

JONI MITCHELL

SONGS ARE LIKE TATTOOS

Image de couverture © Norman Seeff / Joni Mitchell, Los Angeles, 1976 (cover shot).
© éditions Le mot et le reste, 2017.

ÉDOUARD GRAHAM

JONI MITCHELL

SONGS ARE LIKE TATTOOS

PHOTOGRAPHIES DE NORMAN SEEFF

LE MOT ET LE RESTE

2017





I am a woman of heart and mind
With time on her hands
No child to raise

Joni Mitchell



L'HÉROÏNE INOUÏE



Bleecker Street, Greenwich Village, un soir d'octobre 1967. Chevelure blonde, corsage rose et pantalons bleus, une jeune femme s'avance sur la scène du Cafe au Go Go qui programme les grands musiciens jazz, blues, folk et rock du moment. Seule avec sa guitare, elle assure la première partie du concert de Ian and Sylvia, un duo de folk canadien. Elle aussi est canadienne, elle est née et a grandi dans les Grandes Plaines de l'Ouest. Certaines de ses compositions ont déjà été enregistrées par d'autres artistes (parmi lesquels Ian and Sylvia), mais elle-même n'a encore signé aucun disque à bientôt vingt-quatre ans. En revanche, elle se produit en public depuis quelques années dans son pays natal, aux États-Unis et jusqu'en Angleterre lors du récent *Summer of Love*. Ses premières prestations à New York remontent à l'année précédente, quand elle aussi formait avec son mari un duo folk, connu sous le nom de Chuck et Joni Mitchell. Voici quelques mois, Joni s'est séparée de son partenaire américain, dont elle conserve le patronyme.

Sur sa Guild acoustique réglée de façon particulière – préférés à l'accordage standard, les « accords ouverts » constituent déjà l'une de ses marques de fabrique –, elle égrène des arpèges

aux couleurs tristes. Vient s'y poser une voix de soprano cristalline, d'une tessiture étendue et au vibrato ample. Parmi les chansons qu'interprète Joni Mitchell ce soir-là, l'une évoque une naissance, celle d'une petite fille nommée « Little Green », une enfant couleur de printemps. Plus qu'une chanson, c'est un poème, dont les vers s'adressent tour à tour à l'enfant et à la mère qui l'a mise au monde. Au fil des strophes se tisse une tragédie: Little Green est née de parents qu'on pourrait dire prématurés, décrits comme des enfants. Le père a pris le large sans acter cette naissance, tandis que la mère la cache à sa famille. Elle fait plus encore, elle se sépare du bébé, avec tristesse, à regret mais sans honte. À cette jeune pousse, la chanson souhaite un destin heureux :

*So you sign all the papers in the family name
You're sad and you're sorry but you're not ashamed
Little green have a happy ending*

La poétique de Joni Mitchell tient tout entière dans cette ballade: polyphonie de l'énonciation, récit réduit à l'essentiel et qui transcende une plainte originelle, climat mélancolique à la clef de tant de ses partitions. Le caractère poignant du morceau saisit l'auditoire qui applaudit d'un seul élan. Ni ce soir-là ni quatre ans plus tard, une fois enregistré sur son quatrième album, *Blue*, nul ne perçut que « Little Green » relatait une déchirure intime, au cœur du processus créatif de la blonde des Prairies. Dans la cave du Cafe au Go Go, personne ne comprit pourquoi Little Green s'était changée en Kelly Green lors de la reprise finale du premier couplet. En prononçant ce mot qui ne figure pas dans les paroles, la chanteuse avait fusionné fait et fiction. « *Kelly green* » désigne une nuance de vert intense, printanier, l'équivalent d'un vert pomme en français. Mais Kelly est aussi le prénom qu'avait donné à sa propre fille celle qui s'appelait encore Roberta Joan Anderson. Kelly était née à Toronto durant l'hiver 1965, secrètement et de père inconnu

(en fait un camarade de fac, parti pour une Californie luxuriante, comme dans la chanson). Épousant Chuck Mitchell en hâte, la jeune mère avait pensé procurer un foyer à sa fille placée temporairement en nourrice. Peine perdue : Mitchell n'avait pas reconnu l'enfant. Sans argent ni perspective, incapable d'avouer cette naissance illégitime à ses parents figés dans leurs traditions trois mille kilomètres à l'ouest, elle avait recouru à l'adoption, signant « tous les papiers ».

