

A full-page photograph of Mariah Carey swinging happily on a rope swing. She is wearing a voluminous, flowing pink and white dress with ruffles and lace, white stockings, and gold high-heeled shoes. Her hair is styled with large pink and white flowers. The background is a lush, tropical jungle with dense green foliage and a misty atmosphere. The text is overlaid on the upper portion of the image.

VALENTIN GRIMAUD

MARIAH CAREY
CASTA DIVA

LE MOT ET LE RESTE

VALENTIN GRIMAUD

MARIAH CAREY

CASTA DIVA

LE MOT ET LE RESTE
2020

À mes trois grands-parents

OUVERTURE

31 décembre 2017, peu avant minuit. Émission Dick Clark's New Year's Rockin' Eve sur la chaîne américaine ABC, en direct de Times Square, New York. En plein froid polaire, seule face à son micro, habillée d'une robe pailletée, d'une rivière de diamants et d'un manteau de fourrure, Mariah Carey chante live le premier single de sa carrière, le spirituel « Vision Of Love » (*Mariah Carey*, 1990), ainsi qu'une de ses traditionnelles ballades, « Hero » (*Music Box*, 1993). Entre les deux morceaux, elle s'amuse à transformer l'absence du thé qu'on lui avait promis en « désastre », tournant en dérision les événements de l'année précédente, dans l'assurance d'un come-back réussi. Un an plus tôt, sur la même scène et au même créneau, la chanteuse avait fait face à un problème technique embarrassant. Dès les premières notes *a cappella* de « Auld Lang Syne » (*Merry Christmas II You*, 2010), reprise d'une traditionnelle chanson anglo-saxonne de nouvelle année, le play-back était apparu évident : version similaire à celle de l'album, mouvements des lèvres désynchronisés... L'introduction terminée, alors en justaucorps moulant, la star avait enchaîné avec un de ses hits les plus joués, « Emotions » (*Emotions*, 1991). La première lancée de sa voix, chancelante, éraillée, légèrement en retard sur la musique, avait été l'une des rares notes chantées de la prestation : pendant toute la durée du titre, Mariah Carey s'était contentée d'arpenter la scène en triturant son système In-Ear (« Branchez mes oreillettes, s'il vous plaît »¹) et en expliquant qu'elle « fai[sait] de son mieux », qu'elle n'avait pas pu avoir de « soundcheck », que « cette chanson a[vait] été numéro un des ventes ». Au début de « We Belong Together » (*The Emancipation Of Mimi*, 2005), l'un de ses plus grands succès, la chanteuse avait même avoué qu'il s'agissait de la version studio avant de s'adonner à un play-back

1. Le lendemain, la chanteuse avait justifié la catastrophe en affirmant qu'elle n'avait pas eu de retour son à l'oreillette, et qu'il était par conséquent impossible pour elle de chanter sur les temps à cause de l'écho de Times Square.

résigné, qu'elle avait abandonné tout à fait pour laisser chanter la bande à sa place. « On ne pouvait pas faire mieux », avait-elle alors lâché en roulant les yeux, avant de sortir de scène. Programmée pour prouver que la diva sait toujours chanter, la prestation de 2017 est accueillie par la presse américaine comme une authentique rédemption.

La nécessité d'un énième retour en gloire n'est à imputer qu'à l'amateurisme dans lequel est tombée ces années-là la gestion de sa carrière. D'elle, le grand public s'est habitué à ne plus retenir que les performances ratées, les scandaleux play-back, les rumeurs sur ses comportements... Enfermée dans sa *persona* de « diva », étiquette jetée à la va-vite, souvent marquée négativement, la carrière de Mariah Carey peut-elle dès lors être autre chose qu'un succédané vivotant de ses gloires passées? Ces dix dernières années, la chute perpétuelle de la « déesse », sens étymologique du mot italien « *diva* », a été la contrepartie des stratosphères qu'elle a habitées pendant les quinze précédentes d'une carrière stellaire, marquée par l'excellence à la fois vocale et marketing, et qui s'est traduite par des records astronomiques.

