

Questions de renommée : les mises en mémoire du phénomène Céline Dion

Line Grenier

Volume 13, numéro 2, 2000

Communications

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/058095ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/058095ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue Recherches féministes

ISSN

0838-4479 (imprimé)

1705-9240 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grenier, L. (2000). Questions de renommée : les mises en mémoire du phénomène Céline Dion. *Recherches féministes*, 13(2), 33–45.
<https://doi.org/10.7202/058095ar>

Résumé de l'article

Dans cet article, l'auteure se penche sur le « phénomène Céline Dion » au Québec sous l'angle de la renommée. Au moyen de quelques fragments du discours qui a alimenté ce phénomène à la fin de la dernière décennie, l'auteure esquisse les contours de deux des figures concurrentes de la renommée que ce phénomène met en évidence : le « héros national » et l'« entrepreneur heureux ». Son analyse illustre comment ces figures de la renommée et les mises en mémoire auxquelles elles prêtent visibilité et valeur, lorsqu'elles sont en action dans la conjoncture québécoise contemporaine, opèrent une fusion, sinon une collusion entre la réussite individuelle et collective, entre l'intérêt personnel et national, et, par le fait même, rattachent différents ordres de matériel culturel au présent « passé » de certaines expériences privées, ressources locales et trajectoires publiques.

Questions de renommée : les mises en mémoire du phénomène Céline Dion¹

LINE GRENIER

En ma qualité de chercheuse en musique populaire, j'ai assisté avec une fascination et un intérêt croissants à l'ascension vers la gloire de Céline Dion au cours de la dernière décennie. Comme plusieurs, je suis depuis longtemps intriguée par cette trajectoire du type « conte de fées » : une enfant prodige, benjamine de quatorze frères et sœurs, élevée dans une petite ville de classe ouvrière, devient la chanteuse internationalement connue qu'elle rêvait déjà d'être alors qu'elle commençait à se produire en public à l'âge de 4 ans, et ce, grâce notamment à l'expertise et au savoir-faire d'un gérant de plus de vingt ans son aîné dont elle tombe amoureuse et qu'elle marie. Je trouve par ailleurs non moins intrigante l'ampleur du discours public engendré par Céline Dion et autour de celle-ci, particulièrement au Québec où chaque épisode de sa carrière et de sa vie personnelle tend à devenir l'objet de controverses corsées et à déclencher des rumeurs persistantes — rumeurs qui voudraient, par exemple, qu'elle soit anorexique ou lesbienne. Toutefois, l'élément le plus fascinant à mes yeux est le fait que, bien qu'elle soit encore critiquée et parfois même ridiculisée par une partie de l'establishment culturel — elle n'a cessé de l'être depuis ses débuts professionnels en 1981 —, Céline Dion est tout de même unanimement reconnue comme la première véritable vedette d'envergure internationale dont le Québec peut se réclamer. Cette incontestable célébrité m'apparaît d'autant plus remarquable qu'elle défie les canons les mieux établis en matière de musique populaire québécoise, typiquement représentés depuis les années 60 et 70 par une série d'auteurs-compositeurs-interprètes, en général masculins, politiquement engagés et ouvertement dévoués à la cause nationaliste, sinon indépendantiste. Contrairement à ces derniers, Céline Dion jouit d'une célébrité notable, celle d'une femme qui poursuit sa carrière en français et en anglais, parfois aussi en d'autres langues et séduit des publics de tous les âges, bien au-delà du traditionnel triangle Québec-France-Belgique; c'est aussi une chanteuse dont le répertoire se compose essentiellement de chansons d'amour qui ne sont reconnues ni pour leurs

1. L'analyse qui suit participe d'un plus vaste projet de recherche intitulé *The Usefulness of Global Pop : The Céline Dion Phenomenon in Québec*. J'aimerais remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) qui le finance. Un merci tout particulier à Chantal Nadeau pour avoir su comment et quand « presser le citron » et à Paul-André Perron pour ses trouvailles linguistiques.

qualités poétiques ni pour leur portée sociale; enfin, c'est une artiste dont l'autorité ne tient pas dans ses capacités de création musicale mais plutôt d'exécution ou de performance.

