HAL
open science

L'IDENTITE CANADIENNE DANS LA CHANSON POPULAIRE DES ANNEES 1990

Pierre-Alexandre Beylier

To cite this version:

Pierre-Alexandre Beylier. L'IDENTITE CANADIENNE DANS LA CHANSON POPULAIRE DES ANNEES 1990. Études canadiennes / Canadian Studies : Revue interdisciplinaire des études canadiennes en France, 2014, 67. hal-02012349

HAL Id: hal-02012349

https://hal.science/hal-02012349v1

Submitted on 8 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'IDENTITE CANADIENNE DANS LA CHANSON POPULAIRE DES ANNEES 1990

Pierre-Alexandre BEYLIER

Doctorant
Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

Tout au cours du XXème siècle, la chanson populaire canadienne a été très peu présente au Canada et sur la scène musicale internationale, jusque dans les années 1990 qui ont vu la percée de quatre artistes. Cet article se propose d'analyser les obstacles qu'a connus la chanson populaire canadienne, l'émergence tardive d'artistes à succès et la signification de toutes ces dynamiques pour l'identité canadienne.

Throughout the XXth century, Canadian popular music did not benefit from significant visibility in Canada as well as on the international stage, until the 1990's that witnessed the breakthrough of four artists. This article will analyze the hurdles that Canadian popular music had to face, the late rise of successful artists and the meaning of all those dynamics for the Canadian identity.

Depuis plusieurs décennies, le Canada se trouve confronté à un débat intense autour de la définition de son identité nationale. A la fois fragile et difficilement saisissable, elle semble être aux prises avec des attaques aussi bien internes qu'externes. Cela se manifeste notamment à travers la faible proéminence de la culture canadienne sur la scène internationale. Etouffé par l'hégémonie de la culture américaine et divisé par des forces centrifuge de régionalisation, le Canada n'a que tardivement apporté son eau au moulin culturel mondial et plus particulièrement dans le domaine de la chanson populaire.

Considérée par d'aucuns comme un sujet superficiel et dépourvu de noblesse en comparaison avec les arts plus classiques tels que la littérature ou le théâtre, la chanson populaire n'en est pas moins un vecteur potentiel de l'identité nationale d'un pays et par conséquent un angle d'attaque intéressant dans la recherche de celle-ci.

Le sujet est d'autant plus pertinent que, au Canada, après des décennies de ce qu'on pourrait qualifier de « désert musical », les années 1990 ont marqué un tournant dans ce domaine avec la consécration de quatre chanteuses que les auteurs estiment unanimement comme représentatives d'un certain « âge d'or » de la chanson populaire canadienne. Cependant, si tous reconnaissent l'importance symbolique de leur succès pour la visibilité de la culture canadienne, très peu, si ce n'est aucun, s'interrogent sur la signification de ce phénomène pour l'identité canadienne. La littérature sur le sujet est rare et les auteurs ne font qu'effleurer la question en mentionnant leur nom de façon anecdotique, sans analyser les forces qui ont les ont menées vers la réussite, là ou d'autres avant elles avaient échoué. Ils ne soulignent pas les particularités de leur musique et se contentent de dire que leur succès

représente une revanche pour l'industrie musicale canadienne, qui parvient enfin à rivaliser avec celles des autres pays.

Or, les auteurs s'arrêtent justement là où ils devraient commencer. Je me propose donc de creuser le sujet afin de me demander si ces quatre artistes que sont Shania Twain, Alanis Morissette, Sarah MacLachlan et Céline Dion, sont devenues, grâce à leur réussite, les ambassadrices de l'identité canadienne et quelle « canadianité » (*Canadianness*) elles mettent en avant à travers leur art. En d'autres termes, quelle spécificité identitaire revêt leur succès en comparaison avec les artistes canadiens qui les ont précédées ?

Assaillie de toutes parts par des phénomènes de mondialisation et de régionalisation, la chanson populaire canadienne se retrouve dans une situation délicate qu'il convient d'analyser pour mieux en comprendre la signification actuelle pour l'identité canadienne.

Pour ce faire je vais esquisser un bref portrait du paysage musical au Canada dans la deuxième moitié du XXème siècle avant de m'intéresser plus précisément au triomphe de ce quatre artistes ainsi qu'à la signification de ce dernier en matière d'identité.

Le paysage musical au Canada dans la deuxième moitié du XXème siècle : fragilité et obstacles

Jusqu'à récemment, le Canada n'a pas joué un rôle proéminent sur la scène musicale internationale en comparaison avec d'autres pays anglophones tels que les Etats-Unis et la Grande-Bretagne qui ont donné naissance à des monuments de la chanson populaire. Si le Canada a eu du mal à acquérir une visibilité notable dans ce domaine, cela est avant tout dû au fait qu'il a été confronté à de nombreux problèmes qu'il a mis du temps à résoudre.

