



ÉDOUARD GRAHAM

JONI MITCHELL
SONGS ARE LIKE TATTOOS

LE MOT ET LE RESTE

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 *inouïe*, 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.

DES GRANDES PLAINES À LA CALIFORNIE



Les prénoms du garçon attendu étaient déjà choisis: Robert John. Mais c'est une fille – baptisée Roberta Joan – qui naît le 7 novembre 1943 à Fort Macleod dans l'Alberta, l'une des trois provinces canadiennes des Prairies. D'ascendance écossaise et irlandaise, sa mère née Myrtle McKee a suivi une formation d'institutrice. Elle travaillait comme caissière dans une banque quand elle a rencontré William (“Bill”) Anderson, issu d'une famille nombreuse d'émigrés norvégiens de deuxième génération. À Fort Macleod, un ancien avant-poste à la frontière de l'Ouest, Bill est officier instructeur des pilotes alliés engagés dans la seconde guerre mondiale. Myrtle a trente et un ans quand naît Roberta Joan. Un contexte économique précaire explique peut-être l'absence de frères et sœurs. La Grande Dépression a laissé son empreinte sur les maisons délabrées de la petite ville. À la fin de la guerre, les Anderson déménagent dans une autre province des Prairies, celle, voisine, de la Saskatchewan. Bill s'est reconverti en gérant de magasin pour le compte d'une chaîne d'épicerie dont il deviendra responsable du merchandising. Ses activités conduisent la famille à se

fixer successivement à Maidstone (quatre cents âmes), North Battleford (avec vue sur l'autoroute) et enfin Saskatoon.

Roberta Joan Anderson figure seule sur les photographies. À côté de sa luge, dans la neige qui assiège la maison. Ou dans sa chambre, calée dans un fauteuil de bois à ses mesures, vêtue d'une robe vichy à manchettes bouffantes, qui semble de poupée. Elle entoure une peluche de son bras sans affection démonstrative, sans rien signifier de vital dans le lien qui l'unit à cet objet transitionnel. Dans cette même robe, elle pose aussi en extérieur, devant un silo à céréales, élément de décor presque naturel au milieu des grandes plaines de l'Ouest canadien. Sans sourire, elle fixe l'objectif. Elle ne paraît pas malheureuse, mais quelque chose de l'ordre de la détermination semble l'emporter sur la joie.

Quels événements, quelles perceptions se gravent dans la cire de l'enfance? Certains faits fournissent des indices. Bill est amateur de jazz swing, il joue de la trompette aux concours de danse et parades municipales, auxquelles sa fille l'accompagne. Myrtle aime citer Robert Burns et Shakespeare à table; elle confectionne aussi de beaux costumes pour Halloween. À la vue d'une plate-bande de fleurs, « *pink* » (rose) serait le premier mot qu'elle aurait prononcé, dans l'enthousiasme. Sur un cliché ancien, enveloppée dans une couverture, l'enfant ressemble à celui d'une tribu laponne. Un petit tambour recouvert de peau est suspendu à son bras. Il semble annoncer que la suite se fera en musique, même si les leçons de piano qu'elle reçoit à sept ans ont pour effet de la rebuter. Aux notes qu'on veut la contraindre à déchiffrer sur les portées, elle oppose ses propres inventions mélodiques, brisées par des coups de règle appliqués sur les doigts. Le couvercle de l'instrument se referme pour longtemps. Le foyer dispose d'un électrophone, privilège à l'époque dans un milieu assez modeste.

Sur la platine tournent les quelques galettes de jazz de son père (Leroy Anderson, Harry James). Myrtle pique l'aiguille dans les sillons de la sonate la plus labourée de Beethoven. Elle écoute également un autre « Clair de lune », celui qu'a composé Debussy. La petite Joanie elle aussi possède ses propres disques, ceux des dessins animés *Tubby the Tuba* (1947) et d'*Alice in Wonderland* (1951)¹.

En 1953, Joanie est victime d'une épidémie de poliomyélite qui s'attaque à son dos et à ses membres (pour la seule période 1949-1954, onze mille Canadiens restèrent paralysés à vie; en 1951 dans l'Ontario, Neil Young, six ans à l'époque, avait aussi contracté le virus). Confinée à l'hôpital Saint-Paul de Saskatoon, la petite fille guette l'approche de Noël, comme si Noël signifiait le retour à la maison. Quand on lui annonce qu'il se pourrait qu'elle ne remarque pas, elle réagit. Devant les infirmières et ses voisins de lit qui formèrent ainsi malgré eux son premier public, elle chante à tue-tête les cantiques d'un recueil de *carols* pour se donner du courage, consciente de se mettre en scène, de jouer un acte salutaire qui affirme son désir de vivre. La volonté fait le reste, elle finit par rentrer chez elle. Sa mère veille sur son rétablissement pendant toute une année, sans négliger son instruction. Récupérer de cette maladie lui a fait éprouver quelque chose de « mystique », tandis qu'elle se sent redevable. Pour payer sa « dette », la rescapée intègre une chorale de musique sacrée. Outre-Atlantique et outre-Manche, les chorales ont formé la voix et l'oreille de nombreux musiciens folk ou rock et développé leur sens harmonique. Mais Joanie ne s'agrège pas au chœur à proprement parler. Elle tient une partie difficile que personne ne veut prendre en charge, une ligne mélodique de

1. Le thème d'ouverture chanté de l'*Alice* de Walt Disney est devenu un standard de jazz, notamment sous les doigts de fée de Bill Evans.

contrechant qui se détache « au-dessus » ou en contrepoint du chœur. Cette ligne comporte parfois de grands écarts de registre, que seule sa voix parvient à couvrir.