Je m'intéresse tout particulièrement à l'effectivité de cette célébrité à la fois reconnue et controversée, c'est-à-dire à sa capacité de toucher, de guider ou de transformer les pratiques et d'influer sur les manières d'être, d'appartenir et de devenir. Interroger cette effectivité implique, à mon sens, de se détourner de Céline Dion en tant que signifiant complexe mais stable pour appréhender les articulations² distinctes et souvent contradictoires de ce que j'appelle le « phénomène Céline Dion ». J'emploie cette expression pour désigner tout à la fois : une *chanteuse* de musique populaire qui a progressivement acquis une grande notoriété au Québec, au Canada, en Europe, en Asie et aux États-Unis et a reçu plus de 120 prix, récompenses et distinctions dans plus d'une vingtaine de pays, et ce, bien au-delà des canaux du *mainstream* anglophone de l'industrie du spectacle nord-atlantique; une artiste reconnue comme la *vedette mondiale*, la nouvelle *star* planétaire³ — des expressions maintes fois répétées pour rendre hommage à « la petite fille de Charlemagne » (la ville natale de Dion, près de Montréal), la « princesse vedette du Québec »; une *figure culturelle* mouvante dont l'existence, loin de se borner à un ensemble fini de commodités et de textes strictement musicaux, imprègne en les traversant différentes dimensions de la vie sociale; un *empire* commercial, financier en perpétuelle expansion, où se supportent et s'enchevêtrent la chocolaterie fine, la production de disques et de spectacles (Céline Dion et son mari-gérant René Angélil sont copropriétaires des Productions Feeling), la direction d'artistes, les œuvres humanitaires (Céline Dion est porte-parole de l'Association canadienne de la fibrose kystique) et la restauration rapide (elle est aussi fondatrice de la chaîne de restaurants Nickels et était propriétaire de quelques établissements jusqu'à très récemment); un *réseau* de genres culturels mettant à profit différents médias qui, soutenu par un système complexe de publicité, de critique et de commentaires, assure la popularisation de produits, de textes et de performances internes ainsi que leur circulation; enfin, une *référence publique* obligée qui noue, condense, évoque et connecte une série d'enjeux sociaux, politiques et idéologiques (langage, ethnicité, genre sexué et sexualité, entre autres) significatifs pour les fans de Dion comme pour les personnes qui la critiquent, mais aussi pour ceux et celles qui ne s'intéressent ni à la chanteuse ni à la musique populaire en général.

Produit à l'intersection de la chanteuse, de la vedette mondiale, de la figure culturelle, de l'empire commercial et de la référence publique, le phénomène Céline Dion devient un sujet et un objet de contestation et de célébration. À travers ce proces-

2. Le terme « articulation » est ici entendu à la manière de Stuart Hall comme la forme d'une connexion qui, quoiqu'elle soit nécessaire, déterminée, absolue ou essentielle en tout temps, peut, dans certaines circonstances, créer une unité à partir d'éléments distincts — des éléments qui peuvent être ré-articulés de différentes façons « because they have no necessary «belongingness» » (Hall cité dans Grossberg 1996 : 141).

3. Pour une discussion des enjeux spécifiques de cette articulation du phénomène Céline Dion à la chanson pop mondiale, voir Grenier [à paraître].

sus, le phénomène devient un spectacle, se donne lui-même en spectacle (Russo 1994) et est « mis en spectacle », acquérant ainsi une visibilité particulière, un caractère public, ostentatoire, pourrais-je dire.

La voie qui me semble la plus indiquée pour comprendre la complexité de ce phénomène et son effectivité est celle qu'ouvre une problématique de la renommée⁴. J'utilise le concept pour faire référence à un espace culturel⁵ qui non seulement confère une visibilité à une réussite et à une individualité socialement valorisées, mais qui définit également les règles gouvernant celles qui peuvent et doivent entrer dans la mémoire publique. La renommée peut être conçue comme une configuration particulière de l'espace public à l'intérieur duquel, en l'occurrence, le phénomène Céline Dion se déploie à travers des fenêtres médiatiques, des industries culturelles et des frontières nationales et géographiques distinctes et, ce faisant, à travers des domaines d'activités divers, tant musicaux que non musicaux.

Inspirée par divers spécialistes de l'histoire et sociologues de la culture (Braudy 1986; Gamson 1994; De Cordova 1990; Lipsitz 1991), cette problématique de recherche ne réduit pas l'analyse de la célébrité ou du vedettariat à la vedette elle-même et au *star-system* qui la produit — une distinction jugée centrale pour mettre en lumière le caractère paradoxal de la vedette, à la fois personne et institution, symbole et commodité. La problématique de la renommée centre plutôt l'analyse sur les contingences discursives et institutionnelles qui rendent la célébrité, les vedettes, leur individualité et leur réussite dignes d'entrer dans la mémoire collective. Cela exige de remettre en question les activités et les technologies qui rendent possibles cette mise en mémoire et, plus largement, les relations entre l'institutionnalisation de la culture et la production sociale de la mémoire où se dessinent différentes figures de la renommée. Cependant, cela nécessite aussi de tenir compte des relations contingentes entre le fameux et l'infâme qui, dans des conjonctures particulières, confèrent à ces figures leur singularité. Le phénomène Céline Dion illustre d'ailleurs fort bien comment la renommée constitue un espace trouble où s'entrechoquent des « économies de valeur » (Frow 1995) contrastées et où sont mobilisés tant les attributs laudatifs du fameux : « brillant, glorieux, grand, illustre » que les attributs critiques de l'infâme : « inconnu, obscur, insignifiant, petit. Mauvais » (Rey-Debove et Rey 1997).