En première ligne, il a souffert de sa proximité géographique et culturelle avec les Etats-Unis. Aussi les artistes canadiens se sont-ils contentés pendant plusieurs décennies de « copier leurs homologues américains » et, dans ce contexte, « aucune tradition musicale endogène n'a pu émerger » (POTTER 1999 : 218-219).

Ensuite, en raison de la petitesse de son marché, le Canada était dépourvu d'une quelconque industrie musicale. Jusque dans les années 1970, il n'existait que des filiales américaines et aucune autre structure purement canadienne, que ce soient des studios d'enregistrements, des labels ou des managers, qui aurait permis aux artistes canadiens de construire une carrière (KEILLOR 2006 : 244). Le Canada n'était par ailleurs doté d'aucune structure secondaire telle que des magasines de rock ou des radios nationales qui auraient pu donner une exposition notable aux artistes canadiens. Au contraire, les radios étaient locales et diffusaient avant tout des chansons américaines (POTTER 1999 :184-211).

Aussi, s'ils souhaitaient faire carrière, les artistes canadiens étaient-ils obligés de s'exiler aux Etats-Unis, un phénomène de fuite des chanteurs ou *singer drain* qui a marqué de façon durable la production musicale canadienne. Comme le suggère Grégory Potter, qui a dressé dans son ouvrage sur la chanson populaire au Canada : « the great Canadian Dream is to get out » (1999 : 4). Cela a donné naissance à une tendance qui va perdurer pendant plus de trente ans et qui va être fatale à l'identité canadienne. En effet, les artistes canadiens qui souhaitent rencontrer un certain succès doivent mettre en avant un « son américain » (POTTER 1999 : 221). C'est notamment ce qui s'est passé avec Paul Anka, Johnnie Mitchell, Leonard Cohen et Neil Young, les premiers artistes canadiens connus et reconnus. Pour faire carrière, ils ont quitté le Canada pour les Etats-Unis et ont été obligés de se fondre dans un moule américain et ainsi de renoncer à leur identité canadienne.

Parallèlement, les Canadiens ne manifestaient aucun intérêt pour leurs artistes nationaux, ce qui ne créait pas un environnement propice à l'émergence d'une industrie musicale. Mais en même temps, c'est aussi parce qu'aucune industrie musicale n'existait que les artistes canadiens ne pouvaient pas construire une carrière et offrir à leur pays une musique endogène qu'ils pourraient apprécier. Ce cercle vicieux était en outre aggravé par le fait que les Etats-Unis étaient considérés comme un passage obligé pour les artistes souhaitant bénéficier d'une reconnaissance au sein de leur pays d'origine, les Canadiens recherchant « the US stamp of aproval » : « we tend to aknowledge success as opposed to developing it » (POTTER 1999 : 34).

Enfin, pour ne rien arranger, la production musicale canadienne a été confrontée au problème de la régionalisation. Dépourvu de structures unificatrices, le paysage musical canadien est resté avant tout local et fragmenté entre quatre entités l'Ouest, l'Ontario, le Québec et les Maritimes (KEILLOR 2006 : 247). Comme il est toujours plus facile de diviser pour mieux régner, ces forces centrifuges de régionalisation n'ont pu que renforcer l'hégémonie musicale des Etats-Unis.

Tous ces obstacles – absence d'identité musicale, fragmentation régionale, indifférence pour la production canadienne, hégémonie culturelle des Etats-Unis et inexistence d'une industrie musicale canadienne – ont donc engendré un cercle vicieux difficile à briser : d'un côté ces obstacles ont empêché l'émergence d'une musique à proprement parler canadienne et de l'autre, ils ont poussé les artistes canadiens à fuir vers les Etats-Unis, ce qui les a obligés à se dépourvoir de leur identité canadienne.

Face à cette situation problématique – et plus largement face à la quasi-absence de visibilité de la culture canadienne dans son ensemble sur la scène internationale – le gouvernement canadien de Pierre-Eliott Trudeau va prendre les devants dans les années 1970 afin de donner naissance à une industrie musicale nationale.

En 1971, la *Canadian Radio-Television Commission*, créée en 1968 par le Parlement, met en place des critères de radiodiffusion connus sous le nom de régulations CanCon qui obligent les radios AM à diffuser au moins 30% de chansons canadiennes du lundi au vendredi, entre 6 heures et 18 heures (POTTER 1999 : 124). En 1975, des quotas semblables sont imposés aux radios FM – 7% pour la musique classique, 30% pour la musique country et 20% pour la musique populaire (BERLAND 2007 :1). Le but de ces régulations était évident : le gouvernement souhaitait créer une demande afin d'encourager la production musicale et par conséquent favoriser l'émergence d'une industrie musicale canadienne.