Sources

Elle n'est pas encore adolescente quand un ami de quatre ans son aîné, étudiant le piano, l'initie davantage à la musique, au cinéma, aux ballets. Ensemble ils vont voir *The Story of Three Loves* (1953). Sur la bande-son du film figure la dix-huitième variation de la *Rhapsodie sur un thème de Paganini*, de Rachmaninov (1934), interprétée au piano par Jakob Gimpel. Joanie éprouve un coup de foudre pour cet *andante* très romantique. Il en existe une version en 78-tours enregistrée par Winifred Atwell, accompagnée d'un orchestre que dirige Wally Stott. À North Battleford, elle peut l'entendre et la réentendre dans la cabine d'écoute du magasin de disques situé en face de l'épicerie paternelle. Elle découvre aussi « Les Trois Cloches », chanson du Vaudois Jean Villard Gilles, enregistrée par Édith Piaf et les Compagnons de la Chanson.

L'adolescente part en quête d'autres sources musicales. La nuit, la radio locale cesse d'émettre. La jeune auditrice passe outre ce couvre-feu. Capter sur son poste les ondes transmises depuis le Texas lui offre la primeur des tubes américains avant leur importation au Canada. Bravant l'interdiction parentale, elle n'a de cesse de se rendre dans les quartiers populaires de Saskatoon pour participer – formidable revanche sur la polio – à des concours de danse sur les succès de Chuck Berry, Elvis Presley, les Everly Brothers que débitent les juke-boxes. Le rock'n'roll venant à s'essouffler, elle se tourne vers le jazz : Lambert, Hendricks & Ross, le Miles Davis de *Sketches Of Spain*. Quand elle assiste à son premier concert, Ray Charles

est à l'affiche. Écouter à présent ne lui suffit plus, elle voudrait créer à son tour. Sa mère s'oppose à l'acquisition d'une guitare : l'élève ne s'était-elle pas rebellée contre les leçons de piano qu'on lui payait ? De plus, l'instrument a une connotation country mauvais genre, surtout depuis qu'en joue la proto-féministe Kitty Wells (les radios américaines conservatrices ont censuré son succès *Honky Tonk Angels* en 1952). Joan se rabat sur un ukulélé baryton à 36 dollars, qu'elle s'achète sur ses économies. Elle en apprend la pratique, et plus tard celle de la guitare, dans une méthode de Pete Seeger. Comme pour le piano, elle ne parvient pas à se soumettre à la rigueur des exercices, pas plus qu'à imiter un style. Le « Cotten picking », par exemple, une technique complexe à la main droite, lui est impossible à reproduire. En contournant ces difficultés, elle invente ses propres ressources.

À Saskatoon, sur Broadway Avenue, un *coffeehouse* s'appelle le Louis Riel, en hommage au chef et défenseur des métis des Prairies, fondateur de la Province du Manitoba au XIX^e siècle. Joanie Anderson y est serveuse durant l'été 1962. Un soir, elle investit la scène et chante en s'accompagnant au ukulélé. Audace payante : les gérants de l'établissement l'engagent pour quelques prestations. Des fêtes entre amis offrent d'autres occasions de se produire. À l'époque, la jeune chanteuse puise dans le répertoire folk traditionnel repris notamment par Judy Collins, qu'elle admire. Elle imite Shelby Flint, une soprano californienne à succès que diffuse la radio texane. On compare aussi sa voix à celle de l'autre Joan – Baez, Disque d'or à vingt ans (toutes deux incluent « House Of The Rising Sun » dans leurs *setlists*). L'été suivant, la télévision locale lui consacre une émission où elle chante six chansons et est interviewée.

Une fois achevées ses études secondaires – ses talents plastiques et littéraires lui ont valu l'encouragement d'un professeur

à qui sera dédié son premier album – Joanie Anderson s’inscrit à l’automne 1963 à l’Alberta College of Arts de Calgary, dans l’intention de devenir peintre. Très vite, l’enseignement qu’on y dispense lui paraît convenu, bridant la créativité. On l’entend jouer de son instrument à la pause déjeuner et après les cours. Plusieurs mois durant elle se produit en fin de semaine, trois sets par soir, dans un club qui vient d’ouvrir, The Depression. Elle joue aussi dans les hôtels des stations de ski des environs et dans des clubs d’Edmonton et de Regina, conquiert sans peine le public et les chroniqueurs locaux. À l’été 1964, déterminée à se lancer dans une carrière musicale, elle quitte Calgary pour Toronto en compagnie d’un copain de collège, Brad MacMath, dont elle est enceinte. Dans le train, elle compose sa première chanson, « Day After Day » – une ballade déjà imprégnée de mélancolie (« *Miles and miles of railroad track/Night after night* » : 3 000 kilomètres, trois jours et trois nuits de voyage). La capitale de l’Ontario concentre l’effervescence musicale du pays. Au festival folk de Mariposa qui se tient cette année-là au Maple Leaf Stadium (les Beatles y joueront en septembre), Joanie écoute Buffy Sainte-Marie. Née dans la Saskatchewan et élevée dans une famille d’adoption du Massachusetts, la Canadienne d’origine cree lui est une source d’inspiration. Elle admire ses talents de compositrice, la puissance et la précision de son vibrato, sa présence scénique, ses accordages « maison » à la guitare. Buffy en retour décèle sur-le-champ l’originalité de sa sœur des Prairies. Mais les débuts de Joanie Anderson à Toronto sont difficiles. L’argent lui manque pour payer son écot (160 dollars) au syndicat des musiciens. Dès lors, l’accès à la majorité des scènes du circuit folk lui est barré. Elle habite une simple chambre, survit d’un emploi au rayon vêtements d’un grand magasin. En février 1965 naît sa fille Kelly Dale Anderson qu’elle doit placer en nourrice, faute de pouvoir subvenir à ses besoins. Quant au géniteur, depuis belle lurette il s’en est allé chercher fortune en Californie.

