douce folle, Diane Dufresne en joue de manière ambiguë : « Ceux qui ne m'ont pas encore vue [sic] faire une folle de moi, qu'ils viennent me voir [sic]. J'ai le goût d'en faire voir de toutes les couleurs... mais surtout du rose »³²! Au Québec, l'expression populaire « faire la folle » signifie faire le pitre, le clown, – ce qui correspond à la folie-fantaisie de l'artiste – mais « faire une folle de soi » signifie plutôt se couvrir de ridicule ou faire rire de soi. La connotation est évidemment péjorative. Ce propos témoigne sans nul doute de l'immense trac qui anime l'artiste, mais est transmis sans contexte par la presse artistique. La ligne est efficace, elle est en adéquation avec le personnage de Dufresne : elle est donc publiée.

La Magie rose est l'ultime démesure de Dufresne, son audace la plus folle, son climax dans le dépassement de soi. Au lendemain du spectacle, les commentaires sur les déficiences techniques, le rapport qualité-prix du spectacle, ainsi que la froideur de la prestation due à l'immensité des lieux s'étalent dans la presse culturelle³³, qui

³² Yves Hamel, « Diane Dufresne veut son stade rose », *Journal de Montréal*, 5 juillet 1984, p. 56.

³³ Pierre Leroux, « Diane Dufresne: la difficile conquête du Stade », *Journal de Montréal*, 17 août 1984, p. 39; Denis Lavoie, « La « magie rose » l'a emporté sur le spectacle », *La Presse*, Samedi 18 août 1984, p. D11; Mireille Simard, « Dufresne, grande star de la séduction », *Le Devoir*, 18 août 1984, p. 25.

souligne néanmoins la participation étonnante du public³⁴ par des photos ou des entrevues avec des *fans*. Bien que la *Magie rose*, on le verra un peu plus loin, soit le spectacle qui a marqué une distance retrouvée entre les journalistes et l'artiste, ceux-ci ne remettent pas en question la performance offerte par Diane Dufresne et acceptent une fois de plus de relayer auprès du public la folie qu'elle cherche à présenter. La star confie à la journaliste française Florence Tredez : « Moi, j'ai toujours été un peu exagérée [...] Mais je suis une folle qui se contrôle. C'est mon rôle, de l'être, celui des artistes. Avoir la folie de réaliser mes rêves. Je dois l'assumer. Même si, un jour peut-être, je basculerai complètement »³⁵. Moins d'un mois plus tard, *Échos-Vedettes* rapporte ce propos qui dénote l'humour particulier de l'artiste : « On me trouve folle? D'accord. Mais je suis une folle professionnelle »³⁶.

L'analyse de la presse culturelle révèle que celle-ci s'est montrée empressée de relayer auprès des lecteurs l'image personnelle et professionnelle que l'artiste voulait présenter d'elle-même. Mais elle a fait encore davantage : elle a aidé Dufresne à se construire comme femme alibi.

³⁴ Madeleine Berthault, « En hommage à la diva : du rose, du rose, du rose! », *La Presse*, 17 août 1984, p. C1; Denis Lavoie, *loc.cit.*, 18 août 1984, p. D11.

³⁵ Florence Tredez, « Diane Dufresne : elle raconte des menteries aux Français! », *Échos-Vedettes*, 28 octobre au 3 novembre 1984, p. 19.

³⁶ Monique Prévost, « Diane Dufresne : « Je suis une folle professionnelle », *Échos-Vedettes*, 18 au 24 novembre 1984, p. 7. Tenu un mois après la *Magie rose* qui a beaucoup affecté Diane Dufresne, ce propos teinté d'humour noir résonne comme la politesse d'un désespoir ou à tout le moins, ici, d'une blessure.

1.2 Une femme alibi : la complicité des journalistes

Si tous les journaux étudiés, sans exception, reconnaissent que Diane Dufresne a redéfini les frontières du show-business, seules les journalistes du *Devoir* – Christine L'Heureux et surtout Nathalie Petrowski – inscrivent les performances et le personnage dufresnien dans un cadre dépassant celui du milieu artistique et les mettent en rapport avec le féminisme.

Dans sa critique du disque *Mon premier show*, Christine L'Heureux rapporte qu' :

Avec des rires entendus, on parle de ces femmes dites libérées. [...] une femme a mauvaise presse du moment qu'elle se garroche un peu, du moment qu'elle sort du rôle de « jeune-fille-sage-béate-d'admiration-devant-le-sexe-fort ». [...] C'est à une espèce de grand nettoyage que nous convie Diane Dufresne, un ménage de tous les clichés charriés par les image de « lune de miel », « d'amour éternel », de « petits couples mariés pour le meilleur et pour le pire » : c'est la grande débâcle où les monuments érigés depuis des siècles sont abattus par le son puissant d'une voix, celle de Diane Dufresne qui crie, se moque et parodie [...].³⁷

Clairement associée ici aux femmes libérées, peut-on néanmoins affirmer que la presse artistique renvoie l'image d'une artiste émancipée des fictions dominantes? Si l'on associe ces dernières aux rôles de mère et d'épouse, il apparaît évident que Diane Dufresne ne correspond pas à ces caractéristiques. La variété des personnages

³⁷ Christine L'Heureux, « Parole de femme...sur disques », *Le Devoir*, 17 avril 1976, p. 17.

mythiques ou emblématiques utilisés dans la presse artistique pour caractériser l'artiste en représentation abonde en ce sens.

En 1978, Nathalie Petrowski écrit : « [...] on la retrouve aujourd'hui quelque part entre la belle et la bête, l'ange et le diable, à la fois dominée et dominatrice, provoquant l'éclatement sans pour autant éclater avec »³⁸. Au lendemain de la deuxième partie d'*Hollywood/Halloween*, en 1982, la même journaliste la dépeint comme une : « dame de pique, putain, sorcière, sado-masochiste, exorciste des grands malaises collectifs »³⁹. Pour *Échos-Vedettes*, « à la fois déesse et sorcière, ange et démon, clown et prophète, DIANE DUFRESNE a choisi d'étaler au grand jour la fascinante dualité qui est en elle »⁴⁰. Quant à René Homier-Roy, il a été l'un des premiers, dès l'époque des prestations au Patriote, à souligner la pluralité des personnages incarnés par la rockeuse : « C'est un diable, un monstre, un clown tout droit sorti d'une boîte à surprises, une Martienne, une folle. C'est une amoureuse, une commère, une force de la nature, une femme. C'est une intensité démesurée, une énergie redoutable, une présence écrasante, et une honnêteté, aussi, et face au public le plaisir d'être là et de lui faire plaisir »⁴¹. Parmi tous les archétypes sollicités pour décrire Diane Dufresne, aucun ne réfère aux rôles traditionnellement féminins.

³⁸ Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne redonne vie à la chanson et au spectacle », *Le Devoir*, 20 février 1978, p. 15.

³⁹ ———, « Diane Dufresne, Le miroir exalté d'une ombre géante », *Le Devoir*, 1er novembre 1982, p. 9.

⁴⁰ Inconnu, « Diane Dufresne deux shows différents », *Échos-Vedettes*, 10 au 16 octobre 1982, p. 14.

⁴¹ René Homier-Roy, « La vraie nature de Diane Dufresne », *La Presse*, 6 décembre 1972, p. F7.

À lire ce qu'ils ont écrit, nous pourrions être tentée de dire que les journalistes contribuent beaucoup à créer eux-mêmes de la fiction autour des artistes et qu'en un sens, ils les emprisonnent littéralement. Il serait toutefois exagéré de prétendre que Diane Dufresne est une victime du système, puisque les journalistes reflètent assez fidèlement l'image qu'elle tient à donner d'elle-même : une artiste libre, en quête d'absolu, en perpétuel combat contre l'inertie et l'habitude. La tendresse et la conscience sociale de l'artiste qui émergent dans son art sont en contrepartie deux facettes sous-représentées dans la presse. D'un autre côté, ces mêmes journalistes, surtout parmi les femmes, reconnaissent que l'artiste échappe aux stéréotypes culturels dominants sur le genre féminin.

Nathalie Petrowski est l'une d'entre elles. Selon la critique du *Devoir*, c'est sur scène que Diane Dufresne prend la pleine mesure de sa libération. Elle reconnaît que « jouant jusqu'au bout son personnage de chanteuse de rock n' roll, [Diane Dufresne] devenait mieux que jamais la première femme québécoise à s'exprimer totalement [...]»⁴². Trois ans plus tard, elle renchérit en affirmant que Diane Dufresne est « une femme qui n'a pas besoin des prétextes du féminisme ou du nationalisme pour justifier sa présence sur scène et qui pourtant incarne avec éclat le Québec et la Femme mieux que n'importe quel discours ou pamphlet progressiste »⁴³.

⁴² Nathalie Petrowski, « Le rock n' roll théâtral : Rod Stewart et Diane Dufresne », *Le Devoir*, 12 octobre 1977, p. 27.

⁴³ ———, « Diane Dufresne ou le showbiz en état de grâce », *Le Devoir*, 10 décembre 1980, p. 18.

Le rock n' roll permet à Diane Dufresne de se démarquer par la plénitude de sa prise de parole particulière au sein de la société québécoise des décennies 1970 et 1980. De telles affirmations de la journaliste scellent d'une part la reconnaissance de son émancipation en synchronie avec les événements, et nous permettent, d'autre part, de postuler avec assurance que Diane Dufresne soit une femme alibi, selon la définition de ce concept qu'en ont donné les auteures du collectif Clio, c'est-à-dire une femme qui se situe davantage dans l'action individuelle que dans la revendication collective⁴⁴. La femme alibi réussit et, par la force de son exemple, incite chacune des autres, individuellement, au dépassement.

D'autant plus que Diane Dufresne a toujours insisté sur le fait qu'elle oeuvrait dans le divertissement et non dans la chanson engagée. L'artiste évacue toute forme de militantisme en précisant à la journaliste Claire Caron du *Journal de Montréal*, alors même qu'elle prépare son spectacle dédié aux femmes : « Je ne veux pas enseigner, mais distraire. Moi, je fais du show-business, faut pas l'oublier! »⁴⁵. Si son œuvre incite à la libération individuelle et si par son travail, elle devient un modèle : soit, mais la libération de la femme est un combat qu'elle laisse officiellement à d'autres.

⁴⁴ Micheline Dumont et al. *L'Histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour, 1992, p. 437. Nathalie Petrowski, dans sa critique du spectacle *J'me mets sur mon 36* souligne la détermination solitaire de « cette femme qui a su faire son chemin toute seule jusqu'à la scène, [...] et qui puise la force de son individualité dans l'énergie que lui renvoie son public ». (Dans Nathalie Petrowski. « Diane Dufresne ou le showbiz en état de grâce », *Le Devoir*, 10 décembre 1980, p. 18).

⁴⁵ Claire Caron, « « Je ne suis pas un gadget, je suis de la couleur! » », *Journal de Montréal*, 15 mars 1977, p. 29.

Sur scène, la libération de Diane Dufresne transite par celle de son corps et de son énergie sexuelle⁴⁶ toutes deux fortement mises de l'avant dans les critiques de ses spectacles, qui attribuent souvent à la chanteuse des intentions provocatrices⁴⁷. Nathalie Petrowski déplore d'ailleurs une certaine routine dans la mise en scène de l'artiste : « Elle [la libération] commença chez la femme et se retrouva deux heures plus tard chez l'androgynie – libérée de son corps, de ses complexes, de sa difficulté d'être sur scène et dans la vie »⁴⁸; une chronologie précédemment identifiée lors de *Sans entracte* : la séduction des hommes d'abord, puis l'épanouissement dans l'androgynie en faisant, cette fois, une halte par la séduction des femmes⁴⁹. Sous la plume de Petrowski, Dufresne l'androgynie apparaît donc libérée de sa condition de femme et d'elle-même, c'est-à-dire de ses tabous.

⁴⁶ À titre indicatif, précisons qu'en entrevue, Diane Dufresne ne fait que très peu état de sa vie privée ou de sa sexualité. Cette facette de son personnage public est réservée à la scène. D'ailleurs, la seule occurrence de réflexion sur la sexualité recensée dans notre corpus porte sur le désir et est en lien avec son métier : « Quand je sens qu'une salle me désire, c'est mille fois plus fort que ce qu'aucun homme pourrait exprimer ». (Dans André Robert, « Sans titre », *Échos-Vedettes*, 20 au 28 février 1978, p. 8).

⁴⁷ À titre d'exemple, citons : Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne : L'Ange et la Femme », *Le Devoir*, 2 avril 1977, p. 32; Marc Chatelle, « Presque nue sous ses boas: Diane la prêtresse a célébré la grande fête de la folie », *Échos-Vedettes*, 14 au 20 décembre 1980, p. 32-33; Inconnu, « Quand Diane y met le paquet », *Journal de Montréal*, 29 octobre 1982, p. 44-45 (photo : Pierre-Y Pelletier) ; Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne ou le showbiz en état de grâce », *Le Devoir*, 10 décembre 1980, p. 18 et Mireille Simard, « Dufresne, grande star de la séduction », *Le Devoir*, 18 août 1984, p. 25; Voir aussi : « Au fond, il n'y a rien de très sorcier dans toute cette histoire : vouloir plaire, profiter de la vie et la rendre aussi belle que possible. C'est le lot d'une fille qu'on prend trop souvent pour une sorcière... « Je n'ai jamais voulu choquer les gens. Mais je veux les étonner, même dans la sobriété... » ». (Dans Claire Caron, « Diane Dufresne : un clown », *Journal de Montréal*, 12 octobre 1977, p. 53).

⁴⁸ Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne ou le showbiz en état de grâce », *Le Devoir*, 10 décembre 1980, p. 18.

⁴⁹ La séduction des femmes prend la forme de l'utilisation de l'homme-objet – un danseur nu – et de la virilisation de l'attitude de Diane Dufresne : « Diane se venge, utilise l'homme-gadget pour mieux nous récupérer, pour faire comprendre aux femmes qu'elle est de leur bord. Elle revient en garçon, chante du rock n' roll comme Johnny Hallyday [...] tout en sachant qu'elle a conditionné la rockeuse en elle, [...] pour mieux la vendre. [...] En homme, on la sent davantage dans son élément; elle exprime ses frustrations de femmes, son désir d'être un homme, passe constamment son micro entre ses jambes pour mieux nous le faire comprendre ». (Dans Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne : L'Ange et la Femme », *Le Devoir*, 2 avril 1977, p. 32).

La presse artistique – et plus spécifiquement les quotidiens – offre de Diane Dufresne l'image d'une femme artistiquement et sexuellement libérée. Bien qu'évoluant dans un milieu masculin, l'interprète s'est affirmée avec suffisamment de force pour d'une part ne pas ressentir d'inégalité et d'autre part, « faire pâlir les traditions, faire rougir les féministes de salon avec non pas un homme dans son ombre, mais deux [: le parolier Luc Plamondon et le compositeur François Cousineau]»⁵⁰.

Bien que la presse ait été généralement favorable à l'art de Diane Dufresne, ses relations avec l'artiste n'ont quand même pas toujours été au beau fixe et cette dernière affirme être fréquemment malmenée dans les médias. Une nuance s'impose : sa vie privée⁵¹, ses comportements et ses prises de position suscitent des réactions vives dans les journaux, toutefois ses performances *stricto sensu* – lorsqu'elle chante sur scène – sont rarement mises en causes. Par ailleurs, il est remarquable de constater que les journalistes, qui semblent si souvent manquer de distance critique, deviennent sensibles dès qu'ils sentent que l'artiste cherche à s'émanciper de la machine promotionnelle dont ils font partie.

⁵⁰ Christine L'Heureux, « La bombe Diane Dufresne », *Le Devoir*, 7 novembre 1975, p. 19.

⁵¹ Par exemple, on peut lire dans *Échos-Vedettes*, qui se spécialise dans le potinage : « Elle était accompagnée ce soir-là d'un jeune homme approximativement du même âge qu'elle, peut-être un peu plus jeune, elle me l'a présenté comme son chum [...]...Il y en a pour tous les goûts, mais je sais que si j'étais une fille, ce ne serait pas mon genre et je crois que lorsqu'on s'appelle Madame Dufresne, on pourrait s'en choisir un plus beau, mais ça fait rien, c'est peut-être en-dedans qu'il est beau! Mais, il cache bien son jeu! De plus, disons qu'il était à peu près attifé de la même façon qu'elle. Ils faisaient un couple très séduisant ». (Dans Edward Remy, « Le nouvel amoureux de Diane Dufresne s'appelle Bobby Jasmin », *Échos-Vedettes*, du 23 au 29 avril 1978, p. 3).

1.3. La Diva : la difficile relation avec les promoteurs de l'industrie culturelle

Dès le début de la période étudiée, la presse artistique québécoise souligne le don de soi, voire l'abandon, avec lequel la rockeuse s'offre à son public et à son métier, y sacrifiant d'autres aspects de sa vie. Son art, Diane Dufresne le vit comme une vocation :

Elle y joue sa vie, son temps, son homme, ses amours. Écoutez ce qu'elle dit: « si c'est bon sur la scène, ça peut pas l'être dans la vie. C'est l'un ou l'autre. Moi, j'ai choisi de vivre dans mes shows. Si je suis un régime pour maigrir, si je me couche de bonne heure et si je fais tout pour me garder en forme, c'est pas pour le plaisir d'un homme. C'est pour le show, c'est pour le public. C'est auprès de lui que je veux satisfaire mes envies et mes désirs. Et je me retiens de les satisfaire dans la vie de tous les jours. Je les accumule. Moi c'est sur une scène que j'ai envie, que j'ai besoin de me libérer ».⁵²

Planche de salut de son expression personnelle et de sa libération individuelle, Diane Dufresne exerce son métier selon ses critères, en établissant ses propres priorités : le public et le spectacle d'abord. La promotion, ensuite. C'est ainsi qu'en 1975⁵³, elle s'éclipse en Californie immédiatement après le lancement de son disque et

⁵² Georges-Hébert Germain, « Diane Dufresne : Tiens-toé ben, je r'pars », 1^{er} novembre 1975, *La Presse*, p. D5. Le chevauchement de la vie professionnelle de l'artiste et de sa vie privée est un thème qui revient occasionnellement dans la presse artistique québécoise, et cela pour toute la période à l'étude. En effet, en 1984, dans la foulée de la création de la *Magie rose*, Jean Beaunoyer, journaliste à *La Presse* témoigne : « Ne lui cherchez pas une vie personnelle: cet être difficile, parfois détestable, particulièrement heavy au travail, a tout donné à son monde ». (Dans Jean Beaunoyer, « Diane Dufresne : la perfection comme un refuge », *La Presse*, 14 juillet 1984, p. B6). Voir aussi : Pierre Beaulieu, « « Mon show, c'est le bilan de ma vie » - Diane Dufresne », *La Presse*, 19 mars 1977, p. D5 ; Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne ... et femme, et star », *Le Devoir*, 19 mars 1977, p. 22 et André Robert, « Sans titre », *Échos-Vedettes*, 20 au 28 février 1978, p. 8.