De cette époque datent ses vrais débuts de parolière et compositrice, comme si cette perte traumatisante avait entraîné par compensation une naissance sur un autre plan. L'art auquel Joni Mitchell commence à donner forme sera surtout, dans un premier temps, celui d'une cartographie des sentiments à partir d'expériences transposées, interprétées. Renoncements, compromissions, lâchetés, désillusions constituent ses thèmes favoris, mais aussi la beauté fulgurante, le plaisir de l'instant et bien sûr – unissant ces deux aspects – les situations duelles. « Little Green » est caractéristique de cette première manière qui lui a apporté la célébrité. L'intime y est frôlé par alchimie allusive, à l'oblique, sans dévoiler. Formant corps avec la musique dont la subtilité transgresse le genre « folk », l'imagerie lyrique dépasse l'autobiographie et transmet la quintessence d'émotions complexes.

Ce 26 octobre 1967 – quelques jours après des manifestations massives contre la guerre du Vietnam, auxquelles participent Peter, Paul & Mary et Joan Baez, mais pas Joni – Elliot Roberts est présent dans la salle du Village. Il est venu écouter la Canadienne à la demande de Buffy Sainte-Marie, dont il est l'agent artistique. Buffy avait plaidé en connaissance de cause, pour avoir enregistré un titre – « The Circle Game » – écrit par sa compatriote prolifique. À son tour, Elliot Roberts est frappé par l'originalité des compositions, l'expressivité et la maîtrise

de leur interprétation. Le manager s'emploie à convaincre de son utilité une Joni habituée à gérer seule ses affaires musicales. Efficacité démontrée moins de six mois plus tard. Quand Roberts organise autour d'elle une signature, il ne s'agit pas cette fois d'avaliser une rupture tragique. C'est le début d'une ère nouvelle sous le ciel bleu de Californie : un contrat pour quatre albums avec Reprise Records qui, au rebours d'autres propositions, garantit à l'artiste sa liberté de création. Sous ce label, un Jimi Hendrix perfectionniste est en train d'enregistrer son double LP *Electric Ladyland* au prix de multiples prises.

Dès le printemps 1968, l'album inaugural de Joni Mitchell, *Song To A Seagull*, est disponible dans les bacs. Dix-huit albums studio, dont deux certifiés Disques de platine aux États-Unis, suivront ce premier-né (le terme n'est pas excessif, appliqué à celle qui a comparé ses disques à des enfants). À Los Angeles sur Sunset Boulevard, on peut voir à l'époque une modeste enseigne annonçant en lettres bâton la sortie du nouveau LP des Doors (2,99 dollars) et une affiche glorifiant, packshot à l'appui, la vodka Popov. Reprise Records voit grand et loin. Dans le voisinage de ces panneaux, la filiale de Warner Bros. a loué un emplacement géant qui s'orne d'une photographie en buste de sa nouvelle recrue, cheveux au vent, légendée de cette seule accroche, suivie de la référence de l'album :

Joni Mitchell may change your mind.

Changer les esprits, la façon de penser, changer la vie en somme ? Si Hillary Clinton a prénommé sa fille Chelsea en souvenir de « Chelsea Morning », morceau d'une fraîcheur optimiste comme l'aiment les États-Unis toujours prompts à fermer les rideaux sur les démons qu'ils ont conçus, il faut y regarder à deux fois. Les effets d'une telle ambition s'apprécient sur le long terme. Ce qu'en tout cas Joni Mitchell impose d'emblée et durablement, c'est une forme d'expression