De Joanie Anderson à Joni Mitchell

Au nord de Toronto, le quartier de Yorkville autrefois peuplé par la classe ouvrière s'est mué en Greenwich Village canadien au début des années soixante. D'entre les clubs folk répartis sur trois blocks, le Penny Farthing est l'un des plus réputés. Le 12 mars 1965, Joanie Anderson et Chuck Mitchell sont programmés dans deux salles distinctes. C'est la première prestation canadienne de l'Américain monté du Michigan, c'est lui l'attraction principale, avec sa douze-cordes et ses reprises en duo de *L'Opéra de quat'sous*. Il n'interprète pas que des airs apparentés au cabaret. L'entendant chanter « Mr. Tambourine Man », Joanie désapprouve les libertés qu'il a prises avec le texte de Dylan et le lui fait savoir. Ils laissent là cette divergence, font connaissance. À vingt-huit ans, Charles "Chuck" Mitchell a déjà roulé sa bosse. Natif de New York, élevé près de Detroit, il a suivi des études d'anglais et de théâtre, s'est essayé à une carrière d'acteur avant de s'acquitter de ses obligations militaires. Stationné en Corée du sud, il a été journaliste pour le quotidien de l'armée *Stars and Stripes* et danseur dans des comédies musicales qui divertissent les troupes. De retour à Detroit, il a œuvré comme rédacteur pour un programme d'aide à l'enfance précaire. Il vient de mettre un terme à cette activité pour vivre de ses seules prestations dans des bars et clubs folk. Dans la situation délicate que la jeune femme traverse, un tel homme peut faire office de protecteur – rôle qu'il prétend du reste endosser en l'épousant au plus vite. Au cours d'avril, elle se produit une douzaine de fois au Penny Farthing, parfois aussi de l'autre côté de la frontière où Chuck l'attend.

La cérémonie a lieu le 19 juin 1965 à Rochester, Michigan, sur le territoire des Mitchell. Sous le voile nuptial, s'accompagnant à la guitare, la mariée chante pour l'occasion. Il va

s'agir cette fois aussi de se donner force et courage. Car selon elle, Chuck se délie de son engagement, refuse de prendre en charge l'enfant né d'un autre homme. Chuck pour sa part a assuré que sa femme avait déjà tranché en faveur de l'adoption, résolue à poursuivre sa trajectoire d'artiste. Sur les images qui assurent la promotion du duo musical qu'ils forment désormais, ils font figure de couple idéal. En août 1965, le Festival de Mariposa l'annonce encore sous le nom d'Anderson, précédé du surnom Joni (en écho lointain au nom d'un de ses professeurs d'art, Henry Bonli). Sans son partenaire, elle partage l'affiche avec des peintures telles que Ian and Sylvia, Phil Ochs ou David Rea. Mais dès ce même été, Chuck et Joni Mitchell tournent ensemble à un rythme intensif. On les voit dans le Michigan (Detroit, Traverse City), en Floride (Jacksonville, Coral Gables), mais aussi, la frontière retraversée, dans le Manitoba et la Saskatchewan. Une fois, à Winnipeg, la salle se vide d'un seul élan. Ses spectateurs sont redevenus ce qu'ils sont avant tout, des *skywatchers*, terriens scrutateurs de ciel: l'orage qui a éclaté menace les récoltes. La durée des engagements varie, tantôt un soir, tantôt toute une semaine jusqu'à trois sets par soir. La Porsche de Chuck (un coupé de 1956) parvient tout juste à contenir instruments et bagages. À Regina et Winnipeg, un même propriétaire exploite deux *coffeeshouses* du même nom, The Fourth Dimension. Parfois, les musiciens logent dans les annexes de ces salles de spectacle. Dans la journée Chuck s'absente. Joni dès le matin développe sur sa Martin la palette des accords ouverts auxquels l'a initiée le chanteur-compositeur Eric Andersen. D'autres lieux s'ajoutent à leurs dates (au moins une cinquantaine en duo durant 1966): Flint, Port Huron, Saginaw (Michigan), Cambridge (Massachusetts), Philadelphie (Pennsylvanie).

Les Mitchell reçoivent aussi beaucoup dans leur cinq-pièces, au cinquième étage d'un bel immeuble de brique fin-de-siècle, situé dans un quartier noir et pauvre de Detroit. Parmi d'autres musiciens de la mouvance folk, Gordon Lightfoot, Tom Rush, Ramblin' Jack Elliott s'y posent au passage. La jeune épouse joue avec ses hôtes au poker, joue de la guitare. Elle joue aussi les femmes d'intérieur, cuisine, décore, mais son indépendance ne s'accommode pas de ce mariage hâtif. Issu d'un milieu plus aisé que le sien, cultivé, l'Américain se révèle condescendant, paternaliste. Grâce à elle pourtant, les prestations musicales rapportent plus d'argent qu'il n'en gagnait quand il tournait seul. Leurs divergences s'accroissent. Les spectacles commencent et finissent en duo, entrecoupés de parties alternées en solo, chacun pour soi. De son côté, Joni se cherche d'autres engagements. À la mi-1966 elle assure seule la première partie de concerts de Tom Rush dans le Massachusetts. Peu à peu, elle cesse de jouer les seconds couteaux pour enfin faire (ré)entendre sa voix unique. Au Club 47 de Boston, on les voit se produire ensemble pour la dernière fois le 29 avril 1967. En deux ans, la relation amorcée sur un malentendu a fini de se déliter. L'album *Song To A Seagull* s'ouvrira sur le récit d'une désillusion très semblable à celle-ci.