⁵³ Lorsqu'on lui fait remarquer qu'il est « inhabituel de lancer un disque et de partir pour un aussi long voyage le même jour, [La chanteuse répond :] « Je risque ma vie tous les jours, ce n'est pas grave. Moi

qu'en 1977, elle reçoit les journalistes dans son *Winnebago-appartement* situé dans le garage de la Place des Arts, où elle s'installe pour la durée des représentations de son spectacle féminin-plurriel : *Sans entracte*. Diane veut que les femmes aient l'impression qu'elle les reçoit chez elle et la mise en scène offerte aux journalistes vise à communiquer cette intention au public.

On observe leurs diverses réactions face à cette manière inusitée de procéder. Alors que Claire Caron du *Journal de Montréal* et Pierre Beaulieu de *la Presse*⁵⁴ apprécient l'originalité de l'artiste, la journaliste du *Devoir* s'interroge sur la nature de l'exercice : « Doit-on monter sur le manège [...] ou alors refuser parce qu'il est une coupure systématique avec la réalité au nom du showbizz et de l'art-exhibition? Doit-on accepter le jeu de la petite fille qui se maquille et se déguise avec les robes et les bijoux de sa mère ou doit-on y voir signe de régression? »⁵⁵. Avec ce questionnement, Petrowski est la seule à prendre une faible distance face aux installations de l'artiste et à leur signification. Sinon, le concept et l'image proposée sont simplement relayés au public.

Par sa non-conformité lors de la promotion et son désir d'aller au bout de ses concepts, Diane Dufresne s'affranchit des normes ayant cours dans le milieu artistique québécois. Ses libertés, la chanteuse les paie au prix de désillusions, qu'elle transforme

ça me réussit mal l'habitude » ». (Dans Claudette Lalonde, « Diane Dufresne s'en va voir Elvis », *Journal de Montréal*, 19 juin 1975, p. 20).

⁵⁴ Claire Caron, « « Je ne suis pas un gadget, je suis de la couleur » », *Journal de Montréal*, 15 mars 1977, p. 29 et Pierre Beaulieu, *loc.cit.*, 19 mars 1977, p. D5.

⁵⁵ Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne... et femme et star », *Le Devoir*, 19 mars 1977, p. 22.

en aspirations. En effet, quelques mois après avoir terminé sa série de concerts à la Place des Arts, Diane Dufresne fait un retour sur son spectacle *Sans entracte* avec Nathalie Petrowski; de déceptions en désillusions, l'artiste critique une institution du milieu artistique québécois :

À la Place des Arts, la dernière fois [*Sans entracte*, 1977], on ne m'a pas comprise ou peut-être que je me suis très mal exprimée. [...] Pour une fois, [...] j'ai compris ce que représentait le système. Le système, c'est payer cher pour une salle qui te revient presque de droit, le système, c'est demander la permission pour accrocher un tableau, demander la permission pour mettre de la couleur dans une salle, pour coucher dans le garage. En faisant cela, je ne cherchais pas à casser le système, parce que je sais pertinemment que je ne casse rien mais je voulais simplement connaître et comprendre. Ce que j'ai compris, c'est que la PdA [Place des Arts] c'est le gros, gros club et que ça n'est pas ma place. [...] Mon erreur c'est d'avoir cru, d'avoir eu la prétention de croire qu'on pouvait transformer la Place des Arts. Depuis ce temps-là je me sens un peu écorchée.⁵⁶

Le désir d'offrir un spectacle éclatant de qualité au public est à l'origine des frustrations de l'artiste⁵⁷ qui rêve d'une salle⁵⁸ où elle pourrait créer en toute liberté – sans négocier ses idées –; d'une salle chaleureuse où elle pourrait se consacrer

⁵⁶ Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne : Les hauts et les bas d'une chanteuse straight », *Le Devoir*, 20 mai 1978, p. 35.

⁵⁷ Diane Dufresne se confie à Pierre Beaulieu au sujet des multiples compromis à faire avec le producteur lors de la création d'un spectacle : « Il faut toujours faire des concessions. Quand tu demandes des choses à un producteur, quand tu sors des sentiers battus, quand tu veux donner un bon show parce que c'est ça que t'as le goût de faire et que tu respectes ton public, tu te fais répondre que ça coûte trop cher ou que c'est trop compliqué [...] Si t'es une super grande star, t'es bloquée continuellement ». (Dans Pierre Beaulieu, « Diane Dufresne entre le business et le show-business », *La Presse*, 20 mai 1978, p. D6).

⁵⁸ Dans notre corpus, nous identifions trois occurrences du rêve de Diane Dufresne d'avoir son théâtre : Claire Caron, « Diane Dufresne : un clown », *Journal de Montréal*, 12 octobre 1978, p. 53; Pierre Beaulieu, *loc.cit.*, 20 mai 1978, p. D6-D7 et Nathalie Petrowski, *loc.cit.*, 20 mai 1978, p. 35.

uniquement au spectacle et l'offrir à un prix abordable⁵⁹. Dès les premières années de sa carrière de rockeuse, Diane Dufresne manifeste son intention d'« aller au bout d'elle-même, sans tricherie et sans concessions »⁶⁰. Après s'être frottée au système, à ses contraintes, l'artiste maintient le cap et s'entretient avec Nathalie Petrowski « [...] de l'humiliation, de la bataille à livrer contre l'incompétence, contre les valets du showbiz, de l'importance de ne pas faire de concessions mais de faire avant tout ce que l'on aime, ce que l'on sent »⁶¹. Il appert que Dufresne refuse l'entendement raisonnable du milieu artistique québécois ; au contraire, nous est présentée l'image d'une femme intègre prête à défendre – sur scène et dans la vie – sa vision du show-business.

Éprouvée par la critique en début de carrière⁶², alors qu'elle effectuait sa transition de la *chanteuse straight* vers la rockeuse, et privilégiant la création à la promotion de ses spectacles, Diane Dufresne trie ses apparitions médiatiques et sélectionne les journalistes à qui elle accorde des entrevues :

Il faut dire que Mademoiselle Dufresne sous prétexte qu'elle préparait son spectacle a quelque peu négligé la publicité et elle a fait la fine

⁵⁹ L'accessibilité à ses spectacles est une préoccupation constante de l'artiste : « Elle déplore aussi le coût exorbitant [sic] de certains spectacles et se réjouit que les gens n'aient pas à payer pour voir le spectacle qu'elle donnera ce soir à la Place des Nations. » (Dans Pierre-Luc, « Les surprises de Diane », *Journal de Montréal*, 8 juillet 1976, p. 24). Voir aussi : Diane Massicotte, « Diane, une fête », *Journal de Montréal*, 8 juillet 1976, p. 23 et Paul Cauchon, « Diane, La star blessée », *Le Devoir*, 17 août 1985, p. 17 et 22.

⁶⁰ René Homier-Roy, « Diane Dufresne: un peu plus haut, un peu plus loin », *La Presse*, 3 mars 1973, p. H18.

⁶¹ Nathalie Petrowski, « La vraie nature de Diane Dufresne », *Le Devoir*, 15 février 1982, p. 9. Dans cet article, la journaliste résume le contenu du documentaire réalisé par Franck Dumas avec l'aide d'une équipe de l'émission *Femme d'Aujourd'hui*, présentée à Radio-Canada. Voir aussi : Jean Beauoyer, « Diane avant le Stade : « C'est le public qui écrit mon show » », *La Presse*, samedi 14 juillet 1984, p. B1.

⁶² « Diane ne regrette nullement le jour où elle a troqué son bel habit de scène en tenue de gala pour ses costumes époustouffants. Elle a eu surtout à braver la critique, les moqueries, et les rires entendus lors de ses débuts. » (Dans Jean-Paul Sylvain, « Diane Dufresne repart en grande! », *Journal de Montréal*, 3 novembre 1975, p. 18).

bouche sur plusieurs émissions de radio et de télévision qu'on lui a proposées. Elle aura, j'espère, compris à la suite de ce dernier spectacle qu'il ne suffit pas de présenter un bon show, il faut aussi l'annoncer.⁶³

Au fil des années, de nombreux imbroglios entretiennent la tension entre Diane Dufresne et les divers médias, dont la presse écrite. Nous avons retenu quelques-unes de ces situations conflictuelles: le présumé refus du Prix du Premier ministre français, en 1977, l'absence de l'artiste au gala de l'ADISQ en 1983, l'accueil réservé au spectacle la *Magie rose* en 1984, et la manière dont la presse d'ici traite des comparaisons que dresse l'artiste entre les show-business québécois et français⁶⁴.

En 1977, la rockeuse qui œuvre en France depuis 1973⁶⁵ est lauréate du Prix du Premier ministre français pour la propagation de la langue française (section chanson), distinction créée l'année précédente lors du MIDEM (Marché International du Disque et de l'Édition Musicale) de Cannes. Deux jours après avoir annoncé l'obtention du prix par Diane Dufresne à la une⁶⁶, le *Journal de Montréal* titre « France : Diane Dufresne ne s'est pas présentée à la remise de son prix ». On peut également lire dans

⁶³ Edward Rémy, « Crise de foie pour Diane Dufresne », *Échos-Vedettes*, 15 au 21 octobre 1978, p. 8. En 1985, Jean Beaunoyer de *La Presse* renchérit : « Elle qui a toujours fui la presse se porte à sa rencontre » (Dans Jean Beaunoyer, « Diane Dufresne, un an après le Stade : « J'ai fait le ménage et je suis bien... » », *La Presse*, 17 août 1985, p. B1).

⁶⁴ Dans notre corpus, un article fait également état d'un conflit entourant la Fête dans le Vieux-Port de Montréal. Une éditorialiste d'un grand quotidien – on ne précise ni le nom de la journaliste, ni celui du journal – avait traité Diane Dufresne de vendue car elle devait participer à un spectacle subventionné par le gouvernement fédéral. La prestation coïncidait avec la semaine de la Confédération. Pourtant Dufresne avait tenu à être dissociée de la feuille d'érable. Le spectacle n'a finalement pas eu lieu. Les causes ne sont pas précisées. (Dans Pierre Beaulieu, « Diane Dufresne : Vivre à la limite de soi », *La Presse*, 29 novembre 1980, p. B8).

⁶⁵ C'est d'abord comme chanteuse rive gauche – dans la tradition de Barbara et de Juliette Gréco – que Diane Dufresne travaille à Paris dans les années 1960.

⁶⁶ Sans auteur, « Diane Dufresne : le prix du premier ministre français », *Le Journal de Montréal*, 22 janvier 1977, la une.

le Devoir, sous la plume de Jacques Bouchard, que « L'absence de Diane Dufresne sème la consternation à Cannes »⁶⁷, et apprendre qu'elle aurait fait savoir qu'elle avait dépassé « ce stade de promotion industrielle »⁶⁸. S'il renforce l'apparente dissociation entre l'artiste et l'industrie culturelle, un tel commentaire met surtout en évidence que les membres de cette dernière jugent Diane Dufresne comme une starlette de la chanson dotée d'un caractère capricieux et fantasque.

Bouchard étaye ce propos en rapportant les commentaires de deux Québécois présents à Cannes lors du MIDEM, donc probablement actifs au sein de l'industrie :

Elle continue à faire des conneries⁶⁹ et ce n'est sûrement pas la meilleure façon de conquérir le public français» déclare un compatriote de l'artiste. Un autre, présenté comme un participant du MIDEM, mentionne que « c'est une autre chance que Diane a ratée, [...], elle qui a déjà eu passablement de difficultés à se faire accepter en France, en raison de son style farfelu et surtout de son manque de diplomatie».⁷⁰

⁶⁷ Jacques Bouchard, « L'absence de Diane Dufresne sème la consternation à Cannes », *Le Devoir*, 24 janvier 1977, p. 10.

⁶⁸ Presse canadienne, « France : Diane Dufresne ne s'est pas présentée à la remise de son prix », *Le Journal de Montréal*, 24 janvier 1977, p. 10.

⁶⁹ En 1975, Diane Dufresne se produit dans un spectacle collectif à Paris. René Maheux, un Québécois vivant outre-mer écrit au *Devoir* : « Chers compatriotes, Il est temps que l'on sache que les artistes québécois allant à l'étranger ne donnent pas toujours la meilleure image du Québec et ce n'est pas obligatoirement la consécration de vedettes locales ou la tournée triomphale. [...] La grande faiblesse du spectacle, pour ne pas dire davantage, c'est Diane Dufresne, qui est, à l'opposé de Carignan [le violoniste], du faux, du déjà-vu, du mauvais goût, et qui programmait toute la seconde partie. Il ne suffit pas d'avoir une « belle petite gueule » pour faire un « show », surtout, le « premier show ». Cette jeune personne devrait d'abord apprendre à marcher sur scène, à se fagoter autrement et surtout, j'ose le dire, apprendre à chanter. Celle-là n'est pas sortable... ». (René Maheux, « Le « tout Québec » à Paris », *Le Devoir*, 6 janvier 1976, p. 4).

⁷⁰ Presse canadienne, « France : Diane Dufresne ne s'est pas présentée à la remise de son prix », *Le Journal de Montréal*, 24 janvier 1977, p. 10.

La réaction de Diane Dufresne ne tarde pas⁷¹ ; après avoir expliqué que le prix serait remis la semaine suivante seulement et qu'elle devrait y être⁷², elle laisse exploser sa colère, que retransmet la journaliste Pascale Perrault :

J'aimerais bien qu'on me le trouve ce Jacques Bouchard et qu'on l'amène devant ma face. Toute cette invention, je trouve ça dangereux. J'attends aussi des excuses de la Délégation générale du Québec et je ne suis pas sûre que je les accepterais. Nous, on travaille tellement fort ici pour que ça marche. Lorsqu'il arrive quelque chose d'extraordinaire, je ne vois pas pourquoi on nous tape dessus. Je suis scandalisée.⁷³

Par ailleurs, le parolier Luc Plamondon, dont les textes sont indirectement primés par cette distinction, prend la défense de son interprète dans *le Devoir* et s'interroge sur la difficulté de la presse montréalaise à reconnaître la réussite des artistes québécois à l'étranger : « Serait-ce que vos correspondants à la pigo considèrent comme plus sensationnels, donc plus rentables, des articles du genre « Untel se casse la gueule à Paris », ou serait-ce que n'étant pas des journalistes de spectacles, ils ne savent pas évaluer ce genre d'événements? »⁷⁴.

Dufresne, et ici Plamondon, critiquent ouvertement le système, et de ce fait prêtent le flan à la critique. L'absence de l'interprète au gala de l'ADISQ en 1983 en

⁷¹ Pierre Beaulieu, « « Ça ne se refuse pas » : Diane Dufresne accepte son prix », *La Presse*, 26 janvier 1977, p. F2 et Pascale Perrault, « La Dufresne réplique à ses détracteurs : « Je n'ai jamais refusé ce trophée... » », *Le Journal de Montréal*, 26 janvier 1977, p. 29.

⁷² Finalement, le 17 février 1977, le parolier Luc Plamondon acceptera officiellement le prix au nom de Diane Dufresne, alors de retour à Montréal pour la préparation de son spectacle à la Place des Arts.

⁷³ Une photo de Diane Dufresne accompagne l'article, à sa droite on lit « En furie et en maudit, Diane veut des excuses ». (Pascale Perrault, « La Dufresne réplique à ses détracteurs : « Je n'ai jamais refusé ce trophée... » », *Le Journal de Montréal*, 26 janvier 1977, p. 29).

⁷⁴ Luc Plamondon, « Diane Dufresne n'a jamais refusé cet honneur », *Le Devoir*, 12 février 1977, p. 27.

constitue un autre exemple patent⁷⁵. Lauréate dans la catégorie du meilleur spectacle de l'année pour *Hollywood/Halloween*, Diane Dufresne refuse le prix et brille par son absence lors de la cérémonie. L'humoriste Yvon Deschamps, qui anime la soirée, explique maladroitement qu'elle ne veut pas être en compétition avec d'autres artistes québécois. Aux lendemains du gala, la condescendance de l'artiste est soulignée dans *Le Journal de Montréal*⁷⁶. À nouveau, elle se voit contrainte de justifier ses actions⁷⁷. Ce qu'elle fait en déplorant notamment que certains artistes soient ignorés : « Ce sont toujours les mêmes qui sont en compétition et on ignore souvent des gens qui sont blessés par cet oubli »⁷⁸. Cette injustice l'a affectée par le passé. Elle se souvient : « Quand j'ai été éliminée pour le meilleur show de l'année en 1980, j'étais à l'envers. J'ai décidé de m'écarter de tout ça »⁷⁹. En réalité, Diane Dufresne s'oppose à l'officialisation, voire l'institutionnalisation, d'une compétition déjà présente, qui se traduit en vente de disques, en vente de billets de spectacle ou en succès radiophonique.