Le présent article amorce l'exploration de la problématique de la renommée. Au moyen de quelques fragments du discours qui ont alimenté le phénomène Céline Dion

-
4. Faute d'un meilleur terme, je traduis ici par « renommée » le terme anglais *fame* qui a servi de pivot conceptuel lors de l'élaboration du projet de recherche dans lequel s'inscrit le présent article. Le mot « renommée » signifie à la fois l'opinion publique exprimée et répandue sur une personne ou encore un objet ou phénomène et la connaissance d'une personne ou encore d'un objet ou phénomène parmi un public étendu, et ce, que cette opinion publique ou connaissance soit considérée d'un point de vue laudatif ou critique.
 5. J'emprunte à la géographe féministe Doreen Massey (1993 : 68) la définition conceptuelle d'espace non pas en tant qu'aire géographique aux frontières fixes mais plutôt en tant qu'enveloppe d'espace-temps « construite à partir d'une constellation d'interactions particulières, de relations sociales, de processus sociaux, d'expériences et de compréhensions (*understandings*), en situation de co-présence » [traduction libre].

à la fin de la dernière décennie (surtout au cours des deux années précédant l'interruption volontaire de carrière d'une Céline Dion alors à l'apogée de la gloire), j'aimerais esquisser les contours de deux des questions de renommée que ce phénomène met en évidence : l'héroïsme national et l'entrepreneuriat heureux. En fait, j'espère montrer comment les figures de « héros national » et d'« entrepreneur heureux »⁶ articulent en les « localisant » certains des attributs les plus courants de la « frénésie du renom » typique de la civilisation occidentale (Braudy 1986) : le fait de concevoir l'atteinte de la gloire comme la conséquence normale du talent naturel et de la détermination des plus doués et comme le résultat escompté d'une stratégie de promotion et de marketing soigneusement planifiée et orchestrée (Gamson 1992). Je souhaite aussi souligner comment ces figures de la renommée et les mises en mémoire auxquelles elles prêtent visibilité et valeur, lorsqu'elles sont mises en action dans la conjoncture québécoise contemporaine, opèrent une fusion, sinon une collusion entre la réussite individuelle et collective, entre l'intérêt personnel et national et, par le fait même, rattachent différents ordres de matériels culturels au « présent «passé» » (Alor 1997) d'expériences privées, de ressources locales et de trajectoires publiques.

« Notre Céline » ou l'héroïsme national

En 1999, dans la frénésie des festivités soulignant l'approche de l'an 2000, les activités commémoratives, les bilans télévisés de même que les albums-souvenirs ou de collection se multiplient. Dans une conjoncture qui se prête donc à des activités de « mémorialisation » intenses, Céline Dion est omniprésente. Son visage domine la page couverture de l'édition spéciale intitulée « Les 100 vedettes populaires qui ont marqué le xx^e siècle » et publiée par *Échos-Vedettes* — hebdomadaire artistique dans les pages duquel chacun des moments du « conte de fées » de la chanteuse a été décrit, photographié, commenté et célébré. Y retrouver la photo promotionnelle d'une Céline Dion, femme, charmeuse, accrochant le regard de la lectrice et du lecteur, et l'y voir en compagnie de vedettes comme Marilyn Monroe, Elvis Presley et les Beatles, notamment, n'a rien d'étonnant. Tomber sur l'image de la chanteuse à la une de l'édition-souvenir du respecté mensuel *L'actualité* et l'y voir consacrée l'une des « 100 Québécois qui ont fait le 20^e siècle » est plus frappant. En fait, cela signale jusqu'à quel point la visibilité de la vedette dans le domaine musical populaire n'épuise pas sa reconnaissance et sa valorisation en tant que personnage public. C'est d'ailleurs à ce dernier titre qu'elle partage l'avant-scène de cette une prestigieuse avec des « politiciens » et des « bâtisseurs » tels que Maurice Duplessis, René Lévesque, Jean Drapeau, Robert Bourassa, Pierre Élliott Trudeau, ainsi que Pierre Péladeau et le cardinal Paul-Émile Léger; avec le « créateur » Gilles Vigneault et le « brûleur de planches », Robert

6. Comme l'analyse l'illustrera, les figures de la renommée mises en évidence par le phénomène Céline Dion subordonnent la célébrité individuelle à la réussite nationale et la mémoire qu'elles contribuent à instituer est celle de pratiques culturelles et économiques typiquement associées à la nation-homme.

Charlebois; et avec deux autres femmes, les « enfants terribles » Lise Payette et Janette Bertrand⁷.

Au sein du panthéon mémoriel établi par *L'actualité*, Céline Dion est inscrite dans le groupe des « inspireurs ». Son image est juxtaposée à celle du légendaire hockeyeur Maurice « le Rocket » Richard⁸, deux personnalités qui possèdent, indique-t-on, « l'étoffe des héros » : « Personne avant eux n'était allé aussi haut, aussi loin. En frappant l'imaginaire, ils ont donné à tout le Québec de quoi rêver, se dépasser » (Turenne 1999 : 32).

