

CARL WILSON

LET'S TALK ABOUT LOVE

POURQUOI LES AUTRES ONT-ILS SI MAUVAIS GOÛT

TRADUCTION DE SUZY BORELLO

LE MOT ET LE RESTE

2016

En 2007, Continuum publia le cinquante-deuxième volume de la collection 33^{1/3} encensée par la critique. Son titre, *Let's Talk About Love: Voyage aux frontières du goût*, semblait suggérer qu'il s'agirait d'un livre sur Céline Dion. Or, il allait bien au-delà de cela. *Let's Talk About Love* se sert de Dion comme d'un cas d'école et d'une expérience de pensée afin d'inciter le lecteur à remettre en question la manière dont nous réfléchissons à tout ce que nous aimons et n'aimons pas, ce que nous estimons et ce que nous méprisons. Les éloges ne tardèrent pas à pleuvoir et de nombreux critiques se reconnurent dans *Let's Talk About Love*, qui devint leur ouvrage préféré de la collection 33^{1/3}, même s'il portait sans doute sur l'un des albums qui leur plaisaient le moins.

Le livre souleva des débats sur le goût, pas seulement au sein de la communauté musicale, mais aussi dans les départements d'études littéraires et culturelles d'universités de par le monde, sur des blogs et des podcasts, et même dans l'émission télévisée *The Colbert Report* (où Carl Wilson apparut le 4 mars 2009).

Compte tenu de cet accueil, Bloomsbury et Wilson décidèrent de créer une édition augmentée et autonome: la première partie qui suit est le texte original de *Let's Talk About Love* tiré de la collection 33^{1/3} en 2007. (De minuscules erreurs ont été rectifiées pour décupler votre plaisir de lecture). La deuxième partie rassemble des essais autour de la thématique du livre, rédigés par un large éventail d'éminents écrivains, musiciens et chercheurs. Enfin, dans une nouvelle postface, Carl Wilson revient à ses questions d'origine en tenant compte de ce qui a évolué dans les domaines du goût populaire et de Céline Dion depuis la publication de cet ouvrage – afin d'approfondir et d'enrichir ce que cela implique de *parler d'amour*.

PREMIÈRE PARTIE

**LET'S TALK ABOUT LOVE:
VOYAGE AUX FRONTIÈRES DU GOÛT**



PARLONS DE HAINE

« L'enfer, c'est la musique des autres », écrit le musicien-culte Momus dans un article de 2006 pour la revue *Wired*. Certes, il évoque ici les bandes-son intrusives qui envahissent les centres commerciaux et les restaurants, mais sa réappropriation de la phrase de Jean-Paul Sartre traduit une vérité familière : quand on déteste une chanson, il s'agit en général d'une réaction épidermique. Chaque fois qu'on l'entend, c'est comme si un cafard nous rampait sur la manche : d'instinct, on a envie de s'en débarrasser. Mais pourquoi ? Et, d'ailleurs, pour quelle raison détestons-nous tous certaines chansons, voire la production entière de certains musiciens, pourtant adulés par des millions d'autres personnes ?

En ce qui concerne Céline Dion et moi, le petit rire suffisant de Madonna aux Oscars de 1998 fut la goutte d'eau qui fit déborder le vase. En cette soirée de mars, les galeries du Shrine Auditorium étaient le théâtre du dernier concours de gladiateurs où les frères émissaires de l'art se verraient écrasés sous les roues des chars tonitrueux de la culture de masse. Devant l'impératrice Madonna, qui rirait à gorge déployée.

Jusqu'à cette soirée, je m'étais efforcé du mieux que je l'avais pu d'éviter *Titanic*, l'immense poids lourd médiatique qui avait pris d'assaut les cinémas, les torchons people et les playlists radiophoniques depuis Noël. Je n'avais pas vu le film et ne possédais pas de téléviseur, mais les revues et sites internet que je consultais me confortaient dans l'idée que ce blockbuster n'était qu'une fabrication commerciale, qu'un film d'action pour filles, visant plus précisément le public qui sortait en couple.