Pour être considéré « CanCon », une œuvre musicale devait remplir deux des quatre conditions suivantes : soit le compositeur, l'interprète ou l'auteur était canadien, soit l'œuvre était enregistrée au Canada. Un symbole MAPL était attribué aux œuvres remplissant ces conditions – le M signifiant *music*, le P, *produced*, *played*, *performed*, le A, *artist* et le L, *lyrics* (POTTER 1999 :124).

Si cette mesure a eu un impact notable en atteignant son but – au début des années 1980 la musique canadienne constituait près de 70% des musiques diffusées par les radios FM (BERLAND 2007 :1) – elle a par ailleurs eu des effets à double tranchant dans la mesure où la dimension de « quota » discréditait les artistes sur la scène internationale, les radios américaines considérant que si les radios canadiennes diffusaient certains titres, ce n'était pas parce qu'ils avaient une quelconque valeur musicale mais parce qu'elles étaient obligées de les diffuser (POTTER 1999 : 129-130). Ces régulations n'ont par ailleurs pas résolu le problème de l'identité canadienne, puisque cette dernière n'a été définie qu'en termes de citoyenneté.

Malgré tout, l'impact de ces régulations a été positif et elles ont marqué un important tournant dans le paysage musical canadien qui, à partir de ce moment là, va commencer à changer. Les années 1970 vont en effet voir le succès de Robbie Robertson, Gordon Lightfoot, du groupe rock Rush ou encore de Stompin' Tom Connors qui vont mettre en avant le Canada de façon thématique dans leurs chansons : « Acadian Driftwood », « Love and Maple Syrup », « Farewell to Nova Scotia », Road to Thunder Bay », « The Good Old Hockey Game ». Même si les certaines tendances vont perdurer telles que le *singer drain*, la difficile définition de l'identité canadienne ou la soi-disant supériorité américaine dans

l'imaginaire collectif, un virage décisif s'est enclenché dans les années 1970. Il faudra du temps pour qu'il porte ses fruits et change de façon durable et profonde la musique populaire canadienne, mais il va malgré tout paver la route au succès de Shania Twain, Alanis Morissette, Sarah McLachlan et Céline Dion, vingt ans plus tard.

Enfin, si le Canada se trouve aux prises d'obstacles aussi nombreux que problématiques, ce n'est pas vrai pour le Canada dans son intégralité. En effet, dans le domaine musical, le Québec se trouve dans une situation différente. Du fait de sa particularité culturelle, la Belle Province constitue une entité à part. Îlot francophone dans un océan anglophone, le Québec a mis un point d'honneur à défendre sa langue et à développer sa culture afin de combattre les forces d'assimilation venant du reste du Canada et des Etats-Unis. Dans ce contexte, la chanson populaire francophone a connu une évolution différente par rapport à son homologue anglophone et a fleuri de façon très importante.

Pour commencer l'industrie musicale québécoise est beaucoup plus vivante et beaucoup plus ancienne. C'est en effet au Québec qu'est apparu le premier label nord-américain, en 1909 et c'est aussi dans la Belle Province qu'a vu le jour le premier disque double-face, en 1923 (VINET 2006 : 186). De plus, c'est une industrie musicale qui a pignon sur rue et a permis le lancement de nombreux artistes tout au long du XXème siècle de Félix Leclerc, Gilles Vigneault, Pauline Julien dans les années 50 à Ginette Reno, Robert Charlebois et Diane Dufresne dans les années 70 et 80 (GIROUX 1996 : 200-203). Tout cela a permis au Québec de se forger une identité musicale très forte.

Cependant une tendance similaire à ce qui se passe dans les provinces anglophones a émergé : un *singer drain*, au profit de la France, du fait de la proximité culturelle qu'il existe entre cette dernière et la province canadienne. Elle n'a toutefois pas eu la même modalité que dans le reste du Canada. Dans la première moitié du XXème siècle, les artistes québécois faisant carrière en France avaient tendance à renier leurs racines et à perdre leur identité. Mais depuis les années 50, ce phénomène s'est atténué et on assiste davantage à des échanges culturels franco-québécois qui ont atteint leur paroxysme en 1979 avec le succès de la comédie musicale *Starmania*, fruit de la collaboration entre l'auteur/compositeur et interprète français Michel Berger et le parolier québécois Luc Plamandon (GIROUX 1996 : 197-205).

A l'aube des années 1990, la situation est donc différente au Canada anglophone et au Québec. Alors que le premier vient tout juste de construire une industrie musicale, le Québec dispose de structures qui ont pignon sur rue. De la même façon, les artistes québécois se font

les ambassadeurs d'une identité propre et forte, alors que les artistes canadiens sont proies à de nombreux doutes et incertitudes. C'est dans ce contexte que va avoir lieu la consécration des quatre artistes qui vont marquer un réel tournant pour la chanson populaire canadienne.