Céline Dion se trouve ainsi construite comme l'une de ces figures rassembleuses dignes de l'estime publique en vertu de leur courage, de leur dévouement à une cause, de leur génie ou de leur force de caractère. Héros à caractère plutôt folklorique qu'épique, le personnage de Dion serait de ceux dont sont faites les légendes populaires : ces héros bien vivants, « plus aimés que vénérés », « qui restent près de la communauté » (Demers 1999 : 63) à laquelle ils appartiennent, dont ils partagent et représentent les expériences historiques communes et incarnent les aspirations. Promu véhicule privilégié d'identité collective, le personnage de Céline Dion acquiert un statut de « héros national » : « Céline Dion est, en définitive, l'un des plus beaux symboles de ce que les Québécois veulent rester et de ce qu'ils aspirent à devenir » (Demers 1999 : 69).

Ces différents énoncés révèlent l'une des principales régularités qui traversent de part en part le vaste discours public dont le phénomène Dion est l'objet et le sujet, soit la série Céline Dion-nation-Québec. Comment s'effectue le passage du succès retentissant d'une artiste au passé et au devenir du Québec entier — un passage qui apparaît aussi « naturel » qu'évident ? Comment la trajectoire individuelle d'une vedette en vient-elle à être perçue comme incarnant la dynamique collective d'une communauté nationale ? Je suggère que ce passage est rendu possible par la production de la célébrité en un lieu de mémoire (Nora 1984)⁹ dont le « héros national » constituerait l'une des matérialisations populaires.

7. Les qualificatifs entre guillemets correspondent à quelques-unes des catégories au sein desquelles ont été regroupées les 100 personnalités retenues par *L'actualité*.

8. Il est intéressant de noter que Maurice Richard est l'une des idoles du couple Dion-Angélil qui lui a lui-même rendu hommage en l'invitant à monter sur scène lors du dernier spectacle de Céline Dion à Montréal. Les rumeurs veulent que Céline Dion aurait été invitée à chanter lors des cérémonies commémoratives qui ont entouré le récent décès de Maurice Richard mais qu'elle a dû malheureusement décliner l'offre puisqu'elle effectuait un séjour dans une clinique de fertilité — rumeur qui s'est amplifiée jusqu'à l'annonce publique de la grossesse de Dion.

9. Dans la foulée des travaux de l'historien Pierre Nora, j'emploie cette expression pour désigner des lieux à caractère matériel, fonctionnel et symbolique, dont la raison d'être est « de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état de choses, [...] de matérialiser l'immatériel pour [...] enfermer le maximum de sens dans un minimum de signes » (Nora 1984 : xxxv). J'aimerais préciser que si l'historien Demers, dont j'ai cité les travaux, recourt aussi à ce concept, là s'arrêtent les parentés entre nos analyses. Ce dernier s'en sert pour désigner ce qu'il présente en quelque sorte comme un état de fait : Céline Dion incarnant et symbolisant la mémoire des Québécoises et des Québécois, plus précisément du « Nous communautaire, mémoriel, canadien-français » (1999 : 13). Je l'utilise plutôt pour poser le problème concernant ce prétendu état de fait, pour remettre en question les conditions qui ont rendu possible cette articulation contingente du phénomène Céline Dion et du terme « québécois ».

Condensé dans les expressions « notre Céline » et « notre Céline nationale » dont l'usage par la presse (populaire, notamment) locale pullule à compter du milieu des années 90, ce lieu de mémoire est activement produit dans et par diverses technologies de « mémorialisation » (Frow 1997) qui, mobilisées dans une foule de rituels, instaurent le phénomène dans sa dimension de « bien public ». L'une des techniques mises à contribution pour nommer et dire, reconnaître et légitimer la réussite personnelle ou professionnelle jugée exceptionnelle de la chanteuse est le panégyrique, cet éloge public utilisé lors des cérémonies officielles pour rendre hommage à une personne remarquable et en préserver la mémoire. Voici, par exemple, un extrait de celui qu'a prononcé devant plus de 300 invités de marque le premier ministre de l'époque, Lucien Bouchard, le 30 avril 1998, lors d'une cérémonie tenue au Salon rouge de l'Assemblée nationale au cours de laquelle Céline Dion devenait officière de l'Ordre national du Québec :

« Vous avez à peine 30 ans mais grâce à votre talent et votre voix incomparables, vous avez atteint des sommets inégalés dans l'histoire de la chanson [...] Vous êtes la Québécoise la plus connue et la plus admirée. Vous êtes aussi notre plus grand ambassadeur » (Presse canadienne 1998 : 40).

Cet éloge construit comme « mémorable » et digne de passer à la mémoire collective un triomphe d'autant plus exceptionnel qu'il ne souligne pas l'œuvre d'une vie mais vante la réussite précoce d'une enfant prodige. Tout comme sa gloire apparaît comme le résultat « normal » de son talent naturel — dont l'instrument privilégié est la voix —, les sommets qu'atteint l'artiste se révèlent être « naturellement » ceux de la chanson.