musicale *inoüie*, dans tous les sens du mot. Parmi d'autres, David Crosby, Graham Nash, James Taylor ont tout de suite perçu l'exceptionnel talent d'écriture de celle qu'ils ont aimée. Judy Collins, Tom Rush ne s'y sont pas trompés non plus, enregistrant avec succès et avant elle certaines de ses compositions. À travers le monde, les reprises d'un chef-d'œuvre comme « Both Sides, Now » dépassent à présent le millier, dans des registres multiples – de Tina Arena à Frank Sinatra en passant par Susan Boyle, Herbie Hancock ou Nana Mouskouri (!). Celles de « River » ou de « Woodstock » se comptent par centaines. Maints internautes et usagers de réseaux sociaux, « joniphiles » de longue ou fraîche date, témoignent aujourd'hui de la qualité d'un art qui s'est voulu à contre-courant, décentré, et ne cesse pas de résonner juste. Björk, Janet Jackson, Madonna, Prince, les membres de Sonic Youth, Taylor Swift, sont quelques-uns des musiciens qui ont trouvé une source d'inspiration en Joni, même si celle-ci se refuse souvent à reconnaître ses enfants...

Un demi-siècle après ses débuts, nous disposons désormais de recul pour prendre la mesure de la trajectoire de Joni Mitchell et pour évaluer l'importance de son legs. Selon ses dires, elle descendrait d'une lignée de pionniers partis défricher les déserts de l'Ouest avec rien qu'une paire de bœufs. Réalité ou légende, l'image n'est pas sans analogie avec son approche d'un domaine qui lui était au départ terre sauvage. La jeune Joanie se destinait à la peinture (et n'a jamais cessé de peindre). Son bagage musical se restreint d'abord à l'écoute des rares disques du foyer familial établi dans la Province de la Saskatchewan, où son père gère une épicerie. Avant même l'adolescence, un ami lui ouvre d'autres perspectives, classiques en particulier. Revanche contre la polio qui avait failli la paralyser à neuf ans, elle danse (beaucoup) au son du rock'n'roll dans les bars mal famés de Saskatoon la bigote

(cent mille habitants en 1961) où parviennent les échos de *La Fureur de vivre*. La nuit, elle écoute dans son lit les tubes américains qu'une station de radio relaie depuis le Texas. En 2004, dans un entretien avec Joni Mitchell – hommage à celle qui l'inspira –, Elvis Costello se remémore une expérience similaire, quand il captait à dix-sept ans les sons de son album *Blue* diffusé jusqu'en Angleterre par Radio Luxembourg aux petites heures du matin : transmission réussie, virus attrapé. Gaie, sociable, Joanie participe aussi à des veillées feux-de-camp où l'on gratte la guitare. Elle se procure d'abord un ukulélé, dont une méthode du chanteur folk Pete Seeger lui révèle la pratique. En 1962, à dix-neuf ans, elle ose se produire pour la première fois sur scène à Saskatoon. Ville trop petite pour une pionnière. Elle s'en va vers l'ouest pour étudier la peinture à l'Alberta College of Arts de Calgary. Travaille sa guitare entre les cours, joue et chante le soir dans des *coffeeshouses*. Par la suite, l'artiste protéiforme s'est définie comme « une peintre détournée par les circonstances ». Ses prestations initiales n'auraient eu vocation qu'à payer les cigarettes de cette fumeuse précoce – boutade ou coquetterie, veut-on croire. Acquisée en autodidacte, la connaissance de la musique se développait en parallèle de cet apprentissage plastique. Et c'est sa musique qui continue d'enrichir l'univers sensible de celles et ceux qui l'ont découverte.