Premières compositions

Point positif toutefois, le mariage a valu à Joni l'autorisation de travailler officiellement aux États-Unis. Et Chuck – à une époque où la plupart des musiciens folk négligent leurs intérêts – a fondé une société de production pour veiller sur les droits d'auteur respectifs du couple. Car à partir de 1965 Joni s'est mise assidument à composer – paroles et musique. « Born To Take The Highway » et « Favorite Colour » qu'elle

chante en octobre sur le plateau de l'émission d'Oscar Brand, *Let's Sing Out*, sont encore imprégnées de folk traditionnel. La chaîne de télévision canadienne CBC a accueilli à bras ouverts la fille des Grandes Plaines dès ses débuts. Un an plus tard, en octobre 1966, Joni enregistre pour la même émission quatre de ses chansons, dont deux sont promises à un bel avenir. Ponctué par une rythmique qui tend vers le rock, « *Night In The City* » sera gravé sur son premier LP et en single. « *Urge For Going* » est une ballade empreinte du souvenir des saisons des prairies, de leurs couleurs changeantes et de l'amour perdu. Les modulations arpégées épousent à merveille un sujet certes classique, mais traité avec finesse et sincérité. À observer la façon dont Oscar Brand, compositeur lui-même et bon guitariste de douze-cordes, scrute les doigts de sa protégée sur son instrument, on saisit qu'un phénomène est en train d'émerger sur la scène « folk », en présence des cow-boys et boy-scouts qui encombrant ses plateaux. La chanson a déjà été remarquée : de « *Urge For Going* », une interprétation plus lente, due à Tom Rush, sort en single dès ce même mois d'octobre. Le chanteur blues-folk qui avait découvert Joni sur scène est le premier de nombreux artistes à adopter ses compositions. Mais l'originalité est plus manifeste encore à l'écoute d'une émission de la fin 1967, elle aussi produite par CBC, *The Way It Is*. Trois des cinq chansons que Joni Mitchell y interprète figureront sur ses albums. Il paraît étonnant que les deux autres, « *Gift Of The Magi* » (d'après la nouvelle de O. Henry) et « *The Way It Is* » (même titre que l'émission) n'aient jamais été enregistrées en studio. Soutenue par de multiples accords, l'invention mélodique tient de la haute voltige, certaines progressions en demi-tons posent des ambiances inquiétantes. Les modulations de la voix de tête, le vibrato sont funambulesques au risque de la rupture. En musique, Joni ne rompt pas. Effet d'une maîtrise consommée qui lui vient du « *descant* », le contrechant sacré

pratiqué dans l'enfance, le fil tient. Et l'auditeur de ressentir de plein fouet cette tension mêlée de candeur cristalline.

Sur disque, elle n'est donc pas tout de suite l'interprète de ses propres titres. Pendant trois ans, elle les joue pour des publics de clubs et de *coffeehouses*, de festivals et de télévision, tandis que d'autres les fixent sur le vinyle: Tom Rush (« Urge For Going », mais aussi « Tin Angel » et « The Circle Game »), George Hamilton IV (« Urge For Going »), Buffy Sainte-Marie (« The Circle Game », « Song To A Seagull »), Judy Collins (« Michael From Mountains », « Both Sides, Now »), Dave Van Ronk (« Chelsea Morning », « Both Sides, Now »), Ian and Sylvia (« The Circle Game »). Elle laisse ces avant-courriers la précéder. Ce sont des émissaires, des ambassadeurs. D'ailleurs elle n'a guère le choix, n'ayant pas signé à ce stade avec une maison de disques. La situation présente un risque: comment ses propres enregistrements seront-ils jugés à l'aune de ces premières interprétations gravées, qui font office d'étalons? La comparaison montre que leur créatrice n'y a que gagné. Sa voix exprime une authenticité sans égale. Et la musique se dénude des couches instrumentales pop voire classicisantes qui parfois plombaient les mélodies et les harmonies, les enrobant sans les embellir. Ce ne sont pas des reprises qu'elle a données de ses chansons d'abord prêtées à d'autres, mais bien la version originale dont elle a rétabli la leçon, comme on le fait d'un texte qui aurait été altéré par des fantaisies de saisie ou de lecture.