⁷⁵ En 1983, Diane Dufresne n'en n'était pas à sa première absence au gala de l'industrie de la musique québécoise. En 1982, lauréate de deux Félix – album populaire de l'année pour *Turbulences* et interprète de l'année – Diane Dufresne était aussi absente. *Échos-Vedettes* est le seul journal de notre corpus qui relate la nouvelle. Le rédacteur de l'article y va de ses hypothèses : l'artiste se sentirait humiliée par le succès de la chanson *Call-Girl*; elle craindrait les représailles de l'industrie à la suite de ses déclarations dans la presse française à l'effet que le show-business québécois serait dans un état dépressif et que ses divers artisans (costumiers et maquilleurs) négligeraient le projet global au bénéfice de leurs affaires personnelles. Luc Plamondon, qui a accepté le prix en son nom aurait déclaré « qu'elle n'avait pas besoin d'avoir peur puisqu'elle voyait bien que le monde l'aimait. » (Dans Inconnu, « Pourquoi Diane Dufresne et Diane Tell ont-elles boudé le gala de l'ADISQ? », *Échos-Vedettes*, 10 au 16 octobre 1982, p. 4).

⁷⁶ Manon Guilbert, « Un gala de l'ADISQ pas comme les autres », *Journal de Montréal*, 1^{er} novembre 1983, p. 43.

⁷⁷ Jean Beaunoyer, « « Je n'ai jamais pensé être au dessus de mon public », *La Presse*, 4 novembre 1983, p. B12, Manon Guilbert, « Furieuse et désolée, Diane Dufresne pourrait bien annuler son spectacle au stade olympique », *Journal de Montréal*, 5 novembre 1983, p. 45.

⁷⁸ J. Beaunoyer, *loc.cit.*, 4 novembre 1983, p. B12.

⁷⁹ Manon Guilbert, *loc.cit.*, 5 novembre 1983, p. 45.

Elle souligne également que les prix devraient être remis en fonction des votes du public, et non de ceux des membres de l'industrie. À nouveau, elle fait primer le public sur les professionnels de son milieu :

Je ne veux pas de ce trophée dans ma maison. [...] Mon trophée, [...] c'est le public. En interprétant mal mes gestes, vous allez m'enlever le courage de continuer. Je ne me prends pas pour une autre. Au Québec, je me présente sur scène une fois tous les deux ans et en dehors de ça, ce que je dis est toujours mal compris.⁸⁰

La scène semble être le seul lieu où l'artiste se sente réellement comprise et son public, le seul réellement capable de la comprendre. D'ailleurs, certains s'adressent au courrier du lecteur d'*Échos-Vedettes* afin de la défendre⁸¹.

Cette distance que prend Dufresne vis-à-vis de l'industrie et des médias lui donne une image de diva. La première occurrence de ce quolibet – qui la suit encore aujourd'hui quoique désormais dépourvu d'ironie – apparaît dans notre corpus en 1979 sous la plume de Nathalie Petrowski⁸². Le surnom tire également son origine de l'exigence dont elle fait preuve envers ses collaborateurs⁸³ et de ses requêtes inusitées, comme celle d'habiter à la Place des Arts.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Échos-Vedettes* ouvre ses pages à un intéressant échange entre un lecteur, qui s'est senti méprisé par le refus de Diane Dufresne de recevoir son trophée et une lectrice qui prend sa défense. Voir : R. Leroux, « Honte à Diane Dufresne », (Les lecteurs le pensent), *Échos-Vedettes*, 27 novembre au 3 décembre 1983, p. 53 et Line Cinq-Mars, « À la défense de Diane Dufresne », (Les lecteurs le pensent), *Échos-Vedettes*, 18 au 24 décembre 1983, p. 36.

⁸² Nathalie Petrowski, « Dix ans de musique P.Q. », *Le Devoir*, 29 décembre 1979, p. 13.

⁸³ « Heureusement que je chante. Heureusement pour le monde que je ne fais pas de politique, dit-elle en riant. On me traiterait de fasciste, on me trouverait beaucoup trop exigeante. Je ne tolère pas la retraite,

Au fil des développements de sa carrière en France, son « personnage » de diva prend de l'ampleur dans les médias québécois : Dufresne vit à Paris, se présente aux deux ans sur la scène québécoise et dans plusieurs déclarations⁸⁴ à la presse, elle compare désavantageusement son statut au Québec avec celui dont elle jouit en France. Une fois, elle déplore la dimension politique que prend la chanson⁸⁵ et le manque de respect qu'essuient les artistes au Québec⁸⁶; une autre fois, elle regrette la nécessité qu'elle sent au Québec de toujours se justifier⁸⁷, qu'elle ne retrouve pas en France; enfin, elle parle de l'égoïsme de ses collaborateurs et du carcan qu'elle ressent⁸⁸.

l'abandon, la facilité. Au risque de me tromper, de dépasser, de mettre carrément le pied à côté de la ligne, je fonce. On peut se tromper, c'est pas grave, on repart. Ce qui est grave, c'est de ne plus bouger, de s'arrêter ou de reculer. Ce qui est grave, c'est d'avoir peur des fausses notes. C'est pourtant beaucoup mieux que de toujours jouer les mêmes chaque soir, sans même y penser. » (Dans Pierre Beaulieu, « Diane Dufresne : Vivre à la limite de soi », *La Presse*, 29 novembre 1980, p. B8).

⁸⁴ Pierre Beaulieu, « Diane Dufresne entre le business et le show business », *La Presse*, 20 mai 1978, p. D6-D7; Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne : Les hauts et les bas d'une chanteuse straight », *Le Devoir*, 20 mai 1978, p. 35; Inconnu, « Maintenant qu'elle réussit à Paris Diane Dufresne trouve notre showbiz petit et mesquin », *Échos-Vedettes*, du 19 au 25 septembre 1982, p. 12; Jean Beaunoyer, « « À 39 ans, je tire encore la charrette » », *La Presse*, samedi 28 janvier 1984, p. D1; Roger Sylvain, « Diane Dufresne déjà repartie avec ses \$\$\$ », *Échos-Vedettes*, 2 au 8 septembre 1984, p. 7 et Paul Cauchon, « Diane, La star blessée », *Le Devoir*, 17 août 1985, p. 17 et 22.

⁸⁵ « À Paris, il me semble que je pourrais chanter n'importe où, tandis qu'ici c'est pas pareil. [...] Tout est trop politisé au Québec. Il me semble que j'ai suffisamment affiché mes convictions pour être à l'abri de toutes ces chicanes politiques. J'ai porté une fleur de lys sur les seins parce que je voulais l'avoir le plus près possible de mon cœur. Il me semble que ce geste avait toute sa signification. » (Dans Nathalie Petrowski, « Diane Dufresne : Les hauts et les bas d'une chanteuse straight », *Le Devoir*, 20 mai 1978, p. 35).

⁸⁶ « Les Français, dit-elle, ont quelque chose d'extraordinaire. Ils respectent l'artiste. Ils le comprennent, ils l'entourent. Un exemple bête. Je suis dans ma loge à l'Olympia, je suis nerveuse et il y a un téléphone défectueux qui ne cesse de sonner. Je n'en peux plus, je le prends et le lance sur le mur. Quand j'ai été voir Bruno Coquatrix pour lui dire ce que j'avais fait de son téléphone, il est parti à rire et il n'a rien dit. Ici, on me l'aurait fait payer quatre fois! » (Dans Pierre Beaulieu, « Diane Dufresne entre le business et le show business », *La Presse*, 20 mai 1978, p. D6).

⁸⁷ « À Paris, on me reçoit au champagne dans les restaurants. On y met la forme, la politesse, le respect. Au Québec, je dois tout expliquer, justifier, défendre... Auprès des gens du milieu. Je l'ai connu ce milieu dans le temps que j'étais chanteuse straight... On raconte tant de choses pour vendre un produit. » (Dans Jean Beaunoyer, « « À 39 ans, je tire encore la charrette » », *La Presse*, 28 janvier 1984, p. D1).

⁸⁸ « Tous ces gens qui attendent qu'elle se casse la gueule et les airs de Watergate autour d'elle quand on a révélé son cachet pour les fêtes de la Saint-Jean!... Ses collaborateurs la déçoivent aussi : le manque de confiance des compositeurs qui ont toujours peur qu'elle ne chante pas leurs chansons comme ils le veulent. Qui vont jusqu'à imposer des conditions avant de lui en confier une. Tous ces gens qui ne pensent qu'à eux quand elle chante! (...) À son avis, tous ces gens qui l'empêchent de voler font preuve d'un manque de respect : « J'ai l'impression d'être une plotte, hostie! Je pense que si j'avais [...] une

Toute entrave à sa liberté est donc perçue par Diane Dufresne comme une agression et une régression. Le show-business français, du moins le ressent-elle ainsi, lui offre une latitude que celui du Québec ne lui permet pas. « Les Français ont le sens de la star, ils aiment les stars, ils croient que lorsqu'un artiste a quelque chose à dire il faut lui donner les moyens de continuer »⁸⁹, relate Diane Dufresne, un an après la *Magie rose* qui lui a valu des tensions avec la presse québécoise.

Car en effet, *Magie rose* marque un tournant. Pour la première fois depuis *Sans entracte*, la critique est mitigée. S'ajoutent également les querelles médiatiques entourant le financement du spectacle, ainsi que les intrusions de la presse artistique dans la préparation du spectacle. Par exemple, le matin de l'événement, le *Journal de Montréal* publie des photos des installations et divulguent des scoops⁹⁰. Bien que les tensions soient vives, la performance de l'artiste n'est pas mise en cause. Si son art est intact, sa personne n'est pas épargnée :

À la surprise générale, elle devance dans l'ordre de la programmation Jacques Higelin et Manhattan Transfer. C'est Sa soirée, Sa ville, Son show, on ne les lui volera pas. [...] À quarante ans, Brigitte Bardot avait voulu montrer sa superbe en s'effeuillant dans les pages de « Playboy ». Diane Dufresne qui posera ses quarante bougies sur son gâteau d'anniversaire à l'automne, elle, a voulu s'offrir (ou qu'on lui

mitraille, je tirerais sur tout ce monde-là. Pourtant je l'ai déjà vécu, le système. J'ai été la petite chanteuse populaire qui voulait plaire à un compositeur qui s'appelait FRANÇOIS COUSINEAU ». (Dans Inconnu, « Maintenant qu'elle réussit à Paris, Diane Dufresne trouve notre showbiz petit et mesquin », *Échos-Vedettes*, du 19 au 25 septembre 1982, p. 12).

⁸⁹ Paul Cauchon. « Diane, après le Stade », *Le Devoir*, 17 août 1985, p. 22.

⁹⁰ Inconnu. « Diane Dufresne! Les premières images du show en rose », *Journal de Montréal*, 16 août 1984, p.51.

offre...) le Stade olympique. Voilà c'est fait. La Terre [sic] peut maintenant recommencer à tourner.⁹¹

Cependant, dans les jours suivant l'événement, le *Journal de Montréal* traite du volet économique de la *Magie rose*, tandis qu'*Échos-Vedettes* reproche à Dufresne d'être retournée en France avec ses dollars acquis en un soir. La presse discute aussi ouvertement du cachet reçu par l'artiste et on apprend que le gouvernement du Québec doit rendre des comptes sur la répartition des subventions⁹². Aussi, ce sont les paroles d'une femme franche, habitée et déterminée que rapporte Jean Beaunoyer aux lecteurs de *La Presse*:

Si on veut parler argent, alors qu'on ouvre les livres, qu'on raconte tout et qu'on sorte la complète vérité. Je veux que mon public paye le moins cher possible. Je prends un dollar cinquante du billet et les dépenses sont énormes, mais ce n'est pas une question d'argent, et ce que je ne peux pas prendre dans cette histoire

⁹¹ Pierre Leroux, « Diane Dufresne: la difficile conquête du Stade », *Journal de Montréal*, 17 août 1984, p. 39.

⁹² Les coûts de production de la *Magie Rose*, la subvention accordée par le gouvernement du Québec et le cachet approximatif de l'artiste ont fait l'objet de plusieurs articles dans *La Presse*, *Le Journal de Montréal*, *Échos-Vedettes* et *Le Devoir*. Dans *La Presse* : Jean Beaunoyer, « « À 39 ans, je tire encore la charrette » », *La Presse*, 28 janvier 1984, p. D1; Jean Beaunoyer, « Diane avant le Stade : « C'est le public qui écrit mon show » », *La Presse*, 14 juillet 1984, p. B1; Jean Beaunoyer, « Guy Latraverse et le show politique de Diane Dufresne », *La Presse*, 25 août 1984, p. C10; Inconnu, « Il y a Diane Dufresne, mais aussi les autres... », *La Presse*, 19 septembre 1984, p. D3. Avec ses sept articles abordant la question du financement du spectacle, le *Journal de Montréal* a été le plus prolifique : Jean-Paul Sylvain, « 100 000 billets roses pour Diane Dufresne? », *Journal de Montréal*, 16 juillet 1984, p. 29; Inconnu, « Diane Dufresne! Les premières images du show en rose », *Journal de Montréal*, 16 août 1984, p. 51; Sans auteur, « La *Magie Rose* : \$1,2 millions en un soir », *Journal de Montréal*, 23 août 1984, la une; Pierre Leroux, « Le spectacle le plus coûteux de l'histoire du showbiz québécois », *Journal de Montréal*, 23 août 1984, p. 53; Pierre Leroux, « Le ministère prépare ses réponses », *Journal de Montréal*, 24 août 1984, p. 23; Normand Girard, « La magie rose s'est changée en magie noire » (chronique de l'Assemblée nationale), *Journal de Montréal*, 25 août 1984 p. 8. En mettant l'accent sur l'artiste, les quatre articles d'*Échos-Vedettes* sont les plus incisifs dans le traitement de nouvelle. Inconnu, « Diane Dufresne déjà repartie avec ses \$\$\$ », *Échos-Vedettes*, 2 au 8 septembre 1984, p. 7 et Denis Méthot, « Toute la vérité : l'affaire Diane Dufresne... », *Échos-Vedettes*, 28 juillet au 4 août 1984, p. 4; Roger Sylvain, « La *Magie Rose* de Diane Dufresne à la télé française en octobre », *Échos-Vedettes*, 25 août au 1er septembre 1984, p. 6. Les deux articles du *Devoir* sont exempts d'attaques personnelles concernant l'artiste. La journaliste met le spectacle dans le contexte global des festivités et met l'accent sur la promotion de la culture québécoise à l'étranger, notamment par la diffusion de la *Magie rose* en France. Mireille Simard, « Les fêtes du 450^e: Les derniers pas de la valse des millions », *Le Devoir*, 11 août 1984, p. 17 et 23; Mireille Simard, « Le spectacle de Diane Dufresne au Stade, demain : Vendre la culture d'ici à l'étranger », *Le Devoir*, 15 août 1984, p. 4.

c'est qu'on détruit le mythe. Je donne du rêve aux gens, je vis le rêve dans ce genre de spectacle et je n'accepte pas qu'on le détruise avec ce genre de problème.⁹³

Le public se manifeste dans la presse afin de défendre la chanteuse⁹⁴, qui en est touchée. Le journaliste Paul Cauchon témoigne : « On la sent blessée. Admirative aussi envers le public qui l'a défendue dans des lettres ouvertes aux journaux »⁹⁵. Dans l'adversité, son public offre une légitimité certaine à l'artiste, il est le socle sur lequel s'appuie Diane Dufresne, l'artiste et la femme. Ce dernier, motivé par l'importance que Dufresne lui reconnaît, se fait défenseur inconditionnel de la star tant face aux journalistes qu'aux détracteurs du public.

Pour l'artiste, le journaliste est un intermédiaire – un mal – nécessaire pour la promotion des spectacles et celle de son personnage public, mais il peut également être à l'origine de confusions : « Elle s'inquiète de ce qu'elle peut dire, préoccupée par le désir de bien se faire comprendre, voulant parler par le biais des journalistes à ce public multiforme pour qui elle a dédié sa vie, la chargeant de ses propres mythes et endossant les siens »⁹⁶. C'est ce fragile transfert que les journalistes mettent en péril lorsqu'ils

⁹³ Jean Beaunoyer, « À 39 ans, je tire encore la charrette », *La Presse*, 28 janvier 1984, p. D1.

⁹⁴ Le soutien du public est une constante dans la carrière de Dufresne. Voir notamment : lorsqu'elle a refusé le Félix qu'on lui offrait : Johanne C., « Diane est la No.1 », (*Les lecteurs le pensent*), *Échos-Vedettes*, 27 novembre au 3 décembre 1983, p. 53 et Line Cinq-Mars « À la défense de Diane Dufresne », (*Les lecteurs le pensent*), *Échos-Vedettes*, 18 au 24 décembre 1983, p. 36. Ou encore, « un fidèle lecteur de Maniwaki » dénonce poliment les artistes qui prétendent respecter leur public et qui ne répondent pas au courrier de leurs fans, ce qui n'est pas le cas de Diane Dufresne, qui lui a écrit personnellement : « Les artistes respectent-ils leur public? », (*Les lecteurs le pensent*), *Échos-Vedettes*, 26 août au 1er septembre 1984, p. 33. Concernant la *Magie rose*, Denis Rousseau, « Diane Dufresne traitée injustement », (*Les lecteurs le pensent*), *Échos-Vedettes*, 16 au 22 septembre 1984, p. 33.

⁹⁵ Paul Cauchon. « Diane, La star blessée », *Le Devoir*, 17 août 1985, p. 17.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 22.

houspillent Diane Dufresne avec la publication de ses cachets, les interprétations accusatrices de ses paroles ou de ses gestes.

Ainsi, il appert que la presse culturelle est prête à accepter beaucoup de Diane Dufresne, mais pas qu'elle cherche à s'émanciper de son emprise.

2. « DIALOGUE AMOUREUX » : DIANE DUFRESNE ET SES FANS

*« Mon public, c'est le plus beau des publics. [...] Je n'ai pas d'enfant, le public est ce que j'ai de plus cher »⁹⁷.
Diane Dufresne, 1984*

Au cours de sa carrière, Diane Dufresne multiplie les déclarations d'amour à l'endroit de ce public qui l'appuie dans ses méandres médiatiques, la soutient dans ses excentricités et offre une certaine légitimité à son expression artistique. Nous nous sommes donc intéressée à l'image de l'artiste telle que perçue par son public – principal destinataire de ses créations – ici représenté par dix de ses admirateurs.