Bon, je me rends bien compte que cette mentalité, et les suivantes aussi, vont me faire passer pour un connard si, à l'instar de millions d'autres personnes, il se trouve que vous êtes fan de *Titanic* ou de la femme qui en interpréta la chanson phare. Vous aurez sûrement raison. Ce livre porte essentiellement sur des gens raisonnables véhiculant des *a priori* culturels qui en font des connards aux yeux de millions d'inconnus. Mais soyez indulgent avec moi : à l'époque, je pensais avoir raison.

Ainsi, le site Suck.com, inépuisable source en ligne de sarcasmes futés, qualifiait *Titanic* de « vaudeville cinématographique long de quatorze heures » doté « de ce qui importe le plus dans un film : une intrigue claire, qui nous apprend des choses inédites et essentielles, à savoir que si on est incroyablement beau, on finira par tomber amoureux ». Il était comparé à *Gummo*, d'Harmony Korine, long-métrage sur des ados mal formés mais resplendissants qui errent dans un décor urbain ravagé par une tornade, à Xenia dans l'Ohio – comme si, après le passage du cyclone, le Kansas du *Magicien d'Oz* avait été transformé en Oz apocalyptique. D'après Suck, *Gummo* évoque « le vertige que nous éprouvons lorsque de nouveaux modèles de coolitude et de beauté sont découverts et créés », un sentiment auquel résiste la société de masse car ces modèles pourraient être « erronés, et nous ne pouvons nous permettre d'y réfléchir trop ou trop longtemps. »

D'un autre côté, la critique de CNN.com qualifiait *Gummo* de « l'équivalent filmique de Korine faisant des bruits de pet, se retournant les paupières et mangeant ses crottes de nez », et taxait le réalisateur de crétin s'évertuant en vain à passer pour punk. Histoire de paraître plus crédible, le journaliste cita les Sex Pistols en décrétant que, contrairement à eux, la rébellion de Korine se bornait à se foutre de la gueule des ploucs.

Pour ma part, je savais quels arguments me convainquaient le plus, et ce n'était pas ceux avancés par ce même critique de CNN qui qualifiait *Titanic* de « chouette raz-de-marée ». Après tout,

Korine était un *enfant terrible**¹ lyrique qui avait reçu des lettres de fan de la part de Werner Herzog tandis que James Cameron, le réalisateur de *Titanic*, était réputé pour ses blockbusters avec Arnold Schwarzenegger. Korine, c'était New York et Cameron, Hollywood. Et ne parlons même pas des bandes originales: le paysage sonore de *Gummo* consistait en des groupes de doom-metal, avec un soupçon apaisant de gospel et de Bach. *Titanic* dégoulinait de flûtiaux celtes, d'instruments à cordes sirupeux et... de Céline Dion.

Pour qui vivait à Montréal, au Québec, on ne pouvait éviter les agressions musicales de *Titanic* aussi aisément que celles de la version sur celluloid. Depuis des années, Dion était une habituée de la province tout entière, d'abord en tant qu'enfant-star, puis que diva de l'ensemble des nations francophones et, enfin, que succès anglo-français. Son interprétation de la chanson de James Horner et Will Jennings, « My Heart Will Go On », était d'abord apparue en 1997, sur son album à succès *Let's Talk About Love*, avant de ressortir sur la bande originale du film et, encore, en tant que single. (Dix ans plus tard, d'après certaines estimations, ce morceau figurerait à la quatorzième place des titres pop les mieux vendus au monde). Je n'avais pas écouté la radio pop depuis mes onze ans et, en outre, je souffrais d'agoraphobie dans les centres commerciaux, mais cette intro au flûtiau m'agressait depuis les haut-parleurs des cafés, des baraques de falafel et des épiceries de quartier, jusque dans les taxis, quand je pouvais me les payer. Éviter « My Heart Will Go On » en 1997-98 aurait exigé de s'isoler de toute civilisation dans un abri antiatomique.