Mélodie et accompagnement, le plus souvent la musique vient la première. Puis les mots s'y posent. Pour les mots, Bob Dylan lui a ouvert le chemin. À l'écouter, Joni Mitchell découvre des ressources d'un genre nouveau. Sur *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963) les ballades folk traditionnelles s'allient à des paroles contemporaines – des poèmes, en réalité, foisonnant d'images, doués d'un souffle lyrique et qui, dépassant leurs

sujets, tendent à l'universel. Sorti en septembre 1965, le single « Positively 4th Street », avec ses apostrophes amères et vindicatives, la frappe par une maturité inédite, au rebours des mièvreries répandues dans les chansons pop. Ce ne sont pas les *topical songs* de Dylan qui interpellent Joni, celles qui ont pris position sur des sujets politiques et de société (tyrannie militaro-industrielle, ségrégation raciale, droits civiques). Il a d'ailleurs tourné la page de ces engagements-là (« My Back Pages », 1964), comme s'il s'était agi de duperies de jeunesse. L'introspection, le dialogue souvent conflictuel avec l'autre, l'intimisme transcendé offrent de nouvelles possibilités d'écriture. Et Bob Dylan – comme Leonard Cohen, avec qui la jeune chanteuse se lie au Festival de Newport en 1967 – est exemplaire sur un plan plus large. Il représente le *singer-songwriter* dans son essence : tout à la fois parolier, compositeur et interprète de son art.

Un style à soi

Dylan était monté à New York de son Minnesota natal et c'est aussi New York que Joni Mitchell veut conquérir. Chuck une fois quitté (l'enlèvement de la moitié des biens communs se fait en son absence, dans le van d'un inconnu réquisitionné au pied levé), elle s'installe en 1967 dans le quartier de Chelsea, 41 West 16th Street, non loin des clubs du circuit folk. Elle les fréquente et s'en fait connaître, même si elle tourne à un rythme accru dans d'autres villes des États-Unis et aussi au Canada. Entre deux prestations, elle met à profit les temps morts des journées pour écrire. Sa vie affective mouvementée et les impressions que capte sa sensibilité forment la matière première de ses textes. Certaines des chansons de son futur premier album datent de cette époque effervescente, et d'autres titres aussi : « Little Green », « Both Sides, Now », « Morning

Morgantown », « Eastern Rain »¹, « I Don't Know Where I Stand », etc. Son style vocal s'est affirmé. Libéré de ses modèles, il possède désormais son propre caractère. « Quand je me suis mise à interpréter mes textes, ma façon de chanter s'est imposée presque instantanément », a-t-elle remarqué. C'est sa voix et son style uniques que l'on vient écouter à Toronto, à Ottawa, dans le Michigan, en Pennsylvanie ou en Floride.

Et c'est parce qu'il est unique que son style pose problème. Entre deux sets au Second Fret Club de Philadelphie le 17 mars 1967, Joni s'en explique lors d'une interview menée par Ed Sciaky, de WRTI-FM. Qu'en est-il de l'enregistrement d'un album? Enthousiaste, le journaliste l'encourage: « *Sign!, sign!* » Signer un contrat, enregistrer, soit, mais sous quel label? Au micro, Joni Mitchell se montre pragmatique: elle recherche une maison qui se donne les moyens d'assurer une promotion efficace, et qui consente à miser sur une artiste solo, alors que la tendance est aux groupes. Et surtout se pose la question des catégories. Les labels ciblent des genres identifiables pour/par des audiences identifiées. Certains directeurs artistiques lui ont avoué leur embarras devant le fait qu'elle est « inclassable ». Doit-il en résulter des difficultés au plan marketing, peu importe: la compositrice assume pleinement sa détermination à imposer *son propre genre*. Et Sciaky de confirmer que ses qualités mélodiques outrepassent le registre folk. Comme si elle voulait avant tout gommer cette étiquette

1. « Eastern Rain » n'a pas été repris en album par sa compositrice, mais est enregistré par le groupe anglais Fairport Convention sur leur LP *What We Did On Our Holidays* qui sort en janvier 1969. Fidèle aux interprétations publiques qu'en donnait Joni Mitchell mais doublée d'harmonies planantes, la voix principale émane de Sandy Denny, plus connue pour avoir chanté « The Battle Of Evermore » avec Robert Plant sur *Led Zeppelin IV*. Joni Mitchell et Fairport Convention ont partagé l'affiche d'un programme intitulé « An Evening of Contemporary Song » au Royal Festival Hall de Londres le 28 septembre 1968.

folk obsolète afin d’attirer les producteurs d’un autre genre, Joni tente alors de faire passer « Both Sides, Now » – qu’elle vient d’écrire – pour du rock, ce qui tout de même n’est pas gagné.

« Both Sides, Now » reste le titre le plus emblématique de Joni Mitchell. Il devient un immense succès par la voix de Judy Collins dès 1967 sur son album *Wildflowers* et plus encore l’année suivante quand il paraît en single. Celui qui a fait le lien entre Joni et Judy serait Al Kooper, l’inventeur des riffs à l’orgue Hammond sur « Like A Rolling Stone » de Dylan. Un lien téléphonique. Kooper aurait tenu l’appareil en main tel un micro devant une Joni chantant et jouant, tandis que Judy écoutait suspendue à l’autre bout de la ligne... D’une étonnante maturité, le poème est une méditation sur le yin et le yang de l’existence. Il est chanté à la première personne et sa portée est si universelle que chacun peut faire sien son propos.