L'emploi que fait Bouchard du terme « chanson » évoque ce que nombre d'experts et d'expertes considèrent comme le seul genre musical authentiquement québécois — par opposition aux autres formes de musique populaire présentes au Québec qui seraient dérivées de genres, de styles et d'idiomes musicaux étatsuniens. Ce terme se réfère alors à un genre musical perçu comme le symbole culturel du Québec moderne, voire l'emblème musical de la nation québécoise et dont les principaux porte-étendards ont été les chansonniers¹⁰ des années 60 et 70 (Roy 1992). Cependant, fidèle à une acception résolument contemporaine du même terme, le recours que fait Bouchard à « chanson » permet aussi de faire allusion à l'ensemble des formes musicales populaires créées et produites au Québec. Dans cette perspective, adoptée notamment par le prestigieux Musée de la civilisation à Québec où s'est tenue en 1994-1995 la première exposition d'envergure nationale consacrée à la « musique d'ici », parler de chanson, c'est parler de la chanson des « chansonniers » mais aussi de la chanson pop, de la chanson country comme de la chanson rock (Grenier 1997). Cet usage permet de maintenir vivante la connotation identitaire qui fait de la chanson au Québec une pierre angulaire du projet de « nation » (*nation-building project*) sans qu'y soit néces-

10. C'est ainsi qu'ont été et que sont encore désignés ces artistes bien qu'il soit parfaitement clair que cette catégorie comprend bon nombre de « chansonniers ».

sairement associée la composante nationaliste que ce projet a longtemps comportée¹¹.

La promotion de la chanteuse au rang de « héros national », en tant que configuration particulière de la renommée, contribue à la politisation du phénomène Dion au sein de l'espace public. Cette politisation s'étend, d'une certaine manière, à l'ensemble de l'universel musical populaire québécois au sein duquel le « héros » est inscrit, mais aussi à celui du secteur « pop » de ce champ — un secteur où, depuis le milieu des années 80, ce sont surtout des femmes, pour la plupart des interprètes et non des auteures-compositrices, qui en sont venues à occuper une place de choix. Ce qui devient politique dans le phénomène Céline Dion ne réside ni dans une quelconque incitation à l'action partisane ni dans l'aveu d'un parti pris idéologique — du moins, officiellement —, mais plutôt dans l'incessante production et reconfiguration du « national » dans les différents agents individuels et institutionnels qui nourrissent ledit phénomène, autour de ceux-ci, à travers et par ceux-ci.

Si ce processus de politisation a donc cours malgré les tentatives répétées de l'artiste et de son gérant de se distancier de toute position ou activité partisane¹², il est par ailleurs aussi rendu possible par les façons dont Céline Dion elle-même et son entourage réitèrent constamment les origines et les racines de la chanteuse en les présentant comme celles de son public local, voire celles du « peuple québécois » — des énoncés systématiquement reproduits dans le vaste réseau médiatique qui contribue à leur circulation : « Je viens du Québec, c'est mes racines. J'ai ça dans mes veines, dans mon sang. Partout où je passe, je ne manque pas de le souligner et j'en suis très fière » (Céline Dion, citée par Drouin 1998 : 42).

Répondant aux journalistes qui la questionnaient à savoir comment elle accueillait non seulement sa décoration comme officière de l'Ordre national du Québec mais aussi de l'Ordre du Canada¹³, Dion réplique en rappelant encore une fois qu'elle est du peuple, que son auditoire est le peuple : « Pour moi, l'honneur que je reçois aujourd'hui n'a pas de rapport avec la politique. Les gouvernements, c'est vous, c'est René [Angélli], c'est moi qui les élisons. Ils représentent le peuple. Cet honneur, quant à moi, me vient donc du public et c'est un grand plaisir de l'accepter » (Céline Dion, citée par Drouin 1998 : 42).

La nation a beau ne pas être nommée, son sujet (le peuple) l'est. Le « héros » est celui de la nation, il appartient à son sujet et l'incarne.

11. Pour une discussion plus approfondie de la genèse du concept de chanson au Québec, voir Grenier (1993, 1997).

12. Céline Dion a publiquement divulgué ses allégeances fédéralistes et antisouverainistes lors d'une conférence de presse tenue au pavillon du Canada pendant l'Exposition internationale de Séville en 1992. Depuis ce que les médias ont appelé l'« incident de Séville », qui a d'ailleurs fait boule de neige au Québec comme dans le reste du Canada (Young 1999), la chanteuse se refuse à faire tout commentaire concernant la vie politique.

13. Céline Dion a reçu cette décoration le 1^{er} mai 1999, soit le lendemain de sa désignation comme officière de l'Ordre du Québec.