Au moment de la réalisation des entrevues – en 2006 et 2007 – les fans rencontrés étaient âgés de 40 à 52 ans. Huit d'entre eux suivaient la carrière de Diane Dufresne depuis le début des années 1970, les deux autres étant devenus des inconditionnels lors du premier Forum, en 1980. Considérant qu'ils la suivent depuis 26 à 35 ans, il ne nous apparaît pas abusif d'estimer que la chanteuse occupe une place

⁹⁷ Manon Guilbert, « « Le stade c'est gros et heavy; je veux que ça lève » », *Journal de Montréal*, 11 juillet 1984, p. 65.

significative dans leur vie et qu'ils ont d'elle et de son œuvre une connaissance certaine.

Certes, ces admirateurs sont plus attentifs que la majorité des spectateurs ou des Québécois, la précision de leurs diverses observations sur les créations de Diane Dufresne en fait foi. On pourrait être tenté de croire que leurs propos ne reflètent pas la réalité du public, moins fervent. Toutefois, le regard qu'ils posent sur l'artiste et son œuvre a les mêmes attributs que la loupe : les détails sont perceptibles, mais les propriétés essentielles le sont aussi. Ce sont sur ces dernières que nous nous pencherons. Ont été évaluées essentielles les caractéristiques revenant fréquemment d'un *fan* à l'autre.

Lors des entrevues, plusieurs questions ont été posées afin d'aborder l'image de Diane Dufresne sous des angles variés pour optimiser le témoignage de chacune des personnes interrogées. Ainsi, nous avons entre autres demandé aux *fans* ce qui leur avait initialement plu, leur appréciation des spectacles, la perception que leur entourage avait de Diane Dufresne, leur interprétation du traitement médiatique, ainsi que les valeurs véhiculées par l'artiste⁹⁸.

Le portrait de Diane Dufresne esquissé par son public s'est avéré plus complet que celui présenté par les journalistes culturels. Alors que ces derniers négligent la tendresse de l'artiste ainsi que son engagement social, les admirateurs ont souligné ces

⁹⁸ L'intégralité du questionnaire est disponible en annexe 3. Précisons que conformément aux politiques éthiques en vigueur, les prénoms cités sont fictifs.

dimensions à plusieurs reprises. Les *fans* insistent moins sur sa quête de liberté et sa folie⁹⁹, et valorisent davantage son affirmation individuelle. Ce thème est au cœur de tous les témoignages recueillis.

Nous nous intéresserons d'abord à la perception de l'artiste par son public. Pourquoi, quand ils l'ont découverte, les *fans* ont-ils aimé Diane Dufresne? Pourquoi lui sont-ils restés fidèles? Ensuite, l'analyse portera sur la nature de la relation que chacun d'eux estime entretenir avec elle. Comment s'articulent les échanges entre la star et son public?

1. Un miroir au-delà du reflet¹⁰⁰

*J'aime sa façon de voir la vie. Pour moi, c'est un modèle.
Je pense que chaque personne doit avoir une idole.
Un modèle pour se regarder.
C'est un peu, peut-être, comme un miroir. [...]
Je prends d'elle ce que j'ai de besoin. [...]
Elle est consciente qu'elle donne.
Elle sait ce qu'elle reçoit aussi. [...]
Je suis pratiquement né quand je l'ai rencontrée.
Félix*

Diane Dufresne, en tant que personnalité publique, trouve manifestement un écho chez ses admirateurs, dont l'attachement semble fidèle. Où s'enracine ce lien? Il ressort des rencontres avec les *fans* qu'un des apports majeurs – sinon le principal – de Diane Dufresne réside dans l'affirmation de son individualité – de sa différence – en

⁹⁹ Seules quelques occurrences de ce thème ne sont pas liées aux chansons *Le Parc Belmont* ou *Le 304*, deux œuvres qui abordent la folie sous l'angle de la maladie.

¹⁰⁰ Les références complètes des entrevues réalisées avec les *fans* sont fournies dans la bibliographie. Pour des raisons de commodité, nous citerons ici uniquement les prénoms des témoins.

dépit des commentaires parfois négatifs émis sur sa personne, notamment dans la presse. En effet, sept témoins sur dix – Mylène, Félix, Alain, Dominic, Jacques, Charles et Jean – ont mentionné le courage de l'artiste, son audace, sa persistance, son côté fonceur et son sens du dépassement. On souligne à deux occasions la particularité des thèmes abordés par l'interprète. D'ailleurs, en faisant référence aux mesquineries subies par Diane Dufresne dans les médias québécois, Dominic la situe parmi les marginales du show-business local :

Elle avait une expression Diane y a plusieurs années, elle disait qu'elle fouillait dans les poubelles. A disait : «Chus comme la fille moi qui fouille dans les poubelles pis qui... ». Puis c'est vrai, alors que toutes les autres, c'est toujours propre avec leurs p'tites chansons *cute* pis leurs belles robes, elle a fesse, pis a brasse... puis faut pas trop qu'tu brasses au Québec, faut tu soyes dans le rang.

Cette originalité spécifique à Dufresne prend des formes variées : le cri primal, ses costumes audacieux, son professionnalisme – souvent confondu avec des caprices¹⁰¹ – ainsi que ses prises de position publiques par rapport aux médias ou à l'industrie. Même lorsqu'elle confronte des spectateurs irrespectueux¹⁰² ou une salle¹⁰³, certains

¹⁰¹ À cet égard, Charles fournit un exemple éloquent. En spectacle à Chicoutimi, Diane Dufresne s'adresse aux photographes présents en leur demandant de prendre leurs clichés au début du spectacle, puisque les *flashes* l'empêchent de se concentrer. « Alors le lendemain dans les journaux, ça a passé pour un caprice de vedette », rapporte Charles un peu ébahi par la mauvaise foi de la presse locale là où il ne voit que professionnalisme.

¹⁰² Deux cas de cette nature nous ont été racontés. À Chicoutimi, Diane Dufresne apostrophe un spectateur festif qui fait du bruit avec son sifflet dans des moments inopportuns. Elle le prend à part, lui demande de siffler trois bons coups tout seul, demande au public d'applaudir, puis l'enjoint de se taire. Charles, qui nous rapporte l'anecdote, manifeste de l'empathie pour ce spectateur, mais souligne que l'artiste agit ainsi par professionnalisme. L'histoire relatée par Dominic est du même ordre : un spectateur ivre a un cadeau pour Diane et il fait du bruit pour attirer son attention. « Ton cadeau là, – pis là elle a donné une espèce de coup de pied sur le cadeau pour l'envoyer en dessous du piano –, elle a dit : « je vais le prendre tantôt, là je travaille, j't'en train de chanter. » Le professionnalisme de l'artiste est mis en valeur à nouveau.

¹⁰³ Marc nous raconte que Dufresne a été brusque avec la foule du Colisée de Québec, l'invectivant parce qu'elle n'applaudissait pas au bon moment. Toutefois, il se montre particulièrement dépité de cette

fans continuent d'admirer sa rigueur, sa probité et son affirmation d'elle-même. Peu importe la situation, l'artiste fait face, selon eux, et maintient le cap.

Elle dégage alors l'image d'une femme intègre qui se tient debout. Cette prise de parole assumée – dans le fond, comme dans la forme – a séduit les *fans* rencontrés, dont la moitié ont commencé à aimer profondément Diane Dufresne lors d'une période charnière de leur vie : l'adolescence.

Si les journalistes ont présenté Diane Dufresne comme une femme alibi du féminisme, il appert que les *fans* de l'artiste ont récupéré le concept au profit de leur affirmation individuelle. Dominic offre de ceci une illustration éloquente:

Quand tu as 10-11-12-13 ans – bon, moi je suis gai – puis que tu sens que tu es différent des autres, puis que c'te fille-là est différente de tout le monde, pis qu'a fait des disques pis a passe à la télé, pis le monde l'aime. Ça c'est comme une bouée de sauvetage quand tu es jeune. Elle, elle ne le sait pas qu'elle a faite ça, mais elle l'a faite. « *T'as le droit d'être différent. T'as le droit de ne pas être comme tout le monde. Pis t'as le droit de vivre pareil. Pis de te défendre* ». C'est une fille, c'est une force, elle a une force c'te fille-là! C'est ça que j'aime le plus, son âme, sa personnalité.

Alors que Charles abonde dans le même sens¹⁰⁴, André va plus loin en affirmant que Diane Dufresne, lors de notre période d'étude, a été la voix des marginaux au Québec, son public, estime-t-il, étant composé d'homosexuels, d'intellectuels et de femmes.

attitude de la star. Il précise aussi que dans les journaux, les jours suivants l'incident, des gens ont écrit pour manifester qu'ils ont eu honte ce soir-là d'être déguisés (d'afficher leur affiliation à l'artiste).

¹⁰⁴ « Elle est très très appréciée des gais parce que justement elle peut crier et peut dire des choses pour des gens qui ont pas pu le faire » – Charles.

L'identification des admirateurs s'ancre dans l'autorisation qu'ils semblent recevoir de sa part du droit de vivre leur différence ou de dépasser leur timidité et leur crainte de déplaire. Les témoignages de Jacques¹⁰⁵ et de Félix sont éloquentes à ce sujet : dans les deux cas, ils soulignent clairement que Diane Dufresne a contribué à les faire évoluer, les a aidés à vivre et à rêver. Cédons la parole à Félix :

Tsé les cris [...], j'ai faite comme « Wow! C'est ça j'ai d'besoin! » [...] J'ai besoin de ça, parce que j'avais besoin de ça pour m'extérioriser, parce que j'étais très réservé, très timide. Là on peut, on a le droit d'oser. À partir de ce moment là, j'ai commencé tranquillement mon évolution. C'est ça que j'te dis, j'suis pratiquement né quand je l'ai rencontrée. [...] Parce que peut-être qu'intérieurement j'avais besoin de crier, de sortir ce trop plein de frustrations. Parce que je voulais découvrir le monde. Elle m'a permis de m'extérioriser, tout simplement. Et pour ça, je lui en suis grandement reconnaissant.

Sur le plan expressif, les cris de Diane Dufresne prennent également une place significative puisqu'ils sont teintés d'une certaine agressivité: si la parole traite de libération, le cri l'impose et l'action la fixe¹⁰⁶. Deux *fans* ont affirmé avoir profité – surtout lors de leur adolescence – des moments où ils étaient seuls à la maison pour faire jouer ses disques et crier avec elle. Ces instants, tout comme les spectacles de Dufresne, étaient des exutoires à leur quotidien.

¹⁰⁵ « Ce qu'elle chantait, bien moi j'étais très timide pis euh j'avais toujours peur de ne pas faire comme il faut. Puis Diane, je la voyais faire. Elle ne faisait pas ce que les gens voulaient. Aussitôt qu'ils disaient que ça, ça ne se faisait pas, ben elle le faisait! Ça fait qu'elle m'a aidé, je trouve, à foncer ». – Jacques

¹⁰⁶ « J'avais envie d'embarquer dans cette espèce d'agressivité, moi j'appelle ça de l'agressivité dire : « Eille là, moi là, j'arrive, j'monte sur la scène, regardez-moi ben, j'arrive! [...] Que ça fasse votre affaire ou non, moi j'suis là pour en prendre de la place ». – Jean. D'ailleurs quatre *fans* ont mentionné les cris comme des éléments importants dans leur attachement initial à l'artiste.

Les *fans* se reconnaissent dans cette nécessité urgente de s'affirmer qui anime la chanteuse, elle qui, en les invitant à se travestir pour ses spectacles¹⁰⁷, leur offre la possibilité de laisser libre place à leur créativité. Reflet et porte-voix des aspirations identitaires de son public, Dufresne incite celui-ci à s'exprimer à son tour. Cette facette de la *persona* de Diane Dufresne domine le témoignage de Mylène qui considère Dufresne comme un *coach* et parle d'émulation réciproque entre l'artiste et ses *fans*¹⁰⁸. Cette ouverture sur l'extériorisation d'une folie momentanée est également lue comme une reconnaissance de l'individualité de chacun de ses *fans* dans un rapport affectif d'affiliation avec l'artiste sur scène, mais aussi des *fans* entre eux. Mylène se souvient d'ailleurs de l'esprit festif qui s'établissait lors de ces événements:

C'était vraiment magique. C'était vraiment magique de voir les gens arriver déguisés de toutes les façons. J'ai toujours aimé ça parce qu'en plus, il y a beaucoup d'homosexuels dans ses shows. Pis j'aime ça parce que justement eux autres sont très extravertis, sont très sont très ouverts. Là, la création y'en avait! Le monde ça se criait d'un bord à l'autre, y'avait les ballounes, y'avait ...Regarde j't'en parle pis j'ai encore le frisson. Même aujourd'hui à 40 ans, j'te dirais que ça me manque encore. C'est correct que ça soit pu comme ça, mais juste pour c'te *feeling* là de voir le monde, tout le monde se parlait, tout le monde ça approchait le monde.

¹⁰⁷ Cette pratique est généralement appréciée des *fans*. Seul le témoignage d'André se démarque. Il me raconte qu'en début de carrière, des spectateurs se déguisaient spontanément pour assister au show de Dufresne. « Pis à partir de « Fellini » c'était « bon ben là, vous vous déguisez ». C'était comme, ça devenait comme un système, ça, ça m'a agacé beaucoup. C'était comme si tu vas voir Diane Dufresne, il faut que tu te déguises [...] J'aimais pas ça ces affaires-là. J'trouvais que c'était... qu'elle n'avait pas besoin de ... mais bon les gens aimaient ça, pis la preuve c'est qu'après ça elle a fait le Forum deux fois pis que ça, là c'tait parti si tu veux, mais moi, j'ai débarqué à ce moment-là ». André retourne voir des spectacles de Diane à partir de la *Magie rose* au Stade, évaluant qu'il ne pouvait pas manquer cet événement historique dans l'histoire du show-business québécois.

¹⁰⁸ « Ce que j'aime, ce que j'ai toujours aimé, c'est qu'a l'a toujours laissé la place à la créativité, elle a toujours laissé la place à nous autres. [...] Elle a toujours laissé la place à la créativité des gens. C'est une motivation, je pense, des deux bords ». – Mylène

Jacques, en se remémorant l'entracte de 24 heures entre *Hollywood* et *Halloween* en 1982 met davantage l'accent sur l'aspect communautaire des spectacles:

Quand on était sorti sur la rue Ste-Catherine, les gens chantaient ses chansons. Ça, c'était trippant, parce que c'était toujours frustrant. Je n'osais jamais parler de Diane, parce que tout le monde avait toujours quelque chose de négatif à dire. [...] Puis là, au moins, c'était toute du monde qui l'aimait [...], c'était le bonheur total. C'était comme un p'tit peu moins marginal.

Alors que leur amour pour Diane Dufresne est fondé sur le rapport entre son individualité et la leur, les spectacles sont l'occasion de création de liens sociaux entre les gens, brisant ainsi la solitude ressentie par certains *fans*, dont Jacques et Félix.

La participation au spectacle, par le costume notamment, est un des moyens mis en œuvre par les *fans* rencontrés pour témoigner leur affection pour l'artiste. Lorsque nous avons interrogé les témoins sur leur manière de démontrer leur sympathie à Diane Dufresne, nous nous attendions à des formes d'expression similaires à celles présentées par le sociologue Edgar Morin, c'est-à-dire l'imitation du style vestimentaire (1), l'envoi de lettres (2), de cadeaux (2) ou de fleurs (4), les collections d'items liés à l'artiste (4), et nous les avons effectivement rencontrés¹⁰⁹. Toutefois, avec huit occurrences, la défense de Diane Dufresne contre ses détracteurs, qu'ils s'expriment dans les journaux (3) ou fassent partie de l'entourage du *fan* (5), est le témoignage

¹⁰⁹Edgar Morin, *Les stars*, Paris, Seuil, 3^e édition, 1972, p. 65 à 97 et 121 à 123. Aux formes présentées s'ajoutent le voyage pour aller voir des spectacles, l'achat de billets pour faire découvrir l'artiste, ainsi que l'organisation d'un happening-passion réunissant des *fans*.

d'affection le plus fréquemment rencontré. Le respect de l'artiste lors de ses performances et hors de la scène a également été évoqué à quatre reprises¹¹⁰.

Criarde, folle, droguée et vulgaire¹¹¹ sont les principales injures que les *fans* de Diane Dufresne ont affirmé avoir entendues de la part des membres leur entourage qui n'appréciaient pas le travail de l'artiste. Jean résume le sentiment exprimé par plusieurs lorsque leur idole est attaquée :

J'ai déjà eu à la défendre à plusieurs reprises. [...] Pis en dedans de moi, c'est comme si j'étais touché, attaqué, blessé au plus intime. [...] C'est une façon de traduire pas juste mon affection envers elle, mon identification profonde. Parce que mon estime de moi, si tu attaques Diane, tu m'attaques vraiment directement.¹¹²

C'est également ce sentiment d'assaut personnel, souvent doublé de celui d'une profonde injustice, qui pousse des *fans* à s'exprimer dans les journaux¹¹³, afin d'offrir

¹¹⁰Plus précisément par Félix, Jean, André et Dominic. Alors que les deux premiers affirment le faire par crainte de déranger ou d'être déçu, Dominic aborde la question sous l'angle du respect de la vie privée. « Je pense que ce qu'elle apprécie le plus, encore plus que des fleurs, ce doit être le respect. Tsé de pas se garrocher dessus, pis de pas... Je l'ai rencontrée souvent moi, pis on dirait que a le sent, tsé que t'es respectueux ». – Dominic. Il avait auparavant abordé la question du respect de la vie privée : ne pas aller frapper à la porte chez Diane par exemple.

¹¹¹Les cris ont été soulevés par six *fans* : Charles, Mylène, André, Jean, Jacques et Marc. La présumée folie de Diane Dufresne a été évoquée par Charles et Jean. Seul Félix a mentionné « droguée » parmi les insultes. Enfin, Jérémie et Charles se souviennent que certains lui reprochaient sa vulgarité.