L'âge d'or de la chanson populaire canadienne

Dans les années 1990, le paysage musical canadien s'est vu modifié de façon significative avec la percée de Shania Twain, Alanis Morissette, Sarah McLachlan et Céline Dion qui ont réussi le pari encore non atteint jusque là par un artiste canadien de vendre plus de 25 millions de disques à travers le monde. Mais si cette victoire commerciale est unanimement saluée par les auteurs, et considérée comme une revanche du Canada dans le domaine musical, peu s'interrogent sur les implications identitaires de ces succès et notamment sur la résolution ou non de ce que Gregory Potter appelle le « Canadian paradox », une tendance très marquée parmi les artistes canadiens et qui peut être défini comme suit: « in a quest to win international celebrity, Canadian musical artists have gradually and unwittingly lost their Canadian identity » (POTTER 1999 :2).

Décennie charnière, les années 1990 ont à la fois vu perdurer certaines tendances et en naître de nouvelles. Tout d'abord, pour ce qui est de la fuite des chanteurs, malgré les changements qu'a connus l'industrie musicale canadienne, le Canada a encore eu du mal à lutter contre le pouvoir d'attraction des Etats-Unis. En effet, des trois chanteuses anglophones, deux se sont exilées au sud du 49ème parallèle pour lancer leur carrière internationale. Shania Twain s'est toujours tournée vers Nashville, la patrie de la musique country, depuis ses débuts. Comme elle le confie dans une interview donnée à Larry King, sa vision du Canada et des Etats-Unis est hiérarchisée :

> There was a time when I was -- after my very first record from Nashville, I thought I might not be one of those who actually really make it, and I may end up back in Canada, just playing clubs. And that might -- this might have just been it. This might have been my big moment of being an international recording artist, and that's it. (CNN 2005 : 1).

Alanis Morissette a quant à elle suivi un chemin différent. Si elle a fini par s'installer aux Etats-Unis en 1995 pour l'enregistrement de son *Album Jagged Little Pill*, le début de sa carrière s'est tout de même déroulé au Canada, où elle a sorti ses deux premiers albums (GUILARD 2007 : 1).

Sarah McLachlan est la seule qui a véritablement rompu avec la tradition du *singer drain* et qui a ainsi inauguré un réel tournant dans le domaine. Elle a en effet signé dès 1985 avec un label de Vancouver, Nettwerk Records, auquel elle est restée fidèle pour tous ses

autres albums et elle n'a jamais quitté Vancouver (BATEMAN 2007 :1), contrairement à ses deux autres collègues.

Cette hésitation marque un attachement assez faible de ces artistes canadiennes vis-à-vis de leur pays d'origine, attachement que l'on retrouve dans la plupart de leurs interviews, où le Canada n'est mentionné que de façon périphérique, sans réelle conviction. Cette hésitation se reflète aussi dans l'attitude de Shania Twain, qui a essuyé beaucoup de critiques face à son « américanisation » qui se résume par le fait qu'elle a quitté le Canada pour les Etats-Unis, puis la Suisse, qu'elle a enregistré tous ses albums aux Etats-Unis et qu'elle a adopté une façon de chanter américaine, le *twang* (HENIGHAN 2000 : 43).

Pourtant, au-delà de ce qui semble être la perpétuation de tendances profondément enracinées et qu'il est difficile de changer du jour au lendemain, ces trois artistes mettent malgré tout en avant une identité particulière qui se décline dans le rapport qu'elles entretiennent envers leur pays, dans leur personnalité et de façon plus importante, dans leur style musical.

Tout d'abord, malgré la faible visibilité dont le Canada bénéficie dans leurs interviews, il n'en occupe pas moins une place importante dans leur vie. Pour ce qui est de Shania Twain, par exemple, malgré son succès, elle revient régulièrement dans sa ville natale de Timmins, notamment en 2004 pour visiter un musée qui a été ouvert en son honneur ainsi que pour participer à une réunion des anciens élèves (CLARKE 2005 : 8-210), et en janvier 2010, pour porter la flamme olympique. Ces événements sont porteurs d'une symbolique particulière dans la mesure où ils lui permettent de mettre en avant ses racines canadiennes et l'importance qu'elle leur accorde. Sarah McLachlan s'est quant à elle retirée dans une cabane pendant plus de sept mois en 1993 pour composer son troisième album *Fumbling Down to Ecstasy*. A travers cette retraite elle souhaitait s'éloigner de la société et se retrouver en communion avec la nature (ANONYMOUS 1994 : 1). Même si elle ne souligne pas explicitement le lien entre cette action et le Canada, il est néanmoins évident que cela reflète en partie sa canadianité dans la mesure où la nature et les grands espaces jouent un rôle central dans l'identité canadienne. Dans un sondage CRIC-Globe and Mail de 2003, 89% des personnes interrogées considèrent en effet la grandeur et la beauté de leur territoire comme une composante majeure de leur identité (CRIC-GLOBE AND MAIL 2003 : 1). Si leur attachement à leur pays n'est pas mis en avant de façon constante et intense, il n'en est pas moins présent et est vécu sur un mode davantage discret, spatial et émotionnel. On assiste à

une intériorisation de cet attachement dont la discrétion est peut-être le signe de la maturité et de la stabilisation de l'identité canadienne qui n'a plus besoin d'être martelée pour exister.