Comme les anciens pionniers donc, elle bouge, elle explore. C'est vrai de la géographie physique autant qu'affective (en 1972, *Rolling Stone* dresse indiscrètement sa carte de Tendre dans le Hollywood des célébrités où elle réside). Mais ce l'est plus encore de son approche musicale, jalonnée de phases distinctes qui comportent souvent une prise de risque assumée avec panache face à ses détracteurs. Après quatre albums qui ont transcendé le folk par leur style unique, Joni Mitchell se fraie d'autres chemins avec *For The Roses*. Une forme de rock

s'y fait entendre, mais aussi des arrangements qui évoquent la musique de chambre. Sa voix a gagné à se faire plus profonde, à réduire sa voltige entre les octaves. Puis elle fusionne jazz, folk et rock sur *Court And Spark*. On la sacre alors « Queen of Rock'n'Roll », une appellation vague, réductrice et déjà dépassée, quand bien même elle demeure souveraine à chaque montée sur scène. De nouveaux territoires se sont ouverts encore. *The Hissing Of Summer Lawns* (1975) représente une rupture radicale qui laisse bien des admirateurs sur le bord de la route. Marqué par des percussions africaines ou latines, *Don Juan's Reckless Daughter* bénéficie de l'apport de Wayne Shorter au saxophone et de Jaco Pastorius à la basse – déjà présent sur l'album *Hejira*, en qui beaucoup voient un sommet, malgré l'absence des mélodies d'antan. C'est décidément vers une forme de jazz que Joni Mitchell s'oriente. Elle lui paraît plus apte à traduire des émotions complexes, comparée aux maigres options des dualités majeur/mineur et des accords résolus. D'où sa collaboration avec Charlie Mingus en 1979 et dès lors avec Herbie Hancock, devenu compagnon de voyage au long cours.

La teneur de ses textes se modifie, leurs thèmes s'élargissent. Celle qui ne milita ni du côté des pacifistes, ni des féministes (mais dont toute la vie est une affirmation d'individualité, avec les combats qu'elle suppose), celle qui ménagea longtemps son pays d'adoption devient à partir des années quatre-vingt ouvertement critique de l'*American way of life*. Plus largement, Mitchell s'inquiète de la tournure du monde. Elle fustige les conformismes, le matérialisme, dénonce le prétexte religieux qui sert des guerres toujours aveugles. Mais la veine poétique aux frontières de l'intime ne se tarit pas, comme en témoigne en 1991 *Night Ride Home* coproduit avec son mari, le bassiste Larry Klein. *Turbulent Indigo*, *Taming The Tiger...* Au fil des albums sa musique continue d'évoluer. Elle recourt

aux technologies nouvelles, tisse en superposition des nappes sonores qui installent des atmosphères aussi particulières que celles qu'elle avait su créer dès son premier album avec une économie de moyens déconcertante. S'ensuivent des aventures symphoniques et chorégraphiques, tandis qu'elle accepte, malgré sa méfiance envers les honneurs, les récompenses qui couronnent une œuvre en voie d'achèvement.

Larry Klein a défini les compositions de celle qui fut sa femme par cette formule heureuse : « des amulettes mystérieuses et fortement chargées qui ne cessent pas d'exercer leur pouvoir ». Depuis l'enfance, le chant produit sur Joni un effet protecteur. Recluse à Saskatoon dans le bloc des jeunes poliomyélitiques, elle chantait à tue-tête des *carols* de Noël pour se donner force et courage. Le chant l'a aidée à survivre ; il l'a protégée contre la mort, l'a guérie. Elle a ensuite étendu ses pouvoirs, composant ce qu'elle chante et l'offrant en partage. Nombreux sont les témoignages qui font référence aux vertus thérapeutiques de ses compositions. Après avoir lutté pour guérir, Joan devenue Joni s'est fait guérisseuse, de même qu'un psychanalyste ne saurait exercer son activité sans avoir effectué une cure au préalable.

Paru en 2007, l'album qui pourrait bien être son chant du cygne s'appelle *Shine*. Déclinant les vers d'un poème-fleuve qui donne son titre à ce dernier opus, Joni Mitchell s'est muée en prêtresse cosmique. Elle formule une sorte de prière pour que la Terre persiste à briller d'une petite lumière. Qu'une petite lumière luise encore sur les pionniers, demande-t-elle pour finir, sur ces « chercheurs d'hygiène mentale » en quête de simplicité, explorateurs de l'intérieur parvenus au-delà d'eux-mêmes. Ce livre se propose de relater étape par étape le voyage que Joni Mitchell, en mots et en musique, a accompli au plus profond de la psyché.