¹¹²Ailleurs, lors de l'entretien, Jean précise sa réflexion : « J'ai exprimé, j'ai exprimé énormément de ma personnalité en passant par Diane, sur son côté excessif, son côté de se mettre à nu, son côté de se foutre des autres, d'aller au bout, c'est comme si je m'en étais remis à elle pour vivre ça à ma place. Puisqu'elle l'a fait, ça me donne un petit peu de grâce. [...] S'il fallait que Diane ait été enlevée de ma vie à certains moments [...], il y a des moments où je l'aurais encaissé très mal. Là, je suis plus vieux, c'est moins, mais pendant longtemps, elle était presque [il insiste sur le presque] indispensable à ma survie. C'était un poumon, c'était comme un deuxième poumon, pis surtout c'était une voix, une voix d'écorchée qui criait, mais qui criait le plus fort possible pour se faire reconnaître, c'est ça que Diane a fait pour moi. C'est comme les cadeaux qu'elle m'a donnés. – Jean. Deux autres *fans* ont émis des propos très similaires concernant l'aspect salvateur de la présence de Diane Dufresne dans leur vie à certains moments cruciaux de leur existence.

¹¹³Deux perceptions du traitement dispensé à Diane Dufresne dans les médias en général s'opposent parmi les *fans*. Certains estiment que ces prises de position ont été davantage au cœur des controverses que les spectacles eux-mêmes, et ils suspectent que l'artiste utilise sa relation difficile avec la presse :

leur appui à l'artiste. Deux témoins ont également mentionné leur désir de prendre soin de Diane, de la préserver. Dominic, en parlant des premières chansons de chaque spectacle, alors que le trac de l'artiste est palpable, révèle son désir de protéger l'interprète :

J'voudrais dans c'temps-là..., c'est comme si je pouvais la tenir dans mes bras pis dire : « Aies pas peur. Chus là, pis si tu tombes... » [...] Ça a toujours été de même. Je me souviens au Stade quand elle est rentrée avec sa traîne, les gens c'était le délire. Mes amis, y hurlaient, y pleuraient. Moi, j'tais assis les deux mains... J'en revenais pas! J'me disais juste « Pourvu qu'a tombe pas ». C'tait comme prendre soin d'elle. J'm'en foutais de la robe!

La défense de Diane Dufresne, ainsi que le désir de prendre soin d'elle, mettent en lumière la sensibilité des *fans*, mais également la fragilité qu'ils perçoivent chez la femme. Par ailleurs, interrogés sur les valeurs véhiculées par l'artiste, la moitié des admirateurs ont mentionné l'empathie. À notre avis, les valeurs de Diane Dufresne, telles qu'identifiée parmi son public le plus attentif, sont un autre indicateur de ce qui constitue pour eux l'essence de leur idole. Outre l'empathie, deux autres caractéristiques se sont particulièrement démarquées: le droit de s'exprimer – de s'affirmer – dans le respect des différences (5 mentions) ainsi que la conscience environnementale et sociale de l'artiste (6 occurrences)¹¹⁴.

« Je ne sais pas jusqu'à quel point elle était sincère dans sa haine des journalistes », se demande André. D'autres soulignent la mauvaise foi des critiques, qui n'écrivent que sur la première partie des spectacles compte tenu de l'heure de tombée, publient les cachets ainsi que des photos désavantageant Dufresne, ne saisissent pas les intentions de l'artiste et du coup s'acharnent contre elle ; ils estiment enfin que par peur de l'insoumise, par crainte de cette femme qui dérange, ils se vengent par des commentaires négatifs des propos incisifs qu'elle tient sur eux.

¹¹⁴ Précisons toutefois que sur ces six occurrences, quatre sont en lien avec les valeurs actuelles de Diane Dufresne et ne s'inscrivent pas dans notre période d'étude. Les deux autres réfèrent aux années 1975 à 1984.

Cette sensibilité à la souffrance d'autrui, ainsi que la douceur et l'implication sociale de Diane Dufresne sont pratiquement passées inaperçues dans la presse artistique étudiée. D'ailleurs, cette lacune a été identifiée par trois admirateurs¹¹⁵, dont Alain: « Je pense [que dans la presse] il n'y a jamais eu de Diane, c'était la Dufresne, c'était la chanteuse puis [...] c'était un portait faussé». Dominic précise: « Selon moi, dans les journaux, y'en ont fait quelqu'un de difficile, qui a mauvais caractère. Quelqu'un de plus dur que la réalité, [...] plus *rough*, de plus difficile, pis de chialeux, puis de bougon... ». Même s'ils n'insistent pas tous sur la tendresse de l'artiste, tous les *fans* (8) qui ont accepté de répondre à la question sur la congruence entre l'image de Dufresne dans les médias avec sa réalité dans la vie ont affirmé qu'au quotidien, elle était assurément plus simple et plus facile à vivre que l'image projetée publiquement.

Les *fans* soulèvent enfin des aspects de la personnalité de l'artiste moins présentés dans les médias, mais ressentis dans leur relation avec elle. Ils reconnaissent leur propre spécificité – le droit à leur différence – dans celle de l'artiste, qui les guide vers une éventuelle expression personnelle. Son statut d'artiste, puis de star, lui offre beaucoup de latitude, ainsi que les moyens de vivre les fantasmes créatifs qui l'habitent et animent ses admirateurs. Diane Dufresne est donc le miroir de ce qu'ils sont et de ce qu'ils aspirent à être.

¹¹⁵ Mylène apporte également un témoignage éclairant sur la question : « Les gens voyaient plus la femme agressive, [...] mais en arrière il y a une femme fragile, une femme douce, une femme qui est prête à donner, à s'oublier... façon de parler... dans les shows là! Dans les shows, pour nous autres, elle va faire absolument n'importe quoi, là.».

En partageant avec le public un espace d'expression libre – le spectacle – Dufresne lui offre l'occasion de se dépasser et d'accéder à la grandeur qu'il perçoit chez elle. Celle-ci est étroitement liée à son affirmation assumée. C'est également, de la part de Diane Dufresne, une forme de reconnaissance de la spécificité de chacune des personnes présentes dans ses salles.

2. Une relation individualisée et confiante

Par ailleurs, 80% des *fans* ont affirmé se souvenir d'au moins un moment privilégié avec Diane Dufresne, la plupart du temps pendant les spectacles ou dans les loges.

D'après les témoignages recueillis, le spectacle *Top secret* présenté en 1986 au Théâtre du Nouveau Monde constitue une étape charnière dans la relation entre l'artiste et ses *fans*. Après s'être produite trois fois au Forum, puis au Stade, Dufresne souhaite retrouver les petites salles. Elle veut voir son monde.

Trois admirateurs ont un souvenir particulier de ce spectacle. Alain partage, les yeux dans les yeux, un baiser et un extrait de chanson avec elle¹¹⁶. Charles voit le spectacle à Chicoutimi, où la participation costumée du public est moins générale qu'à

¹¹⁶ « Finalement je me suis levé et elle s'est revirée de bord, comme juste pour saluer et j'ai enlevé mon chapeau et j'ai fait une salutation avec le chapeau haut-de-forme. Donc a s'est comme sentie obligée de venir à moi, pis là je lui ai juste pris la main avec mes gants et je lui ai embrassé la main, et je me suis juste relevé la tête comme ça, tout en restant à sa hauteur, pis les yeux dans les yeux là. [...] Il s'est probablement passé quelque chose, si moi je l'ai senti, elle l'a senti et le public a senti probablement l'électricité, l'énergie qui s'est passée à ce moment précis entre nous deux. [...] Et là, elle a chanté un bout directement à moi. [...] [Ensuite,] elle m'a donné la main et m'a dit : « Merci » » – Alain.

Montréal. Accompagné d'une amie vêtue en Japonaise et lui-même déguisé en détective, ils sont remarqués par Diane, qui lui glisse un mot à l'oreille pendant la chanson *Un souvenir heureux* et dédie une pièce à la nippone, qu'elle réclame le lendemain soir¹¹⁷. Mylène, quant à elle, a gentiment été interpellée par l'artiste lors de son entrée en scène : « Ah! J'te reconnais toi! ».

Avec un des *fans* interrogés, l'artiste est passée d'un rapport individuel à un rapport personnel. Avec deux amis, Félix a rencontré Diane dans sa loge de l'Outremont (1978), avant qu'elle parte se produire à l'Olympia. Ils lui ont fait part de leur volonté d'aller la voir à Paris; grandement étonnée de les retrouver devant la célèbre salle, Diane leur offre une loge pour toutes les représentations, leur dédie une chanson, les reçoit dans sa loge, les invite à une réception et au restaurant, ainsi qu'à son appartement parisien. Ils seront également invités chez elle à Montréal. Précisons toutefois que le contact n'a pas été maintenu.

Au-delà de l'anecdote, le lien particulier que l'artiste instaure avec les spectateurs ressort de ces témoignages. Pour Dufresne, la salle est constituée d'individus, tous différents. Comme le précise Mylène : « tu vois qu'elle regarde son monde, elle les reconnaît, pis elle est pas là [...] juste pour donner un show. On se sent faisant partie du spectacle aussi, de l'échange ». D'ailleurs, après un spectacle particulièrement difficile – la chanteuse ayant débuté la soirée en exprimant sa colère

¹¹⁷ « Le deuxième soir, quand est venu le temps de *Kabuki*, Diane Dufresne s'avance, et a dit : « Ma Japonaise, serais-tu là encore à soir? » Bon ben, a dit : « Est pas là, mais elle était ben spéciale hier ». Christiane se lève et dit : « Oui! Oui! Je suis là! ». Écoute, t'as vu le visage de Diane Dufresne, elle, son show était sauvé! C'était... elle l'a regardée « T'es venue encore! Ben viens me trouver, j'vais chanter pour toi encore! » C'était capoté! » – Charles.

contre l'administration de la salle et en demandant au public de lui donner de l'énergie –, elle demande aux techniciens d'ouvrir les lumières afin qu'elle puisse voir les gens. Elle s'est ensuite assise sur le bord de la scène, et « les gens se levaient spontanément dans la salle pis ils lui disaient je t'aime, pourquoi je t'aime, ce que tu m'as apporté », se souvient Charles, présent ce soir-là. Par ailleurs, l'aspect individualisé s'exprime différemment chez Dominic et Jérémie, pour qui il est important de ne pas être assis plus loin que la troisième rangée afin d'avoir un contact visuel avec Diane Dufresne.

L'expression de sa vulnérabilité et la mise en valeur du public en général, voire de chaque spectateur en particulier, sont autant d'éléments qui contribuent à l'attachement sentimental des *fans* à l'artiste. Bien que nous l'ayons peu abordé ici, l'aspect show-business participe aussi à la fidélité d'un public sans cesse étonné par les surprises qu'elle prépare. Leur confiance en elle est totale.

Par exemple, lorsque nous lui avons demandé s'il avait déjà été déçu par l'artiste, Charles a répondu par la négative :

Quand elle faisait un *move*, qu'elle changeait de style, moi j'l'ai toujours suivie. J'disais « C'est elle, a sait ce qu'elle a à faire, pis moi je vais aller chercher ce que j'ai à chercher là dedans. Alors décevoir, honnêtement je ne pense pas. [...] C'tait toujours des surprises... J'aimais ça être surpris, moi!

Mylène, Félix et Dominic ont tenu des propos similaires. Mais leur confiance en elle déborde leur certitude qu'elle saura leur présenter un bon show; elle les engage

aussi sur un plan plus personnel, du moins c'est ce qu'on peut percevoir dans la majorité des témoignages. En remettant une partie de leur évolution personnelle entre les mains de l'artiste, en lui faisant des confidences épistolaires ou plus simplement en ayant cet abandon dans l'amour qu'ils éprouvent pour elle, les admirateurs expriment leur confiance intime en Diane Dufresne.

La relation entre Diane Dufresne et les *fans* semble être nourrie par la reconnaissance de la spécificité de chacune des parties, par l'établissement de rapports individualisés – plus spécifiquement après la *Magie rose* du Stade, et par une confiance réciproque.

* * *

Notre analyse de la réception de l'image de Diane Dufresne a d'abord mis en évidence la complaisance des journalistes culturels qui, s'ils commentent la vie personnelle de l'artiste, son comportement en société ou ses prises de position par rapport à l'industrie, font généralement montre d'un sens critique plutôt faible quant à ses performances scéniques et à l'image que l'artiste veut présenter au public. Certes, les éléments qu'ils relèvent s'avèrent justes – la fuite du quotidien, la quête de liberté, la folie, la recherche d'exotisme, par exemple –, mais leur vision se borne à ces quelques éléments. La sensibilité de Diane Dufresne, sa tendresse et sa conscience sociale sont sous-exposées dans la presse artistique québécoise. Toutefois, ces trois

caractéristiques sont présentes dans le discours des *fans*, qui mettent franchement l'accent sur la capacité de la chanteuse de s'affirmer et d'assumer sa différence.

En ce sens, un autre phénomène intéressant réside dans l'interprétation personnelle que les *fans* ont fait de la femme alibi, une facette de Diane Dufresne en partie créée par les journalistes de la presse culturelle. Certes, selon la conception de son public, l'artiste reste un modèle de réussite individuelle qui les inspire. Toutefois, le cadre féministe associé à ce concept dans les journaux est totalement évacué au profit d'une expression personnelle en général, voire de celle d'une autre forme de marginalité : l'homosexualité.

Une autre caractéristique du public de Diane Dufresne est son apparente fidélité et sa constance. En effet, seul un des dix *fans* interrogés a reconnu un passage à vide dans son intérêt pour la carrière de l'artiste. Les autres lui ont témoigné une confiance absolue, tant aux plans artistique que personnel. La spécificité de Diane Dufresne, celle qu'elle reconnaît à chacun, et l'invitation qu'elle fait à tous de s'exprimer, de s'assumer lui assurent une place particulière dans le cœur de ses admirateurs. C'est pourquoi ces derniers n'hésitent pas à la défendre devant leurs proches ou dans les journaux, lorsqu'ils estiment qu'elle est lésée ou incomprise. En agissant ainsi, les *fans* confèrent une certaine légitimité à l'expression de Diane Dufresne. Ils protègent aussi la partie d'eux-mêmes qui se reflète en elle, ainsi que le rêve qu'elle leur apporte. Peut-être est-ce ce rêve que préservent certains journalistes de la presse artistique québécoise, qui comptent aussi parmi les admirateurs de Diane Dufresne...

CONCLUSION

À travers les héroïnes qu'elle choisit d'incarner, Diane Dufresne exprime ses préoccupations personnelles et témoigne également de la société québécoise des années 1970 et 1980. Le discours de l'artiste et celui qu'on tient sur elle s'articulent autour de deux idées fondamentales : la recherche de la liberté et l'expression individuelle.

Les malaises existentiels identifiés chez les héroïnes dufresniennes mettent en évidence les entraves à la liberté, telles qu'identifiées par le parolier Luc Plamondon et assumées par Diane Dufresne. L'usure d'un quotidien lassant, la fuite de celui-ci, les normes sociales prescriptives, le stress, la dictature de l'image, ainsi que le temps qui passe, voilà autant de facettes du malaise existentiel des personnages qui freinent la conquête de la liberté, étroitement associée au bonheur des héroïnes. Par ailleurs, la relation chaotique de Diane Dufresne avec la dimension promotionnelle de l'industrie de la musique, telle que mise en évidence par la presse, participe à la quête d'affranchissement de l'artiste. La liberté, dans l'œuvre de Dufresne et d'après la presse artistique, se définit par l'absence de contraintes. Cette définition est en adéquation avec l'air du temps de la décennie 1970, marquée par la remise en question des valeurs collectives, la libération sexuelle et le féminisme. Ces mouvements sociaux, l'interprète les incarne à sa manière et contribue, par la force de son individualisme et la vaste diffusion qui en fut faite, au discours collectif.

Tout d'abord, en associant la vie de couple à une prison quotidienne dans presque toutes les chansons sur le thème, et en privilégiant des relations basées sur la sexualité plutôt que l'amour romantique, Diane Dufresne propose un modèle féminin inédit dans la chanson populaire, mais en accord avec les valeurs de son époque. Soulignons que c'est seulement dans une chanson – *Sur la même longueur d'ondes* – et à condition de tenir compte de l'interprétation scénique, qu'on peut dire que la relation de couple est vécue autrement : la confiance et la complicité remplacent la sexualité comme ciment relationnel. L'expression publique de son désir et la nudité sont deux des facettes généralement réservées à la vie privée que Diane Dufresne projette dans l'espace public par son art ; la maladie, la violence et la solitude en sont d'autres. Ces caractéristiques distinguent les héroïnes dufresniennes des personnages féminins généralement présentés dans la chanson québécoise.

Par ailleurs, Diane Dufresne ne se définit pas comme étant une militante ou une artiste engagée dans le mouvement féministe. Au contraire. Pourtant, l'ampleur de ses apparentes libérations individuelle et artistique incite deux journalistes du *Devoir*, Christine L'Heureux et Nathalie Petrowski, à reconnaître une parenté certaine entre l'artiste et le féminisme. Par son émancipation et la force de son affirmation scénique, Diane Dufresne devient un modèle, une inspiration pour les autres femmes : une femme alibi. Est-ce que son public la percevait ainsi? La seule admiratrice de notre corpus s'est montrée prudente sur la question, abordant le rôle de *coach* que Dufresne tient dans sa vie, plutôt qu'une éventuelle filiation féministe. En revanche, notre corpus étant majoritairement composé d'hommes homosexuels, celui-ci nous a permis de constater

la récupération du concept de femme alibi du féminisme au profit d'une affirmation identitaire individuelle des admirateurs rencontrés.

Si Diane Dufresne refuse d'être associée au féminisme, elle s'inscrit néanmoins dans un courant musical et embrasse des causes humanitaires, voire humanistes. Avec, dans son répertoire, des titres comme *J'ai vendu mon âme au rock n' roll* et *Chanson pour Elvis*, elle circonscrit son attitude scénique : le rock. L'attitude est présente durant toute la période, mais le genre musical s'édulcore. À son association au rock s'ajoutent les nombreuses références au show-business américain (costumes, lieux, actrices, cérémonies des Oscars) qui mettent en évidence une des sources d'inspiration de l'artiste. D'ailleurs, l'influence de la société américaine dans la chanson québécoise, ou plus précisément chez d'autres artistes de la contre-culture, est un terrain qui reste à défricher. Soulignons également que Dufresne, par un hommage à la chanteuse Alys Robi, s'inscrit dans l'histoire du show-business national.