À ce jour, elle collectionne dix-neuf numéros un au Billboard américain (elle est la chanteuse-compositrice qui en a le plus, dépassée uniquement par les Beatles, et elle les a tous écrits ou coécrits, à l'exception de « I'll Be There » qui est une reprise des Jackson Five), a vendu plus de deux cents millions de disques dans le monde et est l'artiste qui a passé le plus de temps à la première place des charts américains (quatre-vingt-deux semaines). Le titre « One Sweet Day » (*Daydream*, 1995) est resté seize semaines numéro un¹ et a été voté chanson des années quatre-vingt-dix par Billboard, tandis que « We Belong Together » (*The Emancipation Of Mimi*, 2005), resté quatorze semaines à la première place, a été

1. Le record n'a été égalé qu'en 2017 par Luis Fonsi et Diddy avec « Despacito (feat. Justin Bieber) » (*Vida*, 2017), et surpassé en juillet 2019 par le rappeur Lil Nas X avec son titre « Old Town Road » (*7 EP*, 2019), dont la longévité a été aidée par des remixes successifs, dont un avec le chanteur country Billy Ray Cyrus.

voté chanson des années deux mille. Chaque année, « All I Want For Christmas Is You » (*Merry Christmas*, 1994) est de retour en pole position des hit-parades mondiaux; c'est la chanson de Noël la plus téléchargée de tous les temps. De cette machine perfectionniste qui a si bien tourné ont émergé des attentes impossibles à satisfaire, en particulier avec un instrument aussi volatile que sa voix, à la fois sa rivière Pactole et son talon d'Achille. D'où la peur chronique de décevoir, comme une cavalière tombée plusieurs fois, frappée par l'angoisse de remonter à cheval en public. Voilà peut-être la cause de son refus du 31 décembre 2016: plutôt s'abstenir de chanter que se ridiculiser une nouvelle fois.

Réduite à ses comportements et accoutrements de diva, l'intégrité artistique de Mariah Carey a été constamment minorée. Qui sait qu'elle est l'auteure de son immanquable tube de Noël – que beaucoup pensent être la reprise d'une chanson plus ancienne –, de « Hero » ou encore de « We Belong Together » ? En vérité, il n'est aucune de ses chansons, si ce n'est les reprises, qu'elle n'ait écrite ou coécrite, certaines dès l'âge de quinze ans. Parolière autant que chanteuse, Mariah Carey conçoit et exécute ses propres visions. L'intégralité de sa discographie, quinze albums studio et près de quatre-vingts singles, se lit comme un corpus auctorial poétique, marqué par des invariants thématiques et stylistiques, explorant des obsessions intimes qui forment la matière vivante de son imagination.

Derrière la grandeur disproportionnée d'une carrière de tous les records, et malgré ses postures de diva, Mariah Carey cache une voix et une personne d'une grande vulnérabilité, constamment tourmentée par la peur de perdre son instrument et de disparaître des radars. Née dans la province de New York, de l'union bi-raciale d'un père vénézuélo-afro-américain et d'une mère irlandaise, confrontée à une indécidabilité qui a été et est toujours aux États-Unis une forme d'exclusion, la chanteuse n'a cessé de vouloir croiser pop et hip-hop, ballades et R&B, dance et gospel. Première artiste majeure à avoir proposé à un rappeur, Ol' Dirty Bastard du groupe new-yorkais Wu-Tang Clan, un featuring sur un de

ses singles, « Fantasy » (*Daydream*, 1995), elle a profondément marqué l'histoire des charts et des pratiques musicales, proposant parfois trois ou quatre relectures génériques (remixes) d'une même chanson, irriguant ainsi tous les formats. Beaucoup considèrent par ailleurs qu'elle a contribué à populariser le mélisme ainsi que les vocalises de soprano, imposant un style de chant exigeant et virtuose qui a inspiré et inspire encore une vaste génération de chanteuses, de Beyoncé à Ariana Grande. Omniprésente par ses succès, par sa domination des hit-parades, Mariah Carey n'a pour autant jamais perdu ce qui fait son identité musicale : volutes mélodiques, préciosité des arrangements et des paroles, chant constant de la virtualité de l'amour ainsi que de l'évaporation de l'être. Dans cet univers singulier, raffiné et cotonneux, Mariah règne depuis trente ans déjà en *casta diva*, divinité chaste de l'aria culte de l'opéra *Norma* de Bellini, hantée toujours au fond d'elle par l'innocence brisée de son enfance.