Le domaine de la chanson populaire accordant autant d'importance à l'art qu'à la personne de l'artiste, c'est aussi à travers leur personnalité qu'une certaine canadianité est perceptible. Le trait majeur qui réunit nos trois chanteuses est l'humilité. C'est notamment le cas pour Shania Twain et Sarah McLachlan qui ont toujours revendiqué leur volonté de se distancier du show business américain, fait d'exposition médiatique à outrance, de manque de vie privée et de célébrité extravagante. Au contraire, elles ont avant tout souhaité mener une vie normale, loin des flashes et des tapis rouges, afin de garder les pieds sur terre et de protéger leur vie familiale. C'est en effet cette raison qu'invoque Shania Twain lorsqu'elle mentionne son déménagement en Suisse : « I really can live a normal life here [in Switzerland] (…) I needed a break, physically and mentally. I needed to leave the whole 'Shania' thing and be myself » (GATEHOUSE 2002 : 1). De la même façon, Sarah McLachlan a mis sa carrière entre parenthèse entre 1997 et 2003 afin de se consacrer à sa famille (DI MARTINO 2003 : 1). Enfin, cette humilité est un trait que les deux femmes ont en commun avec leur collègue québécoise Céline Dion, que Larry Leblanc, un journaliste du magazine musical *Billboard* considère comme « the most unshowbizzy of any performers ». Selon les auteurs de l'autobiographie non-officielle de Céline Dion, *A New Day Dawns*, ce trait de caractère est « typiquement canadien », en comparaison avec l'attitude des chanteuses populaires américaines :

> [Céline Dion's] ability to keep her feet on the ground and to remember politely everyone that she meets along the road may reflect a Canadian amelioration of the diva's necessary drive to success, combined with a tough Canadian conservative perspective. Canadian artists tend to keep both feet on the ground, tend to maintain a perspective, reflecting traditional values of modesty and polite behavior. This may be the one character trait that has enabled Céline Dion to become the queen of pop divas (GRILLS 2004: 157)

Dans le cas d'Alanis Morissette, cette humilité est venue un peu plus tard, dans la mesure où, ayant connu le succès à un très jeune âge, la chanteuse originaire d'Ottawa s'est laissée un davantage emporter par la célébrité.

Enfin, si, jusque dans les années 1990, il a été difficile de distinguer une identité musicale canadienne particulière, les choses ont évolué différemment avec ces trois artistes. Comme le souligne Gregory Potter, un style canadien a su émerger: « there is something as a Canadian sound whether it is rock with a folk sensibility to it or whether it be lyrics or a melody with some sort of familiarity to the feel of it » (POTTER 1999 : 188). En effet, si on regarde de plus près le style musical de ces artistes on remarque qu'elles partagent plusieurs points communs. Elles s'inscrivent tout d'abord dans une tradition d'auteur/interprète qui

accorde une importance toute particulière aux paroles, à la fois personnelles, taquines et émotionnelles dans le cas de Shania Twain, pleines d'humour et parfois de critiques chez Alanis Morissette et davantage empreintes de lyrisme et de poésie en ce qui concerne Sarah McLachlan. De plus, si auparavant la canadianité s'exprimait à travers un localisme très important, elle s'exprime désormais de façon différente, à travers un style particulier, qui correspond à la définition de Grégory Potter. En effet, elles ont chacune su révolutionner le genre musical auquel elles se sont consacrées en le réinventant. Shania Twain a révolutionné la musique country, avec ses albums *The Woman in Me*, puis *Come on Over*, qui l'ont fait connaître à l'échelle internationale. Considérés comme blasphématoires par les puristes de Nashville, ses albums ont bénéficié d'une attention particulière en matière de son de la part de leur compositeur, John Mutt Lange : « he mingled soaring strings with screaming gutar riffs and top 40 sounds jostled with traditional country ». Le style de ses albums est jugé par les détracteurs de Shania Twain comme un affront à la musique country, dans la mesure où ils estiment que : « [the album] did not appear country driven. The licks and the arrangements owed too much to rock ». Pourtant, Shania Twain a toujours respecté la règle numéro un de la musique country : la voix a toujours été en premier plan (CLARKE 2005: 93-94). De la même façon, Alanis Morissette a joué avec les règles pour développer un style unique, bien à elle : « a skilful blend of confessional folk music and gusty rock » (GUILARD 2007 : 1), associé à des paroles qui accordent une importance particulière au sarcasme et à l'ironie. Enfin, Sarah McLachlan a elle aussi donné naissance à un style qui lui est propre en mêlant poésie et musique. Ses textes se composent en effet comme de véritables poèmes qui donnent à voir des images romantiques au sens littéraire du terme et sont empreints d'un lyrisme émotionnel.