En plus de quoi, j'étais critique musical. Pas depuis très longtemps: je m'étais occupé de la rubrique artistique d'un journal étudiant avant de bifurquer vers un journalisme politique gauchiste, puis de devenir directeur artistique d'un des « hebdomadaires alternatifs » de Montréal. J'arrondissais mes fins de mois en rédigeant

1. Les termes marqués en français dans le texte d'origine seront écrits en italiques et suivis d'un astérisque. Les autres notes sont de la traductrice.

des portraits et des chroniques de CD pour l'enfoiré de guitariste punk-rock qui chapeautait la rubrique musicale (lorsqu'il réussissait à se traîner jusqu'au bureau, vers le milieu de l'après-midi). Je me faisais le champion des musiciens expérimentaux et des songwriters impopulaires que j'aimais qualifier de « lettrés ». Je n'aurais pas daigné écouter un album de Céline Dion en entier même si, à Montréal, on considérait presque comme une compétence culturelle de connaître ses tubes suffisamment bien pour pouvoir s'en moquer avec précision. Au Québec, Dion était un fait culturel qu'on supportait avec un amusement réticent – enfin, jusqu'à ce que *Titanic* vienne bouleverser tout sens des proportions et que la glotte hululante de Dion ne se dilate au point d'avalier le monde entier.

* * *

Avec « My Heart Will Go On », le « Céline-bashing » devint non seulement un hobby canadien, mais un passe-temps quasi universel. Robert Christgau, alors chargé de la rubrique musique du *Village Voice*, décrivit sa popularité comme une véritable épreuve. Rob Sheffield, qui travaillait chez *Rolling Stone*, qualifia sa voix de « simple produit à polir les meubles ». Jusqu'en 2005, son mégatube serait classé troisième par la revue *Maxim* dans sa liste des « Pires chansons de tous les temps » : « Le deuxième événement le plus tragique à avoir résulté du légendaire paquebot continue de tourmenter l'humanité des années plus tard, tandis que ce que le Canada a de plus cruel à offrir nous donne à entendre une voix aussi sonore qu'un fracas supersonique, quoique pas tout à fait aussi beau. » En 2006, une émission spéciale de la BBC alla deux pas plus loin en nommant « My Heart Will Go On » la chanson la plus irritante au monde et, en 2007, la revue britannique *Q* élut Céline Dion l'une des trois pires chanteuses de pop de tous les temps, en l'accusant de « sortir chaque note laborieusement, comme si elle avait une dent contre la seule idée de retenue ».

Mais la ceinture noire dans ce flot d'injures irait sûrement à Cintra Wilson qui, dans son livre anti-culture people *A Massive Swelling*¹, décrit Dion comme « la femme la plus entièrement répugnante qui ait jamais chanté des chansons d'amour », en se focalisant sur « la ballade de *Titanic*, qui est à vous faire saigner des yeux », ainsi que sur ses « miaulements mielleux avec des chanteurs d'opéra aveugles, dans des couleurs primaires criardes ». Wilson conclut ainsi: « Je crois que la plupart des gens préféreraient passer dans l'appareil digestif d'un anaconda plutôt qu'être Céline Dion l'espace d'une journée ».

Mais le dénigrement que je préfère se trouve dans l'épisode de *Buffy contre les vampires* où Buffy emménage dans sa résidence universitaire et où sa colocataire s'avère être, littéralement, un démon – le premier indice étant lorsqu'elle épingle une affiche de Céline Dion sur son mur. Toutefois, si je m'attelais à citer toutes les fois où la chanteuse a été descendue en flèche par des chroniqueurs des journaux du dimanche ou par les présentateurs de l'émission *Saturday Night Live*, entre autres, ce livre en serait rempli. Pour ma part, à l'époque, je partageais plutôt leurs sentiments, même quand un blog lança un concours de blagues sur Dion qui donna lieu à l'énigme: « Q: Pourquoi la poupée gonflable de Céline Dion a-t-elle été retirée du marché? R: Parce qu'elle nous pompe l'air. »

Mais c'est avec les Oscars que j'en fis une histoire personnelle.