*Rows and flows of angel hair
And ice cream castles in the air
And feather canyons everywhere
I’ve looked at clouds that way*

*But now they only block the sun
They rain and snow on everyone
So many things I would have done
But clouds got in my way*

*I’ve looked at clouds from both sides now
From up and down and still somehow
It’s cloud’s illusions I recall
I really don’t know clouds at all*

Flots continus de cheveux d’ange¹
Palais de crème dans les airs
Défilés de plumes à perte de vue
Sous ce jour j’ai vu les nuages

1. La traduction des textes et propos de Joni Mitchell est due à l’auteur.

Voilà qu'ils cachent le soleil
Font tomber sur tous pluie et neige
Tant de choses que j'aurais pu faire
Sans les nuages en travers

J'ai vu les deux côtés des nuages
D'en haut d'en bas et cependant
Il ne m'en reste que l'illusion
Des nuages je ne sais rien

« *Both sides* » : les choses sont considérées sous deux aspects, qu'il s'agisse des nuages vus d'avion côté ciel ou depuis le sol (c'est la métaphore séminale du poème, inspirée par le roman de Saul Bellow, *Le Faiseur de pluie*), mais aussi de l'amour, de la vie, déclinés dans les strophes qui suivent. Philosophie désenchantée. Les illusions demeurent, la connaissance reste hors d'atteinte, en dépit (voire à cause?) des expériences. La mélodie très pure mime la dualité du propos, oscillant d'une octave à l'autre, comme au-delà et en deçà des nuages. Ce dernier mot formera le titre du deuxième album de Joni Mitchell (*Clouds*, 1969), sur lequel cette chanson figure. En juillet 1967, malgré la réticence de Joan Baez qui veut museler une rivale en pleine ascension, Judy Collins invite Joni sur scène au Festival de Newport : trois chansons plus tard elle en redescend, ovationnée, presque célèbre.

La route de Los Angeles

À la fin du même été, David Crosby récemment évincé des Byrds entend Joni Mitchell interpréter « *Both Sides, Now* » (mais aussi « *Michael From Mountains* », et d'autres de ses titres) dans un club de Floride, le Gaslight South. Il est dans l'instant saisi par la musique et les mots, et par la grâce de leur auteure. C'est à son invitation pressante que Joni Mitchell prend pour la première fois la route de Los Angeles. La stéréo

de la voiture distille les chansons du *Magical Mystery Tour* des Beatles, titre de bon augure. La magie bientôt opère. À Laurel Canyon, sur les hauteurs de Hollywood où il réside, Crosby introduit Joni dans les milieux musicaux qui à leur tour sont conquis sur-le-champ. Il fait davantage : en tant qu'ex-Byrd, bénéficiant d'une aura qui a valeur de caution, il consent à produire le premier album de la chanteuse quand elle signe avec Reprise Records. À Burbank, Californie, sur la photographie qui immortalise la ratification du contrat en mars 1968 (l'événement est mis en scène postérieurement à l'enregistrement de l'album), Crosby pose aux côtés de Mo Ostin, directeur de Reprise. Elliot Roberts, devenu le manager de Joni après sa prestation new-yorkaise au Cafe au Go Go l'automne précédent, figure aussi sur le cliché. Tous se tiennent debout derrière l'artiste, stylo en main, assise à un bureau. Le contrôle de la production reste cette fois du côté des créateurs.

Song To A Seagull

Reprise (1968)



Pour son premier album, Joni Mitchell a choisi d'écarter nombre de ses chansons connues par ses prestations publiques ou les interprétations que d'autres en ont gravées. L'enregistrement des dix plages de *Song To A Seagull* – dont

une bonne moitié est composée durant cette période – a lieu au cours de l’hiver 1967 dans un studio neuf de Sunset Sound à Hollywood. Tandis que s’élabore cette œuvre intimiste, la guerre du Vietnam fait rage par la volonté d’un Lyndon Baines Johnson inflexible, les Beatles chantent « All You Need Is Love » et Allen Ginsberg est arrêté pour activisme pacifiste. Reprise Records avait envisagé d’habiller l’ensemble d’un son folk-rock. Mais David Crosby veille au grain. Quand il avait commencé à côtoyer intimement Joni après leur rencontre en Floride, il lui avait suggéré de cesser de se maquiller à l’excès. Elle avait acquiescé, se souvenant qu’à l’inverse son mari moqueur lui trouvait, sans fard, des airs de macaque. Eau et savon : chant et guitare. C’est dépouillée que l’artiste doit sonner, sans arrangements, comme elle sonne sur scène. Sans déroger à ce principe, Crosby se lance dans quelques expérimentations d’apprenti-sorcier. Il fait enregistrer la voix devant les cordes d’un piano à queue mises en vibration, lesquelles réverbèrent à l’excès les notes chantées. Il double la guitare sur certaines pistes, lui donnant l’ampleur d’une douze-cordes, par exemple dans « Michael From Mountains ». Par ailleurs, une mauvaise captation de la source génère un rapport signal sur bruit trop élevé, qui n’apparaît qu’au terme de l’enregistrement. L’ingénieur du son, Art Cryst, meurt sur ces entre-faites. John Haeny, ingénieur chez Elektra (*Wildflowers* de Judy Collins, *Waiting For The Sun* des Doors), est appelé à la rescousse. Au mixage, il parvient à gommer le souffle au prix d’une déperdition des fréquences aigües. De ces manipulations diverses résultent des déséquilibres et un son un peu aplati – « sous cloche », dit Judy Collins –, qui pâtit d’un manque de présence. Le volume doit être poussé pour que musique et paroles (en)chantées se révèlent. On peut y voir le souhait subtil de ne pas s’imposer avec fracas, et une morale : Joni Mitchell ne se donne pas d’emblée. Il faut tendre l’oreille pour saisir l’essence de son art. Dans le genre lointainement

dérivé du folk qui est alors le sien, cet art s'élève au plus haut sur *Song To A Seagull*.