« Celine inc. » ou l'entrepreneuriat heureux

Nous sommes toujours en 1999. Le dimanche 28 février, aux heures de grande écoute, le réseau de télévision TVA diffuse une émission intitulée *Un an avec Celine*¹⁴. Ce spécial de deux heures se veut le portrait condensé de l'année 1998 telle que l'a vécue Céline Dion dans la foulée du succès retentissant que connaissent à l'échelle mondiale deux de ses albums, soit *Let's Talk About Love* (Sony 1997) — qui inclut le désormais célèbre indicatif musical du film *Titanic*, *My Heart Will Go On* — et *S'il suffisait d'aimer* (Sony 1998) — le second auquel contribue le populaire chanteur et parolier français Jean-Jacques Goldman. L'émission ne prétend pas documenter seulement les hauts lieux de ces douze mois fort chargés, en proposant des scènes inédites tournées alors que la chanteuse se produit en spectacle à Amsterdam, New York, Bruxelles, Tokyo et Chicago par exemple, qu'elle participe à la cérémonie de remise des oscars ou qu'elle se voit décerner un prix lors de l'American Music Awards. L'émission suit aussi la vedette en coulisses, fait découvrir les rituels qui scandent sa préparation et celle de ses musiciens avant leur entrée en scène, l'accompagne en avion et en voiture, s'immisce dans sa résidence à Jupiter Island et s'introduit même dans le très privé bal costumé au cours duquel ses parents, amies et amis, collègues de travail et autres proches de son entourage fêtent ses 30 ans. Ces divers lieux et événements deviennent autant de prétextes à la confidence. Sur un ton familier et intimiste, Céline se livre, partageant les petits plaisirs de son quotidien comme les joies de ses grandes heures de gloire autant que les inquiétudes qui meublent parfois ses moments de fatigue ou de lassitude, de même que les rêves qu'elle chérit, les aspirations qui la portent.

Portrait de *star* plutôt classique, de facture traditionnelle, peut-on dire ? Pas tout à fait, répondrais-je, surtout qu'il s'inscrit dans un vaste ensemble d'activités de « mémorialisation » à caractère biographique par l'entremise desquelles la vie même de Céline Dion est transmuée en un objet à préserver de l'oubli collectif¹⁵ : « Si dans 50 ans, on devait retenir un seul document sur la fabuleuse histoire de Céline, ce serait celui-là » René Angélil. Ses fans seront comblés. Les autres seront conquis. »

Ces deux énoncés apparaissaient à l'endos de la grande affiche couleur qui, insérée notamment dans l'édition de fin de semaine du quotidien *La Presse*, a con-

14. L'émission est une coproduction des Productions J, dirigée par Julie Snyder (amie et complice de longue date de Céline Dion) qui anime ce spécial, et des Productions Feeling.

15. Le récit biographique sous toutes ses formes est en effet une autre technique de « mémorialisation » particulièrement saillante et utile à la production du phénomène Céline Dion. En plus de multiples documents biographiques de format magazine, cinq biographies sur Céline Dion ont été publiées sous forme de livre au cours de la seule année 1997, dont quatre de langue française. Deux ont été écrites par des journalistes québécois, Georges-Hébert Germain et Jean Beaunoyer, mais seul le *Celine* de Germain, chez Libre Expression, est reconnu comme la biographie autorisée par l'artiste et son gérant-mari. Par ailleurs, René Angélil a aussi fait l'objet d'une biographie en 2000.

tribué au battage publicitaire entourant la diffusion de l'émission¹⁶. Ils affirment le caractère mémorable de « Céline » et de sa « fabuleuse histoire » tout en en généralisant l'attrait : fans ou non, nous ne pourrions pas ne pas nous en souvenir, et ce, bien après la disparition de la chanteuse du firmament de l'industrie mondiale du spectacle. Le fait qu'ils sont présentés en partie comme une transcription intégrale de propos tenus par le mari et gérant, sans doute le tout premier et plus fidèle admirateur de la chanteuse, ajoute potentiellement à l'autorité, sinon à la légitimité de ces énoncés. Toutefois, à mon sens, outre qu'ils scellent les liens complexes entre le personnage public de René Angélil et le phénomène Céline Dion, ces énoncés contribuent à instaurer le caractère collectif du sujet de l'histoire du type « conte de fées » que raconte, en l'occurrence, l'émission ainsi que les valeurs entrepreneuriales qu'il incarne.

En effet, l'une des principales régularités du discours qui articule le phénomène Dion est que, à travers les actions, les gestes et les paroles de la chanteuse, ce n'est pas simplement l'histoire individuelle de Céline Dion qui est racontée; c'est plutôt l'entrepreneuriat qu'incarne l'« équipe » ou le clan Dion, voire le collectif formé par les différents agents, individuels et collectifs constitutifs du phénomène, qui se trouve mis en récit. L'émission contribue à rendre mémorable le succès de la plus fructueuse affaire *made-in-Québec* qu'est Céline Dion — l'une des femmes les plus riches de la planète, une célébrité qui, dès 1997, « devance les Travolta, Michael Jackson, Bill Cosby et cie » dans la prestigieuse liste annuelle publiée par le magazine américain *Forbes* (Lorrain 1997 : 2). Plus que l'immense fortune qu'ont accumulée « la p'tite fille de Charlemagne » et son époux-gérant, elle rend aussi et surtout digne d'être « mémorialisée » la figure de l'« entrepreneur heureux » qu'articule le phénomène Dion dans son ensemble.