* * *

Cette soirée donna lieu à la grande rafle attendue de *Titanic*, couronnée par l'autocitation du réalisateur James Cameron, qui beugla: « Je suis le roi du monde! » (Ce qui, lancé depuis ce podium, sonnait un peu comme: « Ma marque jouit d'une synergie multi-plateforme! ») Sauf que, dans la catégorie de la meilleure chanson originale, *Titanic* – et Dion – s'opposait à un rival improbable, qui se trouvait être Elliott Smith.

1. Littéralement « Un enflement massif ».

Smith faisait partie de mes héros et de la sous-culture indé de la fin des années quatre-vingt-dix, un de ces songwriters « lettrés » qui enregistraient dans leur chambre et dont la nouvelle approche de la coolitude et de la beauté semblait à des milliards d'années de la machine pop glamour. Timide, le visage grêlé, avec un passé de maltraitances infantiles et (ce que j'ignorais encore à l'époque) une addiction intermittente à l'héroïne, il avait essentiellement enregistré pour Kill Rock Stars, minuscule label du Nord-ouest, mais venait de signer chez Dreamworks, qui sortirait son album suivant, *XO*, au cours de l'été.

Smith écrivait des chansons dont les mélodies soupirantes servaient d'appât pour des paroles empreintes d'une rage corrosive et ce, malgré leurs aperçus d'un soleil « faisant pleuvoir sa lumière éclairante sur tout le monde »¹, où tous ceux évoqués s'y brûlaient. C'étaient des morceaux aussi accrocheurs qu'un hameçon. Comme son biographe, Benjamin Nugent, l'écrivit par la suite dans *Elliott Smith and the Ballad of Big Nothing*²: « Smith tisse efficacement la métaphore de l'abus de substances toxiques pour désigner d'autres formes de comportement autodestructeur, et cette métaphore est pratique à plusieurs titres. Tout d'abord, un songwriter qui se sert de ce genre d'abus comme d'un sujet littéral (même si l'amour reste le thème figuratif) peut aisément éviter les clichés à la Céline Dion de la musique contemporaine du Top 50, le langage des cœurs, des étreintes, des fossés à combler. [À la place], il s'intègre à une tradition mieux référencée, celle de Hank Williams, de Johnny Cash et de Kurt Cobain – leurs plaintes sur leurs addictions, leurs désaveux et leurs autoportraits corrosifs. »

Il me semblait aussi que Smith abordait de front l'un des principaux paradoxes des partisans de la culture dite « alternative » : on avait peut-être l'air d'asseoir sa supériorité sur la multitude mais, en tant qu'ancien gosse traumatisé par ses pairs, j'avais toujours

1. « [the brilliant sun] raining its guiding light upon everyone », paroles de « Everybody Cares, Everybody Understands », d'Elliott Smith.

2. « Elliott Smith et la ballade du grand néant ».

trouvé que ça partait surtout d'un sentiment de rejet. Si le respect ou la simple justice vous étaient refusés, vous pouviez vous bâtir une vie géniale (la meilleure revanche qui soit) en vous extirpant de la sphère de ceux qui vous rejetaient, sans ressentir le besoin d'être approuvé par la majorité. Cette dynamique est souvent à l'œuvre dans les chansons de Smith : dans « 2:45 a.m. », une errance nocturne qui commence par « à la recherche de l'homme qui m'a agressé/pendant que tout le monde se moquait de moi »¹ finit par « je quitte le cercle central/J'ai été rejeté et je ne reviendrai jamais. »² Si votre truc, c'était les lamentations et les désaveux, vous essayiez de transformer le plomb en or. Et vous faisiez passer la bonne parole aux autres rejetés de la société, aux boiteux – ce qui, à mon sens, dans une société de consommation capitaliste bien amorcée, aurait dû inclure tout le monde à part les riches –, pour leur faire savoir qu'eux aussi pourraient trouver soutien et compassion dans un exil volontaire.