L'engagement social n'est pas absent de l'œuvre de Diane Dufresne. Rappelons d'abord ses quelques participations à des spectacles nationalistes, ainsi que le drapeau du Québec peint sur son torse. Toutefois, l'engagement porté par son art s'oriente davantage vers la protection de l'environnement et la liberté d'expression. Il se vit individuellement, sans affiliation extérieure. Ces deux dimensions des créations – tout comme la tendresse de Diane Dufresne – ont été sous-exposées dans la presse culturelle de l'époque qui, pour le reste, a relayé fidèlement et sans réel questionnement l'image que l'artiste voulait projeter d'elle-même : une femme originale et libre. Par ailleurs,

lorsqu'on parle de la douceur de Diane Dufresne – particulièrement lors du deuxième Forum où sont opposées la dame de cœur et la dame de pique – on amenuise cette facette de la *persona* de l'artiste en valorisant le côté rock, rebelle. En effet, la « vraie Diane Dufresne » sera présentée au public le soir de l'*Halloween*, la soirée *Hollywood* n'étant qu'une introduction, un prélude.

Bien que la conscience, la tendresse et la générosité de Diane Dufresne soient des aspects peu soulignés dans la presse artistique, ils n'échappent pas à ses admirateurs. Ces derniers s'attachent néanmoins à l'autre volet de son engagement : la liberté d'expression, qui se traduit plus spécifiquement par la reconnaissance de leur singularité propre et l'invitation de l'artiste à exprimer celle-ci dans ses spectacles. Cette reconnaissance de l'individualité et du potentiel créatif de chacun assure une place particulière à Diane Dufresne dans la vie de ses *fans*. C'est pourquoi ils n'hésitent pas à la défendre lorsqu'elle est critiquée dans la presse artistique relativement à ses cachets, ses comportements hors de la scène ou lorsqu'elle tente de restreindre ses obligations promotionnelles. Ses prestations scéniques ne font que rarement l'objet des critiques négatives.

La valorisation de sa singularité et de celle de ses *fans*, l'extrême solitude de ses héroïnes, ainsi que son refus de se joindre aux associations – par définition, porteuses de contraintes – qui défendent des causes politiques ou sociales contribuent grandement l'image d'individualiste de Diane Dufresne qui, à cet égard, s'insère dans la mouvance des années 1980.

Outre la mise en évidence de la contribution de Diane Dufresne au discours collectif québécois des années 1970 et 1980 par une étude des représentations de la femme dans son œuvre, le principal apport de notre recherche se situe dans l'établissement, comme phénomène porteur de sens, d'un certain dialogue entre les dimensions collectives de la chanson et sa participation à l'identité des individus. Par la confrontation de trois sources généralement traitées distinctement, nous avons été en mesure d'appréhender l'apport de Diane Dufresne tant du point de vue de l'image projetée que de celui de la critique et de ses fans. Cette méthodologie exploratoire, qui permet de traiter tant de l'émission que de la réception, peut être appliquée à divers sujets relatifs à l'étude de la chanson d'hier ou d'aujourd'hui. De plus, l'intégration de la performance scénique en étroite relation avec les textes chantés est une autre particularité de notre analyse.

Par ailleurs, concernant les artistes actuels, les babillards sur leurs sites officiels (où les admirateurs sont libres de laisser des commentaires), ainsi que les forums de discussion créés par leurs *fans* sont des sources regorgeant de potentiel pour une étude de la relation entre les artistes et leur public. En effet, les commentaires laissés y sont spontanés, ce qui diminue significativement les biais inévitables des entrevues réalisées dans le cadre d'une recherche.

Il reste beaucoup à faire afin de connaître le rock québécois, particulièrement du point de vue de ses artisans. Qui sont-ils? Comment s'articule leur discours? Autour de quelles thématiques? À cet effet, une analyse comparative des discours des rockeuses

québécoises pourrait s'avérer riche de sens au plan des représentations de la femme et contribuer à accroître les connaissances concernant les femmes dans l'industrie de la musique québécoise.

Alors que l'apport des chansonniers et des artistes engagés est connu et reconnu, il importe maintenant de poursuivre l'exploration des dimensions plus commerciales de notre histoire culturelle dans le domaine de la chanson. Par cette recherche, nous avons mis en lumière que sous l'apparente futilité du show-business, se dissimulent des modèles que la popularité des artistes, la presse et la mobilisation d'une industrie rendent accessibles.

BIBLIOGRAPHIE

1. SOURCES PREMIÈRES

Enregistrements des spectacles

INCONNU. *Halloween*, Montréal, 1982, 90 minutes environ, enregistrement sonore. (Collection privée de Marien Lévesque).

MÉTHÉ, Jacques, *J'me mets sur mon 36*, Montréal, 1980, 135 minutes, coul. (Coffret de DVD *Diane Dufresne vous fait une scène*, Imavision, 2004).

SHEITOYAN, Jean-Jacques, *Diane Dufresne en récital – Les Beaux Dimanches*, Montréal, Radio-Canada, 23 octobre 1977, 60 min, coul. (Format DVD collection privée de Normand D'Amours).

SHEITOYAN, Jean-Jacques, *Hollywood*, Montréal, 1982, 90 minutes, coul. (Coffret de DVD *Diane Dufresne vous fait une scène*, Imavision, 2004).

SHEITOYAN, Jean-Jacques, Magie Rose, Montréal, 1984, 110 minutes, coul. (Coffret de DVD *Diane Dufresne vous fait une scène*, Imavision, 2004).

Disques et chansons du corpus

BREL, Jacques, *Brel*. Paris, Barclay, 8105372, DC.

DUFRESNE, Diane, *Tiens-toé ben, j'arrive!*, Montréal, Amérilys, AMC 1010, réédition 1996, DC.

- Rill pour rire (Luc Plamondon / François Cousineau)
- En écoutant Elton John (Luc Plamondon / François Cousineau)

DUFRESNE, Diane, *À part de d'ça, j'me sens ben/Opéra-cirque*, Montréal, Amérilys, AMC 1111, réédition 1996, DC.

- Rock pour un gars d'bicyc' (Luc Plamondon / François Cousineau)
- On tourne en rond (Luc Plamondon / François Cousineau)
- J'me sens ben (Luc Plamondon / François Cousineau)

DUFRESNE, Diane, *Sur la même longueur d'ondes*, Montréal, Kébec-Disc KD-703, 1975 33t.

- Sur la même longueur d'ondes (Luc Plamondon / François Cousineau)
- Partir pour Acapulco (Luc Plamondon / François Cousineau)
- Actualités (Luc Plamondon / François Cousineau)
- Les hauts et les bas d'une hôtesse de l'air (Luc Plamondon / François Cousineau)
- Chanson pour Elvis (Luc Plamondon / François Cousineau)
- J'ai besoin d'un chum (Luc Plamondon / François Cousineau)
- J'ai vendu mon âme au rock n' roll (Luc Plamondon / François Cousineau)

DUFRESNE, Diane, *Mon Premier Show – en spectacle à la Place des Arts*, Montréal, J'arrive 909-910, 1976, 33t.

- Mon p'tit boogie-woogie (Luc Plamondon / François Cousineau)

DUFRESNE, Diane, *Maman si tu m'voyais... tu s'rais fière de ta fille!*, Montréal, Barclay 80270, 1977, 33t.

- Vingtième étage (Luc Plamondon / François Cousineau)
- La main de Dieu (Luc Plamondon / François Cousineau)
- Laissez passer les clowns (Luc Plamondon / François Cousineau)
- Hollywood Freak (Luc Plamondon / François Cousineau)
- Ma vie, c'est ma vie (Luc Plamondon / François Cousineau)

DUFRESNE, Diane, *Striptease*, Los Angeles, Paris et Montréal, Barclay 80294, 1979, 33t.

- Alys en cinémascope (Luc Plamondon / Germain Gauthier)
- J'ai douze ans (Luc Plamondon / Germain Gauthier)
- Le Parc Belmont (Luc Plamondon / Christian St-Roch)
- Striptease (Luc Plamondon / Germain Gauthier)
- Fellini (Luc Plamondon / Christian St-Roch)
- Hymne à la beauté du monde (Luc Plamondon / Christian St-Roch)

DUFRESNE, Diane, *Turbulences*, Montréal et New York, Kébec-Disc KD-532, 1982, 33t.

- Oxygène (Luc Plamondon / Germain Gauthier)
- Turbulences (Luc Plamondon / Germain Gauthier)
- Pour un ami condamné (Luc Plamondon / Jean-Marie Benoît)
- La dernière enfance (Luc Plamondon / Angelo Finaldi)

DUFRESNE, Diane, *Détournement majeur*, Montréal, Amérilys, AMC 1005, 1993, DC.

DUFRESNE, Diane, *Diane Dufresne*, Montréal, Amérilys, AMC 1112, 1998, DC.

DUFRESNE, Diane, *Effusions*, Montréal, Présence, PRESCD7116, 2007, DC.

VARIÉS, *Starmania – le spectacle*, Paris, WEA, 9031739752, 1979, DC.
- Les adieux d'un sex-symbol (Luc Plamondon / Michel Berger)

Quotidiens et hebdomadaire

La Presse, juin 1975 à août 1985.

Le Journal de Montréal, juin 1975 à août 1985.

Le Devoir, juin 1975 à août 1985.

Échos-Vedettes, juin 1975 à août 1985.

Entrevues

LAFRENIÈRE, Marilyne, *Entrevue avec monsieur Guy Latraverse, producteur de Diane Dufresne*, Montréal, le 21 février 2006.

———, *Entrevue avec Charles, fan de Diane Dufresne depuis 1973*, Montréal, le 6 juillet 2006.

———, *Entrevue avec Mylène, fan de Diane Dufresne depuis 1974*, Montréal, le 6 juillet 2006.

———, *Entrevue avec André, fan de Diane Dufresne depuis 1972*, Montréal, le 11 août 2006.

———, *Entrevue avec Félix, fan de Diane Dufresne depuis 1974*, Montréal, le 29 juillet 2006.

———, *Entrevue avec Jérémie, fan de Diane Dufresne depuis 1969*, Montréal, le 12 août 2006.

———, *Entrevue avec Alain, fan de Diane Dufresne depuis 1980*, Québec, le 27 août 2006.

———, *Entrevue avec Dominic, fan de Diane Dufresne depuis 1971-1972*, Québec, le 27 août 2006.

- , *Entrevue avec Jean, fan de Diane Dufresne depuis 1971-1972*, Montréal, le 8 décembre 2006.
- , *Entrevue avec Jacques, fan de Diane Dufresne depuis 1980*, Montréal, le 9 décembre 2006.
- , *Entrevue avec Marc, fan de Diane Dufresne depuis 1971-72*, Montréal, le 15 février 2007.

2. SOURCES SECONDES

Ouvrages de références et ouvrages généraux :

- CYRULNIK, Boris, *La petite sirène de Copenhague*, La Tour-D'Aigues, Éditions de l'Aube, 2005, 91 p.
- REY, Alain, *Le nouveau petit Robert*, Paris, Le Robert, 1993, 2551 p.
- Encyclopédie Universalis sur CD-ROM*, Paris, Éditions Encyclopædia Universalis, 2003.
- DUMONT, Micheline *et al.*, *L'Histoire des femmes au Québec : depuis quatre siècles*, Montréal, Le Jour, 1992, 646 p. (Collectif Clio)
- LINTEAU, Paul-André *et al.*, *Histoire du Québec contemporain. Tome 2 : Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal Express, 1989, 834 p.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, 307 p.

Analyse de contenu

- BEAUMONT-JAMES, Colette, *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999, 287 p.
- DION, Robert, « Alys en cinémascope – ou la vie est un songe », *Urgences*, n° 26, 1989, p. 64-73.
- GAUDREAU Romain et Daniela ROVENTA-FRUMUSANI, *Pour connaître la science des signes : introduction à la sémiotique*, Amsterdam, Meridian Publishing, 2001, 286 p.

- GHIGLIONE, Rodolphe, *et al.*, *Manuel d'analyse de contenu*, Paris, Armand Colin, 1980, 159 p.
- HAMON, Philipe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1979, p. 115-180.
- KIENTZ, Albert, *Pour analyser les média – l'analyse de contenu*, Tours, A. Mame, 1971, 175 p.
- VICHERAT, Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris, L'Harmattan, 2001, 144 p. (Coll. univers musical).

Les femmes dans la culture populaire et savante

- BEAUMONT, Kathleen, *Femme modèle ou femme rebelle : représentations de la féminité dans deux best-sellers du roman d'amour*, M.A. (Études littéraires), Université du Québec à Montréal, 2001, 82 f.
- BETTINOTTI Julia et Jocelyn GAGNON, *Que c'est bête, ma belle : étude sur la presse féminine au Québec*, Montréal, Soudeyns-Donze, 1983, 143 p.
- DUNNIGAN, Lise, *Analyse des stéréotypes masculins et féminins dans les manuels scolaires au Québec*, Québec, Conseil du statut de la femme, 1980, 184 p.
- GAUVREAU Danielle et Diane GERVAIS, « Les chemins détournés vers une fécondité contrôlée: le cas du Québec 1930-1970 », *Annales de démographie historique*, n° 2, 2003, p. 89-109.
- GRENIER, Line, « Question de renommée : les mises en mémoire du phénomène Céline Dion », *Recherches féministes*, vol. 13, n° 2, 2000, p. 33-45.
- LÉGARÉ, Lyne, *Agentivité féminine et problématique maternelle dans les récits contemporains pour la jeunesse*, M.A. (Études littéraires), Université du Québec à Trois-Rivières, 2005, 85 f.
- NADEAU, Sylvie, *Représentations des rapports hommes-femmes dans la chanson populaire au Québec*, Québec, Université Laval, Groupe de recherche multidisciplinaire féministe, 1989, 140 p.
- TARDIF, Hélène, *La représentation des conditions féminine et masculine dans les téléromans québécois récents*, M.A. (Sociologie), Québec, Université Laval, 1975, 262 f.

TREMBLAY-MATTE, Cécile, *La chanson écrite au féminin : de Madeleine de Verchères à Mitsou, 1730-1990*, Montréal, Éditions Trois, 1990, 391p.

Chanson et musique rock

ALESSANDRINI, Marjorie, *Le rock au féminin*. Paris, Albin Michel, 1980, 214 p.

AUBÉ, Jacques, *L'engagement des auteurs-compositeurs-interprètes de la chanson au Québec de 1970 à 1980 et ses origines*. M.A. (Histoire), Université du Québec à Montréal, décembre 1988, 129 f.

BOLDREY Susan M.S., *La chanson québécoise: reflet social d'un peuple*. Ph.D. (Philosophie), Evanston, Illinois, 1991, 442 f.

BONZOM, Marie-Christine, « Le Noir, la Femme et le Sudiste : une mythologie du rock sous presse », Patrick Mignon et Antoine Hennion (dir), *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p. 65-74.

BOUCHARD, Jacques, *Écrire à tue-tête : la constellation Plamondon*. Montréal, Radio-Canada (première chaîne), 17 octobre 2007, 60 minutes.

CHAMBERLAND, Roger, « De la chanson à la musique populaire ». Dans Denise Lemieux et Gilles Bibeau (dir.) *Traité sur la culture*, Sainte-Foy, Éditions de l'IQRC, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 697-718.

DE SURMONT, Jean-Nicolas, « Esquisse d'une historiographie de la chanson au Québec », dans Robert Giroux, dir., *En avant la chanson!*, Montréal, Tryptique, 1993, p.31-52.

DURAND, Caroline, *Chanson québécoise et redéfinition identitaire, 1960-1980*, M.A. (Histoire), Université de Montréal, 2004, 115 f.

FISKE, John, « Madonna », dans John Fiske, *Reading the popular*, Boston, Unwin Hyman, 1989, p. 95-113.

GHÉZI, Paul, *La femme dans l'œuvre de Georges Brassens*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1991, 158 p.

GRENIER, Line, « « Je me souviens » ... en chansons : articulation de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical populaire au Québec », *Sociologies et sociétés*, vol. 29, n° 2, automne 1997, p. 31-47.

JULIEN, Jacques, « Essai de typologie de la chanson populaire », dans Robert Giroux, dir., *La chanson prend ses airs*, Montréal, Tryptique, 1993, p. 75-91.

LACASSE, Serge, « Réalisme et représentation spatiale en musique rock enregistrée : authenticité, intimité, transparence », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 5. Nos 1-2, Décembre 2001, p. 107-111.

MC COUN, Kristin J., *Janis Joplin's Revolt Against Conventional Femininity : A Pendantic Analysis of Selected Lyrics*, M.A. (Arts), Florida Atlantic University, 1997, 97 f.

SAVOIE, Chantale, *La chanson sentimentale dans la culture populaire : le cas Michel Louvain*, M.A. (études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal, 1995, 104 f.

THIVERGE, Jacques, *Les représentations sociales de l'enfant dans la chanson québécoise : l'exemple de Madame Bolduc et de Gilles Vigneault*, M.A. (Études québécoises), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2000, 196 f.

ROY, Bruno, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB éditeur, 1991, 452 p.

Industrie de la musique et star-system

FISKE, John, « The cultural Economy of Fandom », dans Lisa A. Lewis, *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, Londres, Routledge, p. 30-49.

FONTAINE, Mario, *Tout sur les p'tits journaux z-artistiques où comment dormir avec le cœur qui palpète*, Montréal, Quinze, 1978, 286 p.

GAUTHIER, Ghislain, *L'influence des gérants sur les créateurs et les artistes interprètes en musique rock*, M.A. (Sociologie), Montréal, Université du Québec à Montréal, 1985, 105 f.

JENSON, Joli, « Fandom as Pathology : The Consequences of Characterization », dans Lisa A. Lewis, *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, Londres, Routledge, p. 9-29.

MORIN, Edgar, *Les stars*, Paris, Seuil, 3^e édition, 1972, 188 p.