La liste des personnages de l'émission *Un an avec Céline* est longue, de Céline Dion et son mari-gérant René Angélil, au couple qu'ils forment, aux techniciens et techniciennes de studio et de scène, en passant par l'entreprise transnationale Sony, l'Association québécoise pour la fibrose kystique, les partenaires de chez Nickels, les Productions Feeling ainsi que la famille Dion, entre autres. Cependant, qu'il s'agisse d'individus, de groupes ou d'entreprises commerciales, ce sont les habitudes d'action

16. Fait à remarquer, la photo de la chanteuse que met en valeur cette affiche est celle-là même qui figurait sur la page de couverture de sa biographie « officielle » (de même que sur le matériel promotionnel entourant l'album et la tournée de *Let's Talk About Love*). De plus, la signature caligraphiée de « Céline » — sans patronyme et sans accent aigu — qui l'encadre est une copie conforme de celle qui sert de titre à l'ouvrage de Germain. Si l'absence de patronyme était une nouveauté promotionnelle, la stratégie consistant à recourir exclusivement au prénom de la chanteuse était déjà largement utilisée par les journalistes québécois. En effet, comme le souligne Demers (1997), cette pratique est monnaie courante à compter de 1992, au point de devenir la manière prédominante dont les médias francophones font référence à la chanteuse depuis 1996-1997. À ma connaissance, le retrait de l'accent aigu, interprété par plusieurs comme un signe de l'américanisation croissante de Céline Dion, était une première au Québec mais avait été inauguré lors de la tournée américaine *Falling Into You* en 1996 — une photo de l'enseigne extérieure du Caesars Palace de Las Vegas, où Céline Dion s'est produite le 23 août 1996 en témoigne (reproduite dans Germain 1997, entre les pages 576-577).

et les qualités liées à l'entrepreneuriat qu'ils démontrent ou expriment qui sont soulignées : l'initiative, l'indépendance et la confiance en soi, la capacité de prendre des risques et d'assumer ses responsabilités et celles de ses propres actions. Cela vaut pour le cuisinier de tournée qui doit constamment se dépasser pour préparer et servir plus de 150 repas permettant à chaque membre de l'équipe de refaire le plein d'énergie nécessaire pour assumer les fonctions plus ou moins exigeantes physiquement qui lui sont dévolues. Des qualités similaires sont attribuées aux professionnelles et professionnels audacieux qui ont conçu un dispositif original d'entrée en scène et qui, lors de chaque spectacle, doivent vivre avec les risques additionnels calculés que cela fait prendre à une vedette forcée de leur faire confiance. Dans la même foulée, le *band* de Céline Dion est mis en récit comme une équipe qui déploie les efforts nécessaires pour assurer continuellement la complicité qui est indispensable à un jeu musical uni et dynamique et dont le professionnalisme se manifeste tant sur scène qu'en répétitions — nombreuses et régulières malgré le caractère fort bien rodé du spectacle.

Qu'une personne agissant à titre d'agent ou d'agente ait ou non le sens des affaires, elle devient ainsi chef d'entreprise par rapport à elle-même. Chaque personne, à sa manière est articulée en un sujet dont la vie se présente telle une scène indifférenciée, consacrée à l'optimisation du mérite ou de la valeur de son existence et qui, pour ce faire, prend les mesures appropriées pour préserver, reproduire et reconstruire son capital humain (son savoir-faire, son énergie physique, ses compétences techniques, etc.).

Sujet clé de cette fabuleuse histoire, personnage central d'un récit mémoriel aux multiples adjuvants, Céline Dion est l'incarnation même de l'agente aux pratiques orientées par cette attitude entrepreneuriale. *Un an avec Céline* la présente non seulement comme une travailleuse acharnée dont l'éthique à ce sujet est exemplaire, mais comme une personne responsable de sa vie qui prend les mesures qui s'imposent pour pouvoir tirer sans cesse le meilleur d'elle-même : elle prend grand soin de ne pas endommager ses cordes vocales (elle garde le silence pendant des heures, fait ses exercices de respiration religieusement), elle se nourrit en suivant une diète stricte, elle intègre à sa routine quotidienne un exigeant conditionnement physique, elle suit des cours pour parfaire sa maîtrise des langues, elle collectionne inlassablement les photos de magazine de décoration, sources d'inspiration pour l'aménagement idéal de sa demeure, etc. D'un tel point de vue, sa réussite professionnelle et financière semble une issue normale de telles pratiques, mais elle n'en constitue pas la principale récompense, laquelle consiste à demeurer toujours continuellement à l'œuvre dans cette « entreprise de soi », quel que soit le sort que nous réservent les circonstances (dans son cas, en dépit de la fatigue physique, de l'épuisement moral, de l'isolement, etc.). C'est d'ailleurs en vue de se ressourcer, d'explorer plus avant d'autres aspects d'elle-même qu'au terme de l'émission, Céline Dion, « entrepreneur heureux » s'il en est, laisse entrevoir la possibilité qu'elle se retire temporairement de la vie publique — une condition jugée essentielle à la quête inlassable d'excellence qu'elle poursuit en tant qu'artiste, chanteuse, femme, épouse et, désormais, mère.