Comment Smith avait-il donc fait pour se retrouver dans le cercle central du Shrine Auditorium, face aux « clichés à la Céline Dion », juxtaposition qui paraissait aussi peu probable que si *Gummo* avait remporté le prix du meilleur film ? À vrai dire, c'était un accident. Des années plus tôt, il avait rencontré le réalisateur Gus Van Sant, qui traînait dans les bars de Portland où jouait Heartmiser, le premier groupe de Smith. Leur amitié avait débouché sur la composition de morceaux pour la première « grande création cinématographique » de Van Sant, *Good Will Hunting*, donnant ainsi lieu, le soir des Oscars, à (comme l'exprima le magazine *Rolling Stone*) « l'une des programmations les plus étranges depuis que Jimi Hendrix a joué en première partie des Monkees », où Smith côtoya le trio aberrant de Trisha Yearwood, Michael Bolton et Céline Dion.

Il voulut refuser l'invitation, « mais ils m'ont dit que, si je n'interprétais pas cette chanson moi-même, ils trouveraient quelqu'un

1. « *Looking for the man who attacked me / while everybody was laughing at me* ».

2. « *Walking out on Central Circle / Been pushed away and I'll never come back* ».

d'autre pour la jouer, confia-t-il à la revue *Radar*. Un type du genre de Richard Marx. Je crois que, pour me sortir ça, ils avaient dû enquêter un peu sur moi avant. Ou alors, Richard Marx est peut-être une tactique universellement reconnue pour faire peur. »

(Richard Marx, pour ceux qui l'auraient oublié, et ils n'auraient pas perdu grand-chose, était à l'origine d'une ballade de 1989 où il chantait: « *Wherever you go, whatever you do, I will be right here waiting for you* »¹ – flippant, non? Cela dit, si Dion n'avait pas déjà été retenue parmi les candidats, son nom aurait pu fonctionner aussi.)

Le soir des Oscars, Madonna présenta les artistes. Smith dut passer après Tisha Yearwood et son interprétation de « *How Do I Live?* », tirée du film *Les Ailes de l'enfer* (titre composé par Dianne Warwen, également auteure de « *Because You Loved Me* » et « *Love Can Move Mountains* » pour Dion). Il monta sur scène d'un pas traînant, dans un costume d'un blanc éclatant prêté par Prada – seul son slip lui appartenait – et chanta « *Miss Misery* », hymne d'amour à la dépression qui clôt le film *Good Will Hunting*. Les producteurs des Oscars, qui avaient refusé de le laisser s'asseoir sur un tabouret, le laissèrent en plan sur cette grande scène nue, cramponné à sa guitare. Sa chanson semblait aussi petite et magnifique qu'une miniature persane du XVI^e siècle.

Et qu'y avait-il après? Céline Dion, surgissant de nuages de fausse brume, vêtue d'une robe noire moulante, devant un orchestre de musiciens en queues-de-pie blanches disposés comme s'ils se trouvaient sur le pont du Titanic. Ce n'était pas la première fois qu'elle se produisait à la cérémonie des Oscars, avec tout son éventail de gesticulations et de grimaces, allant jusqu'à se frapper la poitrine avec une telle force qu'elle faillit briser la chaîne de sa réplique à plusieurs millions de dollars du collier de diamants, le « *Cœur de l'océan* » présent dans le film. Puis, Dion, Smith et Yearwood se

1. « Où que tu ailles, quoi que tu fasses, je serai là, à t'attendre ».

tinrent par la main pour saluer, en ce que *Rolling Stone* appela un « curieux sandwich des Oscars ».