TREMBLAY, Danielle, « Les femmes dans l'industrie du disque et du spectacle au Québec depuis 1945 », dans Robert Giroux, dir., *En avant la chanson!*, Montréal, Tryptique, 1993, p.139-148.

Diane Dufresne :

ADISQ, *Gala de l'ADISQ. Hommage à Diane Dufresne*, Montréal, Radio-Canada, le 29 octobre 2006, 3 heures 25 minutes, couleur.

BEAUVARLET, Geneviève, *Diane Dufresne*, Paris, Éd. Seghers, 1984, 199 p. (coll : Poésie & Chansons).

BOUCHARD, Jacques, *Folie douce : Diane Dufresne en paroles et musique*, Radio-Canada, 2003, 3 disques compacts.

CHÉNIER, Marie-Claude, *Diane Dufresne en spectacle : l'impact de la gestualité*, M.A. (Communication), Université de Montréal, 1988, 142 f.

DUCHARME, André, *Cendrillon Kamikaze*, Montréal, Mnémosyne, 143 p.

DUMAS, Carmel, *Femme d'aujourd'hui : rencontre avec Diane Dufresne*, Montréal, 1982, 31'10 minutes, couleur (coffret *Diane Dufresne vous fait encore une scène*, Imavision, 2005).

HOMIER-ROY, René, « La vraie nature de Diane Dufresne », *La Presse*, 6 décembre 1972, p. F7.

NICKY, « Diane Dufresne au St-Denis », *Pop (jeunesse) Rock*, 4 novembre 1978, p.16.

RACINE, Gaétan. *Diane Dufresne. Sa vie, ses amours, sa carrière, ses spectacles*, Montréal, Québecor, 1984, 219 p.

Sites internet :

Archives de Radio-Canada, (page consultée le 14 avril 2008), [en ligne], adresse URL : <http://archives.radio-canada.ca/societe/celebrations/clips/1671/>

CNRTL, *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, (page consultée le 1^{er} mai 2008), [en ligne], adresse URL : <http://www.cnrtl.fr/definition>

D'AMOUR, Normand, *Univers Dufresne*, (page consultée le 26 septembre 2005), [en ligne], Adresse URL : <http://universdufresne.iquebec.com/chansons.html>. En août 2008, le site est déménagé au : www.universdufresne.com

LANGÉVIN, Richard, *Diane Dufresne. Site officiel*, (page consultée le 9 novembre 2006), [en ligne], Adresse URL : www.dianedufresne.com

Les Impatients, (page consultée le 14 avril 2008), [en ligne], Adresse URL :
<http://www.impatients.ca>

Yahoo! Groupe – Diane Dufresne, (page consultée le 26 août 2008), [en ligne], Adresse
URL : <http://fr.groups.yahoo.com/group/dianedufresne/>

TABLEAU 1
Les chansons du corpus selon la fréquence de leur interprétation et leur répartition par spectacle

Titre	Premier show	Sans entracte	Fellini	Forum 1980	Hollywood	Halloween	Magie rose	Fréquence
Parc Belmont			P	DVD *	DVD*	J-E	DVD*	5
Laissez passer les clowns		P-RC *	P	DVD *		J-E	DVD*	5
En écoutant Elton John	D-P	P	J		J	J		5
Vingtième étage		P-RC *	P	DVD *			DVD*	4
Les hauts et les bas d'une hôtesse de l'air	D-P	P		DVD *			DVD*	4
Main de Dieu	P	P	P			F-E		4
Rock pour un gars d'bicyc'	D-P		P	DVD *		E		4
Actualités	D-P		P	DVD *	DVD*			4
On tourne en rond	P	P-RC *	P	DVD *				4
Mon p'tit boogie boogie	D-P	P-RC *	J	DVD *				4
J'ai 12 ans			P	DVD *		J-E	DVD*	4
Oxygène					DVD*	J-E	DVD*	3
Hollywood freak		P			DVD*		DVD*	3
Hymne à la beauté du monde				DVD *	DVD*	J		3
Chanson pour Elvis	D-P		P	DVD *				3
Sur la même longueur d'ondes	P	P-RC *	J					3
Turbulences						E	M	2
Pour un ami condamné					J		M	2
Dernière enfance					J	J-E		2

TABLEAU 1 (suite)
Les chansons du corpus selon la fréquence de leur interprétation et leur répartition par spectacle

Titre	Premier show	Sans entracte	Fellini	Forum 1980	Hollywood	Halloween	Magie rose	Fréquence
Fellini			P			E		2
Alys en cinémascope				DVD *	DVD*			2
Stripease				DVD *	DVD*			2
Les adieux d'un sex-symbol			P		DVD*			2
J'ai besoin d'un chum	D-P			DVD *				2
Partir pour Acapulco	D-P			DVD *				2
Ma vie, c'est ma vie		P-RC *		DVD *				2
J'me sens ben	D-P	P-RC *						2
Rill pour rire	D-P		P					2
J'ai vendu mon âme au rock n' roll	D-P	P						2

Légende

- J : Journal
P : Programme
D : Disque
RC: Fiche des archives de Radio-Canada
DVD : DVD du coffret *Diane Dufresne vous fait une scène*
E : Enregistrement audio d'un collectionneur
* : indique une diffusion à la télévision

TABLEAU 2
Inventaire des mois dépouillés dans les journaux du corpus, 1975-1984.

Année	Mois dépouillés
1975	Juin, octobre, novembre
1976	Janvier, mars, avril, juillet
1977	Janvier, février, mars, avril, octobre, novembre
1978	Février, mai, septembre, octobre,
1979	Décembre
1980	Janvier, juin, novembre, décembre
1982	Février, mars, mai, octobre, novembre, décembre
1983	Novembre
1984	Janvier, avril, juillet, août, septembre, novembre, décembre
1985	Août

ANNEXE 1

Questionnaire présenté aux *fans* de Diane Dufresne lors de l'enquête orale

I- Informations générales:

Sexe:

Âge :

Lieu de résidence :

II- Questions spécifiques :

A) sur les spectacles

1. Depuis quand suivez-vous la carrière de Diane Dufresne?
2. Comment êtes-vous entré en contact avec les chansons et l'univers de Diane Dufresne? À ce moment, qu'est-ce qui vous a séduit chez cette artiste?
3. Avez-vous déjà eu l'occasion d'assister à un spectacle de Diane Dufresne?
Si oui, lequel ou lesquels?
4. Pour chaque spectacle :
 - qu'avez-vous préféré?
 - si cela s'applique, qu'est-ce qui vous a déçu?
5. Quels sont les souvenirs de spectacle les plus marquants pour vous?
6. Quelles sont vos chansons préférées de Diane Dufresne?
7. Généralement, avec qui assistiez-vous aux spectacles de Diane Dufresne?
Ces personnes étaient-elles des *fans* de l'artiste elles aussi?
8. Selon vous, comment votre entourage immédiat percevait-il Diane Dufresne?
9. Dans votre cas, comment votre « affection » pour Diane Dufresne se traduit-elle?

ANNEXE 1 (suite)**Questionnaire présenté aux fans de Diane Dufresne lors de l'enquête orale****B) sur la personnalité publique de Diane Dufresne**

1. Qu'est-ce qui vous a plu chez Diane Dufresne?
2. Y a-t-il des aspects de sa personne ou de son œuvre que vous appréciez moins?
3. Quelle perception avez-vous du traitement réservé à l'œuvre et à l'artiste dans les journaux et les divers médias à l'époque?
4. Croyez-vous que cette image médiatique soit fidèle à qui est réellement Diane Dufresne? (En quoi diffère-t-elle ou est-elle semblable, selon la réponse)
5. À votre avis, est-ce que par ses chansons et sa personnalité, Diane Dufresne porte et transmet certaines valeurs? Si oui, lesquelles?
6. Après toutes ces années, comment définissez-vous l'impact de Diane Dufresne sur le monde de la chanson au Québec? Sur la culture québécoise? Que retenez-vous comme étant le plus significatif chez cette artiste?

III- Conclusion :

Y a-t-il des aspects qui n'ont pas été abordés et dont vous aimeriez parler?

CAPTATIONS VISUELLES

1. Photographie et captations d'images des prestations scéniques de Diane Dufresne présentées d'après la chronologie de l'analyse

Sauf précision contraire, les images proviennent de :

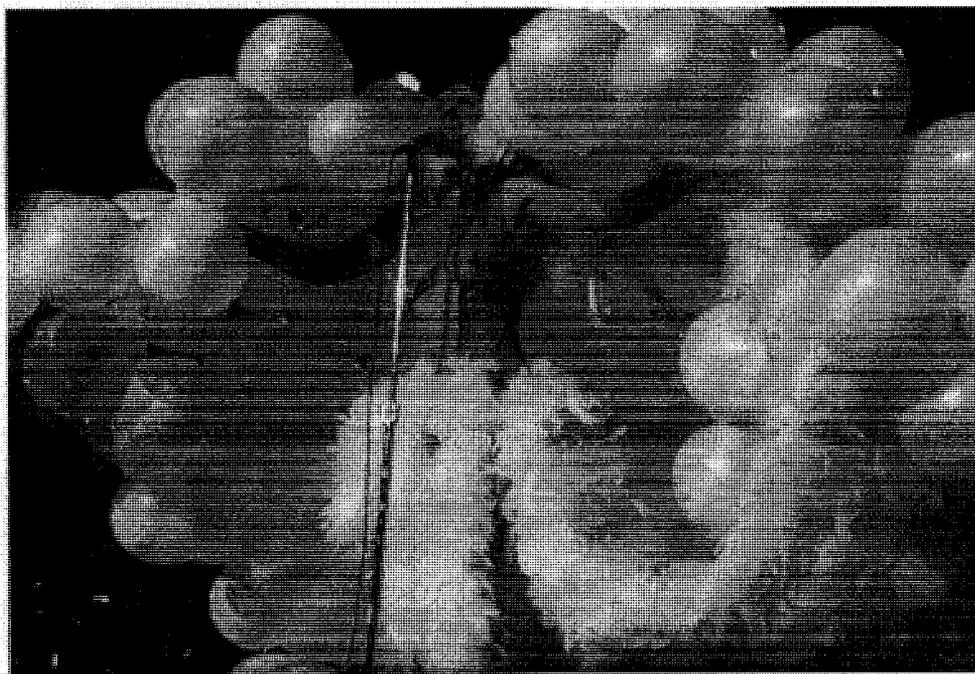
Jean-Jacques Sheitoyan, *Diane Dufresne en récital – Les Beaux Dimanches*, Montréal, Radio-Canada, 23 octobre 1977, 60 min, coul. (Format DVD collection privée de Normand D'Amours).

Jacques Méthé. *J'me mets sur mon 36*, Montréal, 1980, 135 minutes, coul. (Coffret de DVD *Diane Dufresne vous fait une scène*, Imavision, 2004).

Jean-Jacques Sheitoyan, *Hollywood*, Montréal, 1982, 90 minutes, coul. (Coffret de DVD *Diane Dufresne vous fait une scène*, Imavision, 2004).

———, *Magie Rose*, Montréal, 1984, 110 minutes, coul. (Coffret de DVD *Diane Dufresne vous fait une scène*, Imavision, 2004).

1.1. Numéro d'ouverture de *J'me mets sur mon 36*



Source : Photographie offerte à l'achat du Coffret de DVD *Diane Dufresne vous fait une scène*.

Dans une robe signée Loris Azzaro et sous une cape de ballons blancs qui s'envole dès la fin de la première chanson, Diane Dufresne ouvre son spectacle au Forum en 1980.

1.2 L'équilibriste des *Actualités* du Forum de 1980 : Une allégorie de la précarité mondiale, entre repli et ouverture.



« Pis j'chante pour distraire mes oiseaux ». Alors repliée sur son univers, l'héroïne est heureuse. La main sur son cœur témoigne de son amour pour son oiseau – qui représente le public? – tandis que sa position dégagée confirme son bien-être.

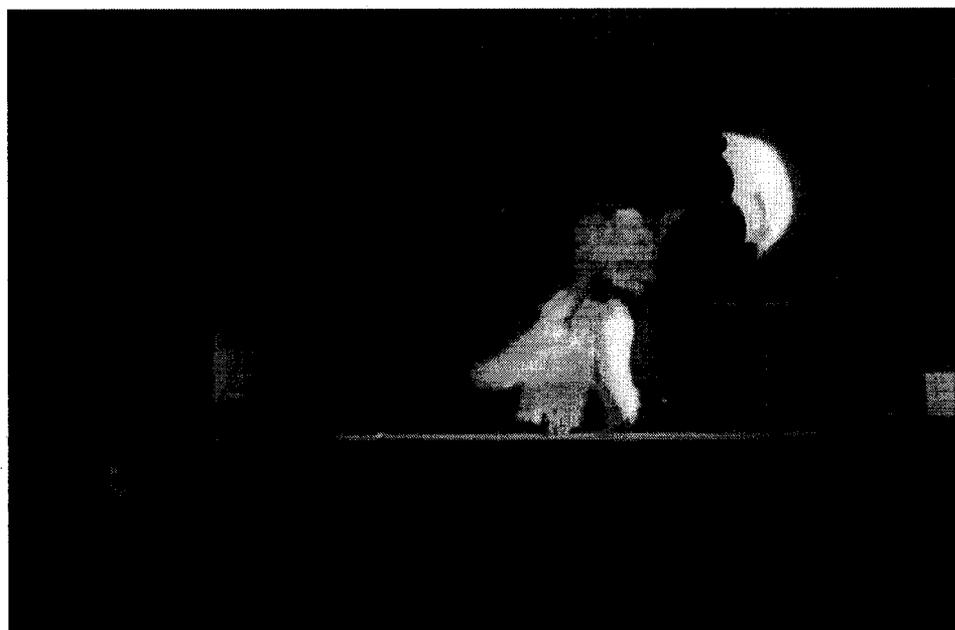


Changement soudain d'ambiance. D'épanouie, l'héroïne devient inquiète. Elle joint les mains aux pattes de son oiseau dans un geste protecteur qui la réconforte.

1.2 L'équilibriste des *Actualités* du Forum de 1980 : Une allégorie de la précarité mondiale, entre repli et ouverture (suite).



Climax de l'expression du malaise de l'héroïne : elle est apeurée et affligée.

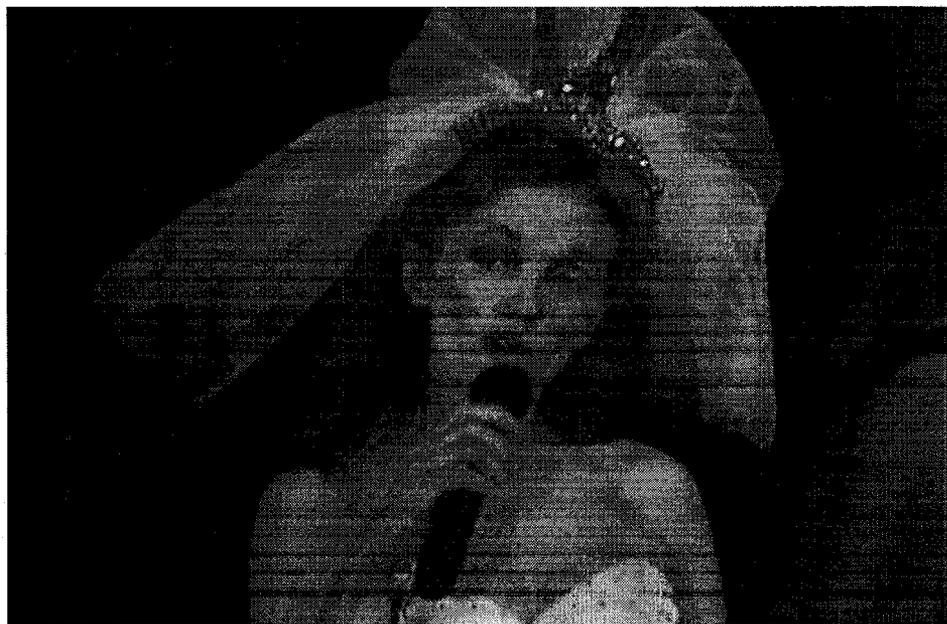


Dufresne emprunte la gestuelle et l'apparence d'une funambule en quête d'un équilibre, qu'elle n'atteindra pas.

1.3. *J'ai douze ans au Stade olympique, 1984.*



La prise de conscience d'une héroïne : de fille à femme.



« Faut que j'commence à prendre la pilule »

1.4 Le *Parc Belmont* au Forum en 1980 : vers l'acceptation de la folie.

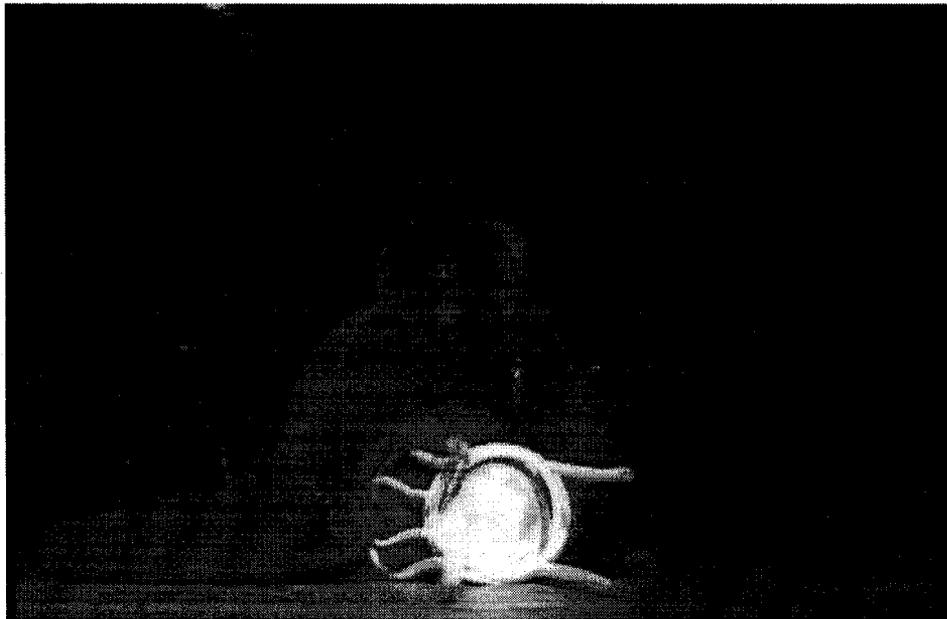


Assise à califourchon, la folle prie pour être libérée de sa maladie. Alors que le tutu de la robe évoque l'enfance, les flammes rappellent la souffrance qui consume l'héroïne.