A travers ces trois artistes, on assiste donc à l'émergence de styles hybrides et révolutionnaires qui mêlent différentes traditions musicales. Le sceau musical canadien semble donc être ce que Nick Baxter-Moore nomme « syncrétisme » dans un article sur la musique des provinces maritimes et qu'il définit comme un « mélange unique de genres préexistants » (POTTER 1999 : 226). En effet, si ces trois artistes ont connu un succès aussi important c'est parce qu'elles ont su réinventer des styles musicaux et ont ainsi marqué de leur empreinte la tradition musicale mondiale à travers une musique hybride et nouvelle.

Pour finir, parce qu'elle vient du Québec, Céline Dion a quant à elle été confrontée à un faisceau de problèmes plus nombreux et plus complexes que ses collègues anglophones, ce qui lui a demandé une dose assez forte de compromis. En effet, avec l'essor de la mondialisation, la société québécoise s'est vue confrontée à un dilemme assez important entre

ouverture sur le monde, qui soulève la question de la relation à l'Autre, et fermeture, afin de protéger sa propre identité (DEMERS 1999 : 25).

Prise ainsi au cœur de ce dilemme et entre les deux solitudes, Céline Dion a, avant toute autre chose, toujours mis en avant son identité québécoise, et, en dépit de son succès, a toujours entretenu une relation particulière avec sa province d'origine. En construisant une continuité entre les représentations présentes et passées de l'identité québécoise, elle a permis à celle-ci de se reconfigurer et est ainsi devenue une « figure de ralliement » (DEMERS 1999 : 22). Alors qu'en tant que minorité francophone au sein d'un continent anglophone, les Québécois ont été pendant longtemps dominés par un sentiment de défaitisme, depuis la Révolution Tranquille, ils sont au contraire devenus les « maîtres de leur destin » (DEMERS 1999 : 69). Cela s'est traduit par le passage, dans l'imaginaire collectif, de héros traditionnels imposés par l'Eglise – l'explorateur, l'essarteur et l'évangéliste – symbolisant des valeurs de sagesse, de courage d'intelligence et de prudence, à des héros modernes – l'homme compétitif, l'homme du marché et l'homme interculturel – personnifiant des valeurs de revanche, d'optimisme et de victoire. C'est à la croisée de ces représentations que se situe Céline Dion. Grâce à son succès, elle est parvenue à donner au Québec une certaine visibilité sur la scène internationale, incarnant à elle seule les trois héros modernes. Pourtant, cela ne l'a pas empêchée de mettre aussi en avant des valeurs plus traditionnelles, telles que la famille, qui bénéficie d'une place prépondérante dans sa vie, comme dans son discours, ainsi que la fidélité à ses racines (DEMERS 1999 : 56-121). En effet, elle a toujours donné la priorité au Québec. Cela se traduit par le fait que tous ses albums francophones ou anglophones, ont été lancés de Montréal (BEAUNOYER 2004 : 178). De plus, dans son discours, elle multiplie sans cesse les références à la Belle Province, que ce soit en 1991, aux American Music Awards, où elle insiste à être présentée comme une « chanteuse du Québec » : « je voulais qu'on mentionne le Québec. Je savais que cette attention ferait plaisir aux spectateurs de chez nous » ; ou alors en 1997, lors de la cérémonie des *Grammy Awards*, au cours de laquelle elle reçoit un prix pour l'album de l'année et remercie en français : « tout le monde au Québec ! Je vous aime tous » (DEMERS 1999 : 80). Cette relation particulière qui la lie à sa province natale s'exprime aussi à travers l'attachement qu'elle ressent pour sa langue, le français en général, à propos de laquelle elle répète sans cesse que si elle ne devait choisir qu'une langue pour chanter ce serait celle-ci, et le joual québécois en particulier, qu'elle utilise autant au Québec qu'en France (DEMERS 1999 :80). Grâce à tout cela, elle porte l'étendard du Québec à travers le monde, afin de donner une certaine visibilité à sa province. Enfin, ce statut d'héroïne est aussi le résultat des médias québécois qui se sont adonnés à un processus d'appropriation de

leur idole nationale. En effet, dans les journaux les références la concernant font preuve d'une familiarité très importante. La proportion des articles ne mentionnant que son prénom ont augmenté de 39% en 1992-1993, à 47% en 1995-1996 et à 57% en 1996-1997, sans oublier d'autres expressions du genre : « notre Céline » ou bien « notre Céline nationale » (DEMERS 1999 : 99). Au fil des années, une relation réciproque s'est donc construite entre Céline Dion et sa province et elle est devenue l'ambassadrice du Québec, à travers sa personnalité et ses chansons. Comme le suggère Demers dans la conclusion de son deuxième chapitre :