« Ça a pris une tournure personnelle, déclara Smith par la suite, quand les gens se sont mis à commenter le fait que j'avais l'air fragile sur cette scène en costume blanc. On était au centre de l'attention et, si on disait ce genre de trucs, c'était uniquement parce que je ne m'extériorisais pas, je ne dominais pas la scène comme Céline Dion. »

En outre, lorsque Madonna ouvrit l'enveloppe pour révéler que l'Oscar revenait à « My Heart Will Go On », elle laissa échapper un petit ricanement en ajoutant : « Quelle surprise ».

J'aimais bien Madonna, qui dansait sur la frontière entre art et commerce avec une agilité remarquable. Mais, à cet instant, je serrai les poings en regrettant qu'elle n'ait pas affiché une neutralité plus digne (« neutralité digne » étant, bien sûr, la première formule qui vous vient à l'esprit quand vous songez à Madonna). Rétrospectivement, je me rends compte qu'elle se riait du caractère prévisible de ce prix, pas d'Elliott Smith ; mon ressentiment révélait seulement à quel point je m'étais surinvesti dans cette affaire. Je n'étais pas surpris de constater que les Oscars se comportaient comme les Oscars, que, comme d'habitude, des gens incroyablement beaux se reconnaissaient depuis l'autre côté de la pièce pour se sauter dans les bras en soupirant. Mais le renversement grotesque qui avait coincé Elliott entre Céline et Trisha faisait partie de ces brèches dans le continuum espace-temps qui donnaient l'impression que tout était possible. Même à l'époque, j'étais populiste au point de rêver que l'amour puisse déplacer des montagnes et surmonter les clivages.

Mais quand Madonna eut l'air de se foutre de la gueule d'Elliott Smith, j'en voulus à mort. Et pas à Madonna. À Céline Dion.

Malheureusement, ce récit nécessite un épilogue: Elliott Smith réagit mal à sa dose de célébrité. Paranoïaque au point de croire que ses amis lui en voulaient, il prit ses distances et retrouva ses sautes d'humeur, ses abus de drogue et d'alcool, allant jusqu'à se bagarrer en public. Ses talents de compositeur en souffrirent, avec la sortie du passable *Figure 8* en 2000, suivi d'une pause jusqu'en 2003, où il affirma avoir arrêté l'alcool et la drogue et être sur le point de boucler un nouveau disque. Puis, le 21 octobre 2003, la police de Los Angeles reçut un coup de fil de la petite amie de Smith, depuis leur appartement d'Echo Park. Suite à une dispute, elle s'était enfermée dans la salle de bains. Puis, elle avait entendu un hurlement. Elle était ressortie et avait trouvé Smith avec un couteau à viande enfoncé dans le torse, mort à trente-quatre ans.

Entre 1998 et 2003, je n'avais guère songé au fiasco des Oscars. J'avais déménagé de Montréal à Toronto, j'étais passé de l'hebdomadaire alternatif à un quotidien plus important, je m'étais marié (avec une femme qui faisait une énorme fixation sur *Gummo*) et j'avais intégré un nouveau cercle d'amis. Mais le jour de la mort de Smith, je me remémorai subitement cette soirée où le monde entier avait eu la chance d'entendre ce qu'un de ses parias les plus fragiles et les moins charmants avait à offrir, et où le monde avait répondu: « *Non, on préfère Céline Dion* ».

D'après le poète Paul Valéry, « le goût est fait de mille dégoûts ». Ainsi, quand l'idée me vint récemment de me pencher sur le mystère du goût – sur ce qui distingue les gens qui aiment *Titanic* de ceux qui affectionnent *Gummo* – en m'intéressant à un artiste très populaire que je ne supporte vraiment, vraiment pas, Dion se trouva en tête de liste.