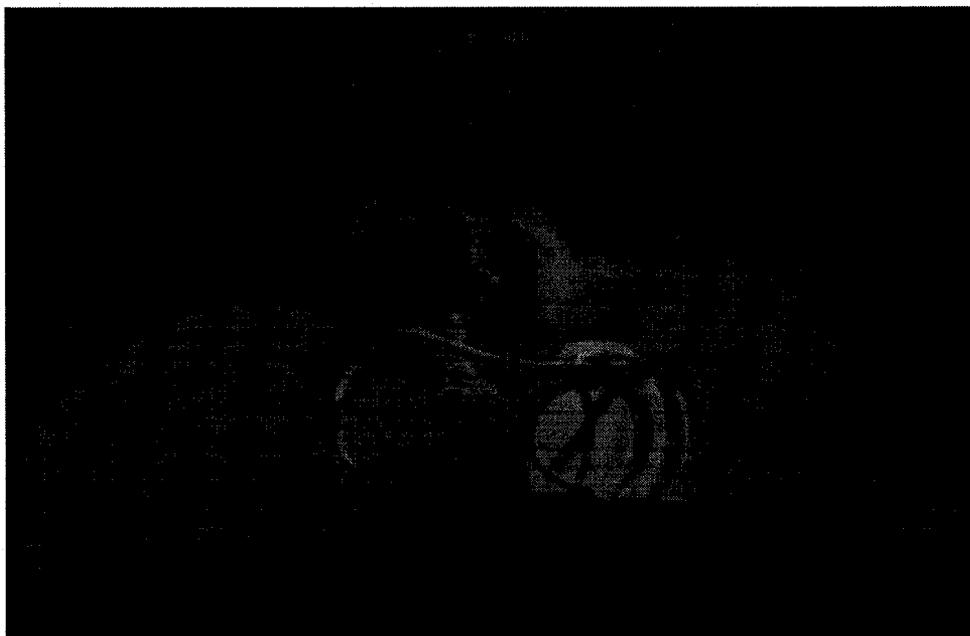


Momentanément éloigné de la chaise symbolisant sa folie, le personnage demeure toutefois dans sa sphère d'influence et poursuit son interaction avec elle.

1.4 - Le *Parc Belmont* au Forum en 1980 : vers l'acceptation de la folie (suite).

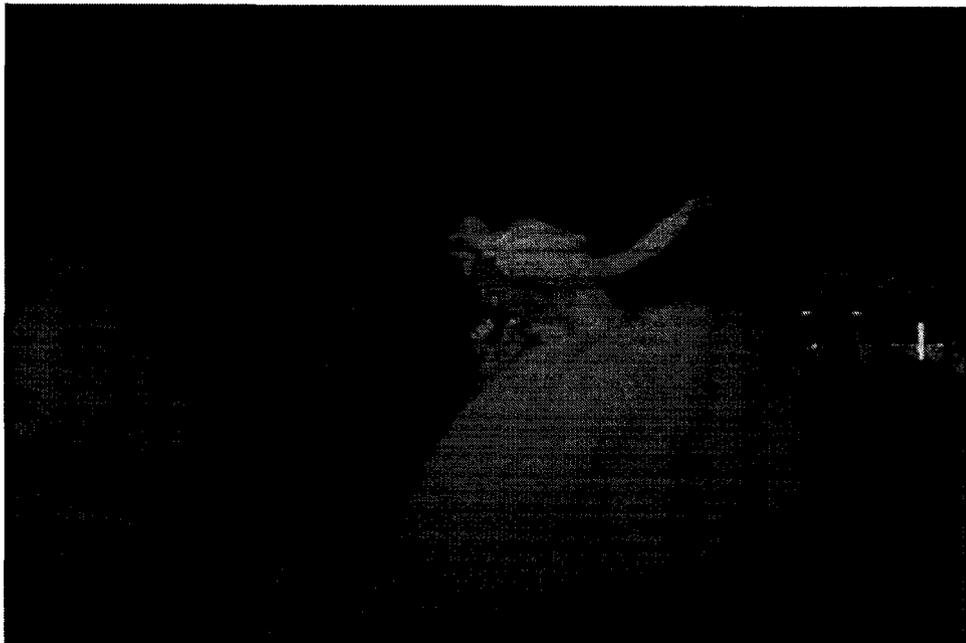


Lors de son délire, le personnage exprime par des cris et ses interactions, la peur et la fascination qu'il ressent à l'égard de sa folie.



L'allégorie se termine sur l'acceptation relative de la folie par l'héroïne

1.5 *Le Parc Belmont* au Stade : l'allégorie de la boîte à musique.



Avant de plonger dans son délire, l'héroïne fait une révérence;
expression fugace de sa résignation.



La *Prima Ballerina* de la boîte à musique - incarnée par Diane Dufresne – tournoie
jusqu'à la fin de la crise, jusqu'au bout du mécanisme qui anime la poupée.

1.6 Sur la même longueur d'ondes : un exemple de variation sémiologique induite par la mise en scène



« T'as beau être beau, t'as beau être laite » : Diane Dufresne ponctuée d'une gifle sa relation avec sa covedette masculine.



Côte à côte, chacun à la recherche de l'équilibre, on pourrait croire qu'une amitié lie les deux protagonistes.

1.6 Sur la même longueur d'ondes : un exemple de variation sémiologique induite par la mise en scène (suite).



La superposition de leur chemin et l'union de leur quête d'équilibre respective s'apparente davantage à une relation amoureuse, qu'à une amitié.



« Tout c'qui compte, c'est qu'on soye sur la même longueur d'ondes », le personnage féminin s'abandonne avec confiance dans les bras de l'homme.

1.7 *Mon p'tit boogie-woogie* au Forum en 1980 : un exemple de la pose sexy de Diane Dufresne

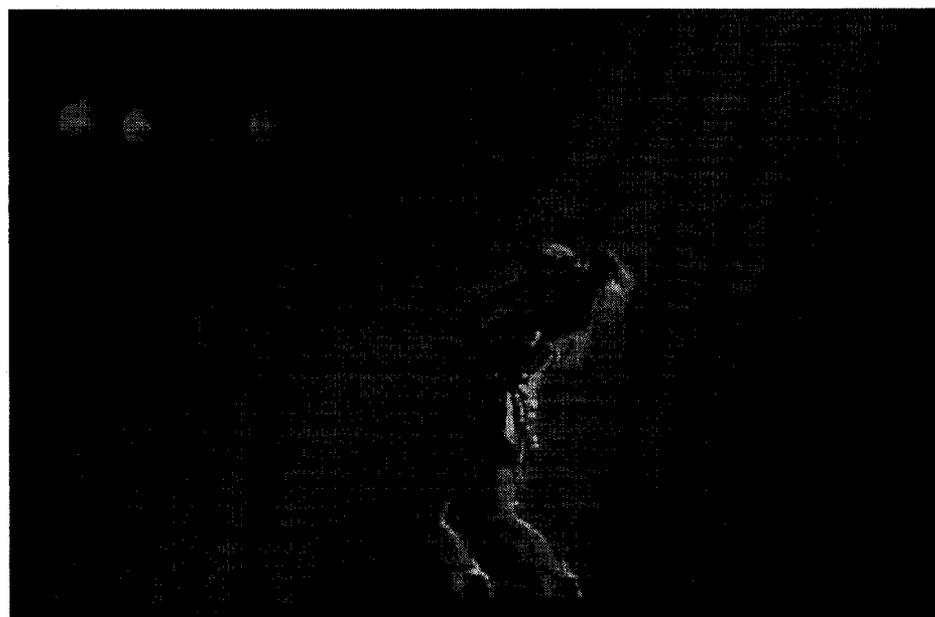


Diane Dufresne, portant la robe à flamme de la partie rock du spectacle, exécute sa pose sexy la plus fréquente.

**1.8 *Rock pour un gars d'bicyc'* au Forum en 1980 :
une héroïne aux commandes de ses désirs**



Alors qu'elle fantasme sur le motard, Dufresne adopte des éléments de sa gestualité : elle appuie sur le gaz, et ici, elle conduit une moto. Si le texte présente une femme soumise à ses désirs – prête à tout pour plaire –, la gestualité de l'artiste inverse la vapeur et envoie l'image d'une femme en contrôle de sa sexualité.



Diane Dufresne offerte au gars d'bicyc'.

1.9 *Hollywood Freak* : hommage d'une fille et d'une star à sa mère, 1977 et 1984

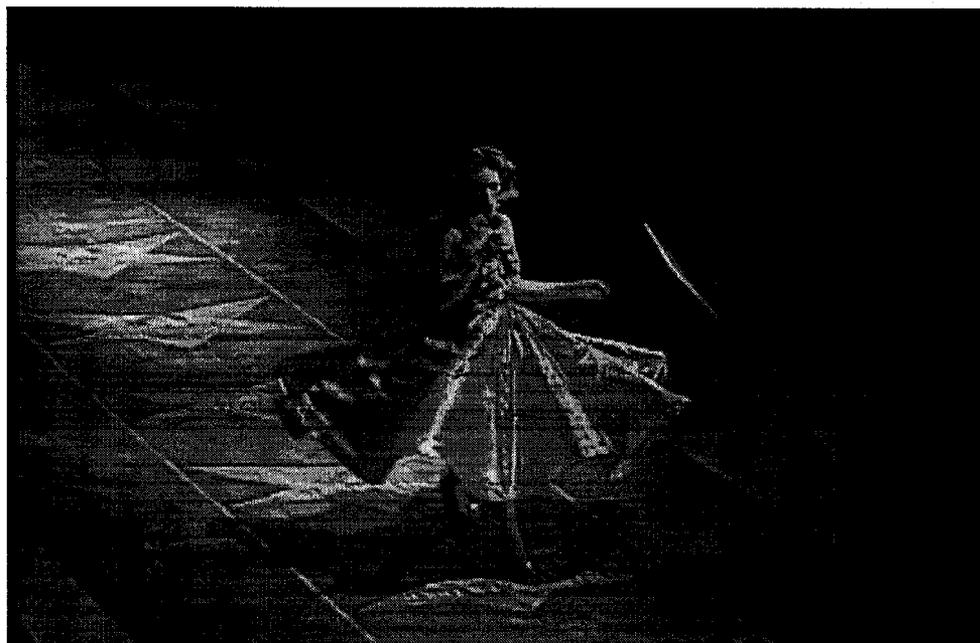


En 1977, lors de *Sans entracte*, une photographie de Claire Dumas intensifie l'hommage que sa fille Diane lui offre.

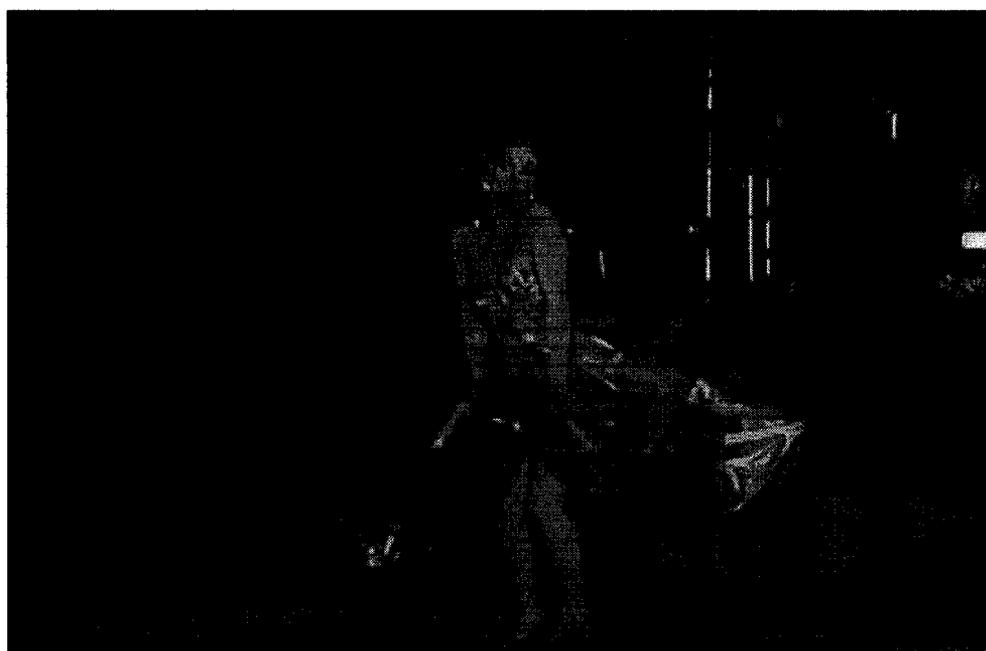


Lors de la *Magie rose*, la star est définitivement mise de l'avant. A la télévision, on voit une séance de maquillage au cours de laquelle Diane Dufresne joue à la star, avant d'entonner *Hollywood Freak*, vêtue en Marilyn Monroe.

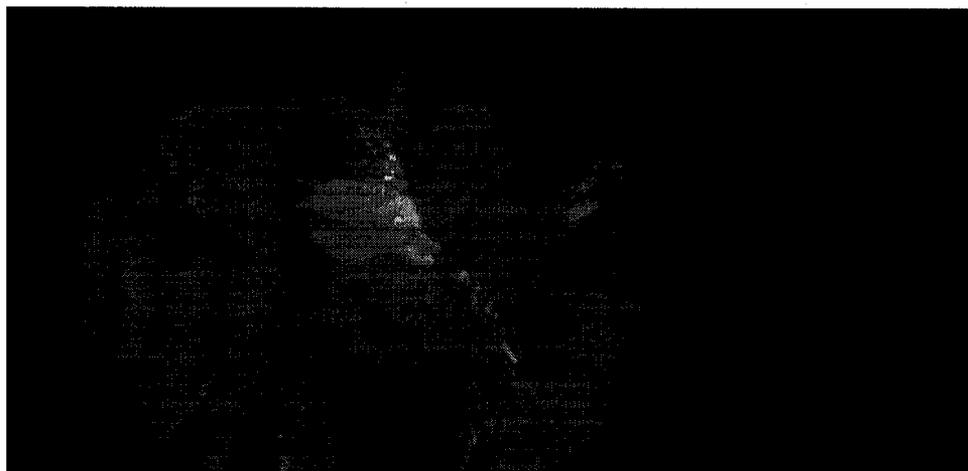
1.10 *Hollywood Freak* au Stade : Un imaginaire inspiré de la culture américaine



Diane Dufresne déambule sur un Hollywood Boulevard où sont inscrits les noms de stars du cinéma américain.



Diane Dufresne conclut son interprétation en prenant la célèbre pose de Marilyn Monroe.

1.11 *Hymne à la beauté du monde* : le message d'abord

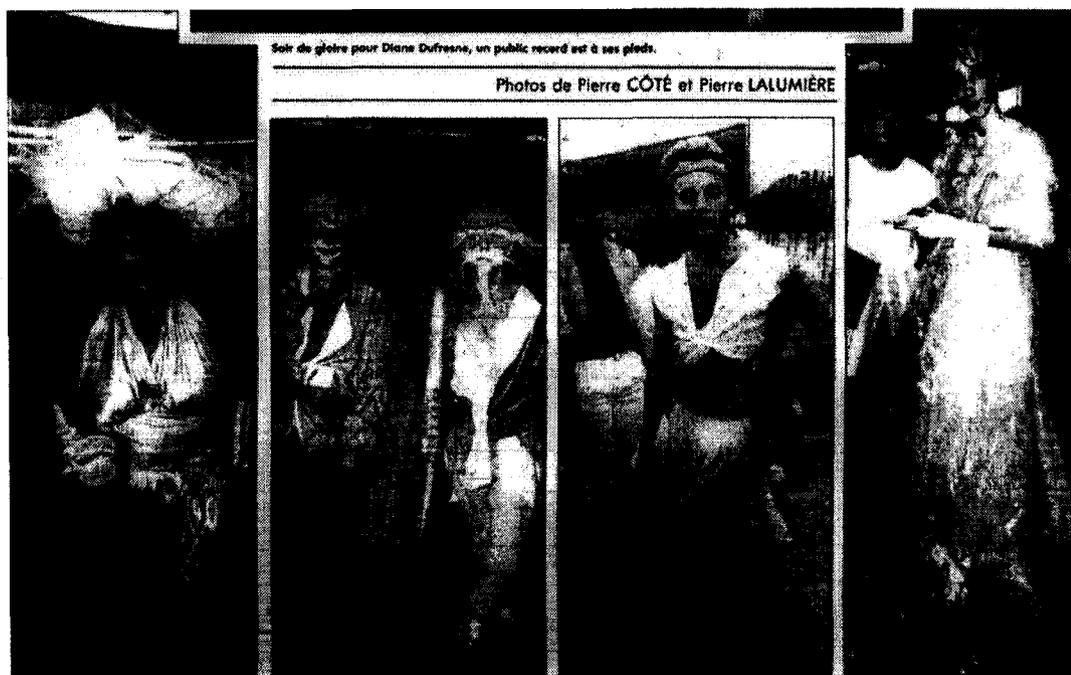
2. Les spectateurs à la *Magie rose* en 1984



« La fête a commencé bien avant le spectacle.
Les gens sont arrivés très tôt pour danser et se mettre dans l'ambiance »

Source : Madeleine Berthault « En hommage à la diva : du rose, du rose, du rose! », *La Presse*, 17 août 1984, p. C1. (Photo Pierre Côté).

2. Les spectateurs à la *Magie rose* en 1984 (suite)



L'ingéniosité et la variété sont à l'honneur chez les *spectateurs* de Diane Dufresne présents lors de *la Magie rose*, au Stade olympique.

Source : Denis Lavoie, « La « magie rose » l'a emporté sur le spectacle », *La Presse*, 18 août 1984, p. D11.