J'ai voulu, dans ces pages, présenter quelques bribes d'une problématique de la renommée qui me semble particulièrement appropriée à l'étude du phénomène Céline Dion. Les deux figures de la renommée que j'ai brièvement esquissées contribuent à la singularité de ce phénomène et de son effectivité dans la conjoncture québécoise contemporaine. Distinguées à des fins analytiques, ces figures du « héros national » et de l'« entrepreneur heureux » s'entrelacent, s'entrechoquent et ont une influence réciproque. Les mises en mémoire qu'elles réalisent instaurent le phénomène Céline Dion et sa renommée comme un espace complexe qu'alimentent de nouvelles articulations émergentes du domaine musical au politique, du populaire à l'économique, du féminin à la nation, de l'entrepreneuriat au bonheur, de l'héroïsme à la réussite.

— RÉFÉRENCES

ACTUALITÉ (L')

1999 *Les 100 Québécois qui ont fait le 20^e siècle*, février.

ALOR, Martin

1997 « Locating Cultural Activity. The «Main» as Chronotope and Heterotopia », *Topia, A Canadian Journal of Cultural Studies*, 1, printemps : 42-54.

BRAUDY, Leo

1986 *The Frenzy of Renown*. Oxford, Oxford University Press.

DE CORDOVA, Richard

1990 *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. Urbana et Chicago, University of Illinois Press.

DEMERS, Frédéric

1999 *Céline Dion et l'identité québécoise*. Montréal, VLB.

DROUIN, Serge

1998 « Céline. Officier de l'Ordre national du Québec », *Journal de Montréal*, vendredi 1^{er} mai : 42.

ÉCHOS-VEDETTES

1999 *Les 100 vedettes populaires qui ont marqué le xx^e siècle. Album de collection*. Montréal, Communication Quebecor.

FROW, John

1997 *Time and Commodity Culture. Essays in Theory and Postmodernity*. Oxford, Clarendon Press.

1995 *Cultural Studies and Cultural Value*. Oxford, Clarendon Press.

GAMSON, Joshua

- 1994 *Claims To Fame. Celebrity in Contemporary America*. Berkeley et Los Angeles, The University of California Press.
- 1992 « The Assembly Line of Greatness Celebrity in Twentieth-Century American », *Critical Studies in Mass Communication*, 9, 2 : 1-24.

GERMAIN, Georges-Hébert

- 1997 *Celine*. Montréal, Libre Expression.

GRENIER, Line

- [à paraître] « Circulation, Valorization, and Location In Global Pop Music : The Fame of Céline Dion in Québec », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Enciclopedia della musica Enaudi*. Milan, Enaudi.
- 1997 « «Je me souviens»... en chansons : articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical populaire au Québec », *Sociologie et sociétés*, xxxix, 2 : 31-48.
- 1993 « The Aftermath of a Crisis : Quebec Music Industries in the 1980s », *Popular Music*, 12, 3 : 209-227.

GROSSBERG, Lawrence

- 1996 « On Postmodernism and Articulation : An Interview with Stuart Hall », in D. Morley et K.-H. Chen (dir.), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. Londres, Routledge : 131-150.

LIPSITZ, Georges

- 1991 *Time Passages. Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

LORRAIN, Jean

- 1997 « Céline Dion, l'une des femmes les plus riches du monde », *Échos-Vedettes*, 13 au 19 septembre : 2-3.

MASSEY, Doreen

- 1993 « Power Geometry and a Progressive Sense of Place », in Jon Bird et autres (dir.), *Mapping the Futures : Local Cultures, Global Change*. Londres, Routledge : 59-69.

NORA, Pierre (dir.)

- 1984 *Les lieux de mémoire*. Paris, Gallimard.

PRESSE CANADIENNE

- 1998 « Je viens du Québec... j'ai ça dans mes veines, dans mon sang – Céline Dion », *Le Journal de Montréal*, 1^{er} mai : 40.

REY-DEBOVE, Josette, et Alain REY (dir.)

1997 *Le Petit Robert CD-Rom*. Version électronique du *Nouveau Petit Robert* de Paul Robert. Paris, Dictionnaires Robert.

ROY, Bruno

1992 « «Chanson in Québec», «Chansonniers» », in Helmut Kellman et Gilles Potvin (dir.), *Encyclopedia of Music in Canada*, 2^e éd. Toronto, University of Toronto Press : 246-249.

RUSSO, Mary

1994 *The Female Grotesque : Risk, Excess and Modernity*. Londres et New York, Routledge.

TURENNE, Martine

1999 « Les inspireurs du 20^e siècle. L'étoffe des héros », *L'actualité*, février : 32-34.

YOUNG, David

1999 *Céline Dion, the ADISQ Controversy, and the Anglophone Press in Canada*, communication présentée dans le cadre du Colloque annuel de la section canadienne de l'Association internationale pour les études en musique populaire. St.Catharines, Brock University.