L'album se divise en deux « parties » qui correspondent aux deux faces du LP – cinq chansons sur chacune. Ces parties rendent compte d'un double mouvement : la venue à la ville (« *I came to the city* »), le départ de la ville pour le bord de mer (« *Out of the city and down to the seaside* »). Sur-titrage conceptuel qui pourrait sembler superflu, tant chaque morceau se suffit à soi-même. Mais ces vignettes entretiennent entre elles une relation thématique et dans leur succession proposent un cheminement. Chacune des compositions est exécutée selon un accordage particulier à la guitare, qui leur confère des couleurs uniques.

Premier titre qu'introduisent des arpèges dont les notes graves ont l'ampleur d'une harpe, « I Had A King », s'ouvre sur ces mêmes mots. « J'avais un roi », déclare la narratrice – au passé : il est urgent de *commencer par finir*, de dire la rupture. Présentant « I Had A King » lors d'un concert de l'époque, son auteure l'a qualifié de « conte de fées moderne ordinaire ». Un conte qui, à défaut de fin heureuse (ce qui fait sa modernité), énonce une nécessité. Celle qui le chante dit l'impossibilité de vivre auprès d'un souverain qui a perdu son prestige et dont elle n'épouse pas les pensées. Il a repeint en brun les murs de leur château qui furent d'abord pastel – à la nuance, il a substitué une uniformité sombre. Il débite des chansons « de guerre et de vin » (chansons à boire ?) qui font rougir les dames en vichy. La narratrice, elle, se décrit vêtue de cuir et de dentelles. À la fois rebelle et romantique, elle se sent déplacée dans cet environnement. Ce roi l'a menée, presque enlevée, dans une voiture rouillée par le sel – effet des routes d'hiver salées par temps de neige – jusque sur ses terres pour contracter un mariage prématuré (« *I had a king*

in a salt-rusted carriage/Who carried me off to his country for marriage too soon »). Dans une chanson déjà ancienne, « Born To Take The Highway », Joni se disait prédestinée à « prendre la route ». La direction suivie cette fois résulte d'une erreur, d'un malentendu. Convoquant l'impression d'un temps révolu, « carriage » forge un maillon homogène dans la chaîne sémantique « médiévale » du roi et du château, qui transpose l'autobiographie. Les arpèges sont parfois retardés ou brisés de battements rythmiques qui achèvent de dramatiser cette geste contemporaine. S'étant affranchie du roi qu'elle a quitté, la femme troubadour clame son indépendance.

D'autres titres évoquent le mouvement sous des formes différentes. Composé dès 1966, le dynamique « Night In The City » invite à « décoller » – au sens de se désengluier. Il s'agit d'ôter ses chaussons et de chasser le blues d'intérieur en s'ouvrant aux impressions que distille la ville nocturne. Selon son auteure, c'est le quartier de Yorkville à Toronto qui est évoqué là, mais il peut s'agir de n'importe quelle grande ville, avec ses couleurs – néons – qui « valsent en rythme », ses visages qui restent anonymes. Rencontré alors qu'il enregistrait avec Buffalo Springfield dans un studio voisin, Stephen Stills gouverne une basse syncopée comme une batterie, imprimant au titre cette teneur rock qui tranche sur les autres. En addition à la guitare rythmique, le piano de Joni Mitchell se fait entendre pour la première fois. Cantonné à l'arrière-plan, il cliquette dans un genre honky tonk. Sa deuxième voix en contrepoint étoffe le refrain, une pratique à laquelle elle va souvent recourir par la suite.

Mitchell continue de filer l'un de ses thèmes récurrents : le besoin de partir. Souvent, il est lié à la déception ou à la quête de l'amour. Héroïne d'une ballade poignante dont son nom forme le titre, Marcie attend une lettre de celui qui l'a quittée.

Sa détresse s'exprime dans des vers presque tragicomiques par juxtaposition de la matière et de l'esprit: « *Marcie's faucet needs a plumber / Marcie's sorrow needs a man* » : pour réparer son robinet, il lui faut un plombier, il faut un homme pour que cesse son chagrin. Marcie erre solitaire et se perd dans la ville aux taxis jaunes, le long de l'Hudson. Il n'y a personne pour la mener jusqu'à la mer, les saisons passent. Puis, quelqu'un aurait ouï dire qu'elle aurait acheté un aller simple pour l'Ouest... Chantée dès le début de 1967, la chanson semble contenir une prémonition. Son auteure elle aussi a pris la direction des orpailleurs contemporains, se fixant dans cette Californie qu'avait ralliée avant elle le père de sa fille.

Et quand au terme de la première partie survient le départ de la ville, la scène est vue depuis un taxi qui conduit à l'aéroport celle qui la chante. Le chauffeur maussade et revêche ne va pas assez vite au gré de sa passagère et lui réclame un dollar de plus. La ville apparaît ici sous son aspect le plus déplaisant – tensions, incommunicabilité. La dramaturgie de « Nathan La Franer » s'augmente par endroits de stridences allant *crescendo* puis *diminuendo*, qui évoquent des sirènes d'urgence au milieu du trafic urbain. Ces ajouts sont crédités aux *liner notes* de l'album sous le terme de « *banshee* », fée maléfique dans la mythologie irlandaise. Ils semblent avoir été exécutés plus prosaïquement à l'harmonica et distordus avec effets d'écho au mixage. À North Battleford, Joni avait une amie nommée Helen La Franer – c'est dans la maison de sa mère qu'elle entend pour la première fois « Les Trois Cloches » à la radio. En mémoire de cette révélation, elle a donné son patronyme au conducteur new-yorkais¹.

1. En 1969, Noel Harrison donne une lecture sensible de ce titre sur son album *The Great Electric Experiment is Over*, malgré un violon peu opportun.