> Parvenant à (ré)concilier avec aisance les demandes contradictoires, fruit de l'ambivalence de la condition québécoise, le personnage de Céline Dion occupe maintenant l'espace central au panthéon. Ce personnage, qui exprime de la manière la plus spectaculaire le succès *made in Quebec* sur le fond et table sur les apports enrichissants des influences continentales dans la forme, répond néanmoins aux attentes du roman mémoriel axé sur le Souvenir. Céline Dion est, en définitive, l'un des plus beaux symboles de ce que les Québécois veulent rester et aspirent à devenir (DEMERS 1999 : 69).

Cependant, si Céline Dion a été aux prises avec de nombreux dilemmes dans sa province natale, ils se sont multipliés lorsqu'elle a voulu tenter une carrière internationale. En effet, pour conquérir le reste du Canada, les Etats-Unis et le monde, la « petite fille de Charlemagne » a dû chanter en anglais et adopter ainsi la langue de l'Autre, ce qui a provoqué de nombreuses craintes au Québec. En effet, l'anglais a toujours constitué une menace en matière d'assimilation linguistique et culturelle au sein de la Belle Province. Le défi pour Céline Dion était donc pour elle d'attirer un public anglophone et international, sans s'aliéner les Québécois et sans perdre son identité (DEMERS 1999 : 28-33). Le challenge était d'autant plus important qu'il existe un déséquilibre culturel entre les deux solitudes. Des transferts s'effectuent, mais principalement du Canada anglophone vers le Québec, alors que le Canada anglophone reste en général hermétique à la culture québécoise (DEMERS 1999 :130). Il a donc fallu que Céline Dion « abatte ce mur » culturel entre les deux solitudes et cela est passé par l'adoption de l'anglais (BEAUNOYER 2004 : 213). Si théoriquement ce processus d'ouvertur paraît évident, il ne s'est pas fait sans heurts. En 1990, au tout début de sa carrière anglophone, elle s'est vu attribuer le prix de la meilleure artiste anglophone, au festival de l'ADISQ et a provoqué une controverse en le refusant : « je ne suis pas anglophone. Je suis Québécoise et fière de l'être » (BEAUNOYER 2004 : 244). De même, en 1992, lors de l'Exposition Universelle de Séville, elle a fait l'objet d'une seconde polémique lorsqu'un journaliste lui a demandé de se prononcer sur l'unité de la Confédération canadienne :

> Of course I'm against separations of all kinds, for I travel a lot. What I see in Germany, or in Switzerland, where there are three cultures that live in harmony (...) gives me hope that people can get along together and shows me how lucky we are to have two cultures in Canada. (…) The only way to keep a country strong and healthy is mutual respect. People

> are scared, and hope there won't be any separation. I think the idea of separation is dreadful (BEAUNOYER 2004 : 268).

Sa réponse en faveur de l'unité a provoqué un tollé général au Québec qui l'a poussée à s'expliquer, dans le journal de Montréal :

> That is the last time I intend to speak about politics. (…) Of course I am for Quebec and for a better world. I am a Quebecoise, and proud of it, and I've always said so… I'm not a spokesperson for Canada, and we even refused to make a commercial for Canada's 125th Anniversary. I'm a Quebecoise, and a proud one, whether Quebec separates or not… (BEAUNOYER 2004: 268).

A partir de là, Céline Dion ne s'est plus jamais prononcée sur le sujet et est parvenue à mener une carrière internationale en atteignant un équilibre entre ses origines québécoises qu'elle a mises en avant ouvertement et constamment et sa canadianité qu'elle a été obligée de vivre sur un mode beaucoup plus discret. A l'instar de ses collègues anglophones, le trait principal de sa canadianité concerne son humilité et la distance qu'elle a su instaurer entre elle et le monde du show business. Elle a toujours mis un point d'honneur à apparaître comme une personne normale défendant des valeurs traditionnelles telles que la famille : « The things that I really enjoy, maybe more than anything else, are cooking at my house, and cleaning up my house » (GRILLS 2004 : 166).

Finalement, forte de son succès au Canada et dans le monde entier, Céline Dion a su réconcilier les deux solitudes en devenant à la fois l'ambassadrice du Canada et du Québec, comme a pu en témoigner la récupération dont elle a fait l'objet de la part des souverainistes et des fédéralistes lors du référendum de 1995 sur la souveraineté du Québec. Pour les premiers elle incarne l'influence culturelle du Québec, qui a pu s'octroyer seul une visibilité significative sur la scène internationale. Et pour les seconds, elle est la preuve que le Québec peut prospérer à l'intérieur des structures fédérales (DEMERS 1999 : 18). Cette réconciliation est par ailleurs perceptible à travers le succès de l'album *D'Eux*, sorti en 1995, qui a joui d'un succès inégalé jusque là pour un disque francophone aux Etats-Unis, au Royaume Unis et au Canada anglophone, où les ventes ont dépassé les 100 000 exemplaires (DEMERS 1999 : 120). Elle a ainsi su briser la barrière linguistico-culturelle qui séparait le Québec du reste du continent nord-américain et a permis aux transferts culturels de se faire dans les deux sens.

Ainsi Céline Dion a-t-elle pu être capable de surmonter les paradoxes et les dilemmes – entre représentations passées et présentes de la société québécoise, entre désir de préserver l'identité québécoise et besoin de se normaliser, entre nationalisme québécois et fédéralisme canadien – pour devenir l'ambassadrice du Québec mais aussi du Canada et ainsi exporter une identité double, faite de compromis et d'humilité qui a permis à son pays de briller sur la scène internationale à travers des valeurs qui lui sont propres et uniques.

Conclusion

Ainsi, après des années de difficultés aussi bien structurelles qu'identitaires, la chanson populaire canadienne a réussi à prospérer et à vaincre les obstacles qui se dressaient sur son chemin. Loin de ne représenter qu'une revanche commerciale, le succès de Shania Twain, Alanis Morissette, Sarah McLachlan et Céline Dion revêt une signification beaucoup plus profonde en termes d'identité canadienne. Construite autour de l'humilité, cette canadianité trouve aussi une expression artistique à travers les styles propres et révolutionnaires qu'elles ont chacune su développer pour ainsi exporter leur musique à travers le monde. Elles ont ainsi permis au Canada de jouer dans la cour des grands en acquérant une visibilité qu'il n'avait pas jusque là, dans le domaine musical. Plus que juste anodin, leur succès a au contraire permis à la chanson populaire canadienne de prendre un virage à 180 degrés et d'enraciner ces changements de façon durable.

Bibliographie

ANONYMOUS (1994), « Sarah McLachlan on World Café », http://www.aquezada.com/sarah/articles/worldcafe.html

BATEMEN, Jeff (2007), « Sarah McLachlan », *The Canadian Enclyclopedia*, http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=u1ARTu000399

BEAUNOYER, Jean (2004), *René Angélil: the Making of Céline Dion, the Unauthorized Biography*, Toronto, Dundurn Group.

BERLAND, Jody (2007), « Governments and Music », *The Canadian Encyclopedia*, http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=U1SEC835735

CLARKE, Eva Marie (2005), *Shania Twain: Hometown Canadian to International Superstar*, Edmonton, Icon Press.

CRIC-GLOBE AND MAIL (2003), « Les composantes de l'identité canadienne », http://www.cric.ca/pwp_re/new_canada/new_canada_2003_slides_fr.ppt

CNN (2005), « CNN Larry King Live, Interview with Shania Twain », http://transcripts.cnn.com/TRANSCRIPTS/0506/17/lkl.01.html

DEMERS, Frédéric (1999), *Céline Dion et l'identité québécoise: la petite fille de charlemagne parmi les grands*, Montréal, VLB.

DI MARTINO, Dave (2003), « Re-Surfacing », http://ca.music.yahoo.com/read/interview/12063763

GATEHOUSE, Jonathon (2002), « MacLeans », http://www.shania.org/showthread.php?t=44030

GILLARD, Cheryl (2007), « Alanis Morissette », *The Canadian Encyclopedia*, http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=u1SEC843411

GIROUX, Robert (1996), *La Chanson: carrières et société*, Montréal, Triptyque.

GRILLS, Barry et BROWN, Jim (2004), *Céline Dion, A New Day Dawns*, Kingston, Fox Music Books.

HENIGHAN, Tom (2000), *MacLean's Companion to Canadian Arts and Culture*, Vancouver, Raincoast Books.

KEILLOR, Elaine (2006), *Music in Canada: Capturing Landscape and Diversity*, Montreal, McGill-Queen's Press University.

POTTER, Gregory Ernest (1999), *Hand me down world: the Canadian pop-rock paradox*, Toronto, Macmillan Canada.

VINET, Mark (2004), *Evolution of Modern Popular Music : a History of Blues, Jazz, Country, R&B, Rock and Rap*. Vaudreuil-sur-le-Lac, Quebec, Wadem Pub.