« Sisotowbell Lane » aborde la deuxième partie de l'album dans un esprit différent. Chantée dans un registre soprano éthéré avec une alternance de notes brèves et prolongées, cette ballade douce tient à la fois de la nature morte et du paysage avec deux personnages. S'y reflètent l'innocence et la sérénité du bonheur conjugal. Sisotowbell Lane est un lieu enchanté, hors du temps, qui abrite une maison près d'une rivière et d'une colline. L'atmosphère extérieure est décrite dans un vers aux résonances bibliques : « *Noah is fixing the pump in the rain* » (« Noé répare la pompe sous la pluie »). À l'intérieur, derrière la vitre embuée de la cuisine, on mange muffins, buns et baies qui bleussent les langues :

*Eating muffin buns and berries
By the steamy kitchen window
Sometimes we do
Our tongues turn blue¹*

Sur « The Dawntreader » la voix de Joni Mitchell couvre un registre plus grave. Le titre de cette marine s'inspire du roman fantastique de C. S. Lewis, *The Voyage of the Dawn Treader* (*L'Odyssée du passeur d'aurore*), troisième tome de la série *Le Monde de Narnia*. La version enregistrée pour l'émission *The Way It Is* fin 1967 permet de mesurer toute la différence avec celle de l'album, et le danger auquel il a échappé. La production télévisée a opté pour une orchestration qui dénature l'ambiance originale en ajoutant percussions, guitare électrique et une flûte qui divague. En filigrane, David Crosby, lui-même navigateur, serait celui qui invite la chanteuse à embarquer sur ses rêves de mer. L'inspiration marine habite aussi « The Pirate Of Penance » – où la voix se dédouble pour

1. Il est heureux qu'une version de ce titre enregistrée par Cass Elliot n'ait pas été retenue sur son premier album solo, *Dream A Little Dream* (1968). L'orchestration y apparaît inutile, les accords simplifiés jusqu'à la platitude et les paroles tronquées.

faire dialoguer en répons, à l’octave, le deuxième personnage de ce drame presque antique – et « Song To A Seagull », qui contient les vers servant de sous-titres aux deux parties de l’opus. Ces deux chansons comptent parmi les plus belles de ce disque inaugural.

Écrit le 12 octobre 1967 comme Joni le précise en concert ce soir-là à Philadelphie, « Cactus Tree » clôt l’album sous la forme d’un manifeste qui fait écho au premier titre. « I Had A King » racontait la conquête de l’indépendance par rupture. L’ultime plage, dont le chant est partiellement soutenu par des harmonies de voix de tête, exprime la volonté de préserver cette indépendance, menacée par les rencontres amoureuses auxquelles est exposée l’héroïne. D’un couplet à l’autre, elle est vue par les yeux de ces amants successifs qui veulent la prendre mais aussi la garder – et qu’elle déroute, œuvrant sans répit pour protéger sa liberté, et pour en jouir. L’auteure décrit les conséquences d’un tel choix que son personnage féminin assume souverainement, à l’aube de la révolution sexuelle qui point en cette seconde moitié des années soixante :

*She will love them when she sees them
They will lose her if they follow
And she only means to please them
And her heart is full and hollow
Like a cactus tree
While she’s so busy being free*

Elle les aimera lors des rencontres
Ils la perdront s’ils la suivent
Elle veut juste leur faire plaisir
Et son cœur est rempli et creux
Comme un cactus
Tandis qu’elle s’active à être libre

Le plein et le vide... La dichotomie qui caractérisait « Both Sides, Now » se prolonge sous une forme à peine différente. Ce

nœud de contradictions, d'oppositions, de frôlements affectifs risqués (en anglais, seule une consonne distingue « aimer » de « perdre »), ne va pas cesser d'exercer sa tension sur la créativité de Joni Mitchell, album après album.

Elle a conçu l'illustration de la pochette de celui-ci – autre affirmation de son individualité artistique, dont le principe sera maintenu pour la suite de sa production. Avec ses fleurs soleils, ses volutes et ses motifs cachemire, le recto ressemble à une pochade psychédélique. Dessiné à l'encre, un deux-mâts vogue face au soleil levant sur la droite de l'image. Des mouettes s'élèvent dans le ciel, composant par leur vol le titre de l'album. Cependant, à la suite d'une omission sur l'étiquette centrale du vinyle, l'œuvre a été longtemps connue sous le simple titre *Joni Mitchell*, qui figure en capitales grasses au recto de la couverture. Au verso se prolonge le motif du recto, agrémenté d'un paon et de deux cactus. Au centre, une photographie prise au *fish-eye* montre l'artiste protégée sous un parapluie, arpentant un décor urbain glauque (Mercer Street, dans le quartier new-yorkais de SoHo). Il évoque les villes quittées dans la deuxième partie de cette odysée qui a vu l'innocence se muer en expérience.

Sous le titre « La mouette de Saskatoon », le *Melody Maker* rend compte de l'album. Il lui reconnaît notamment le mérite de refléter un concept d'ensemble, l'associant de ce point de vue à *Sgt Pepper* et aux réalisations de Zappa avec les Mothers of Invention – évocations pour le moins flatteuses. Des Prairies jusqu'à la Californie, la mouette a pris son essor¹.

1. Il y a de la mouette dans l'air du temps. En 1969, Richard Bach soumet à l'éditeur Macmillan son livre *Jonathan Livingstone Seagull*, qui sera publié l'année suivante.