EN QUÊTE DE LA MÉLODIE DU BONHEUR

« *Say it loud and there's music playing/Say it soft and it's almost like praying/Maria, I'll never stop saying Maria/The most beautiful sound I ever heard.* »¹ À en croire Tony, protagoniste du drame lyrique *West Side Story* (1957), écrit et composé par Stephen Sondheim et Leonard Bernstein, Maria serait un prénom quintessence, celui de la musique et du son harmonieux. Dans ses sonorités se cacheraient une beauté et une magie sans égales, capables de réunir Jets américains, émigrés d'Europe, et Sharks portoricains. De la beauté musicale, la mère de Mariah Carey, Patricia, née Hickey, en sait quelque chose : chanteuse d'opéra d'origine irlandaise, promue un temps Première Soliste au New York City Opera, elle interprète les grands rôles de mezzo-soprano du répertoire. Lorsqu'elle choisit courageusement d'épouser Alfred Roy Carey, ingénieur en aéronautique, fils d'une mère afro-américaine et d'un père vénézuélien né Nunez, la famille irlandaise de Patricia, qui a émigré après la seconde guerre mondiale dans l'Illinois, refuse cette union et la déshérite. À leur tour, Patricia et Alfred Roy, immigrés aux États-Unis, vivent l'histoire de Maria et de Tony, si ce n'est que leurs ascendances sont inversées. Le mariage est célébré en 1960, bien avant le Civil Rights Act de 1964 interdisant les discriminations contre les Noirs, et Patricia doit se résoudre à acheter leur maison à son nom pour obtenir un prêt. Installés dans un quartier blanc de l'État de New York où le racisme se révèle omniprésent, Patricia troque les costumes de scène pour celui de mère au foyer tandis que le couple vit, au milieu des regards méprisants, avec ses deux premiers enfants Morgan et

1. « Dit à voix haute, c'est comme de la musique/Dit avec délicatesse, c'est presque comme une prière/Maria, je n'arrêterai jamais de prononcer le nom Maria/Le plus beau son jamais entendu ».

Allison. Quand Mariah Carey naît le 27 mars 1970 à Huntington, dans l'État de New York, le père est conscient que sa fille, à l'image de ses deux frères et sœur, aura à porter le fardeau de sa biracialité. Comme un vœu apotropaïque, les parents choisissent le prénom Mariah en référence à une chanson d'une autre comédie musicale, « They Call The Wind Maria » de *Paint Your Wagon* (1951, sur un livret et une musique de Alan Jay Lerner et de Frederick Loewe, adaptés au cinéma en 1969) : « *Maria blows the stars around/And sends the clouds a'flyin'/Maria makes the mountains sound/Like folks were up there dying/Maria, Maria, they call the wind Maria.*¹ » Puissante figure élémentaire de l'air, le prénom secoue le ciel et fait résonner les montagnes : de la douceur de la Maria hispanophone de *West Side Story*, prononcée « *meuriya* », il n'est pas ici question. Indomptable comme la tempête² et comme les cow-boys du western *Paint Your Wagon*, Mariah se prononcera « *meuraia* », d'où l'ajout de la lettre « h ». Placée sous le signe de la fougue, l'enfant est d'emblée conçue comme un être musical qui aura une agentivité sur les choses et sur son destin, que ses parents lui souhaitent meilleur que la complexité pesante de leur quotidien. Du fait de son métissage, Mariah fait dès ses plus jeunes années l'expérience de la différence et de l'exclusion. Comment construire son identité quand la sécurité de la famille est constamment mise en danger ? Patricia raconte que leur chien a été empoisonné, qu'on jetait régulièrement des pierres par leurs fenêtres et qu'ils étaient parfois vandalisés. Comment s'épanouir dans ces banlieues résidentielles blanches intolérantes ? Quelle valeur accorder à sa propre existence lorsqu'une partie de votre famille vous désavoue ? Cette vie d'inconfort, voire de rage, mène au divorce des deux

1. « Maria secoue les étoiles dans tous les sens / Et fait voler les nuages / Maria fait résonner les montagnes / Comme s'il y avait là-haut des âmes qui mourraient / Maria, Maria, ils appellent le vent Maria ».

2. Pour écrire cette chanson, Lerner et Loewe se sont inspirés du roman *Storm* de George Stewart, publié en 1941. Ce dernier raconte la vie d'un cyclone tropical, de sa naissance à sa mort, ainsi que son impact sur la nature californienne. Le jeune météorologue lui donne le nom de « Maria », que George Stewart lui-même invite à prononcer « *meuraia* ». On date de ce roman l'attribution de noms féminins aux cyclones.

parents, comme un renoncement face aux difficultés de la vie dans ce quartier non mixte. Lorsqu'ils se séparent, Mariah a trois ans, fêlure qui marque à jamais la jeune fille.

Après le divorce, le grand frère Morgan, son aîné de dix ans, reste avec la mère et Mariah. Allison, elle, part vivre la moitié du temps avec Alfred Roy. En treize ans, Mariah et sa mère déménagent quatorze fois – elles sont parfois obligées de vivre chez des amis, de dormir sur des canapés. Même l'expérience d'un quartier mixte plus riche ne se révèle pas concluante : où qu'elles soient, les deux femmes ne sont jamais acceptées telles qu'elles sont. Peu de temps après, Mariah perd le contact avec son père, parti travailler à Washington. Parallèlement, Allison, adolescente tourmentée, enceinte à seize ans, quitte le lycée pour épouser le père de son enfant. Confrontée aux querelles de la mère et de la sœur, face à cette trajectoire de vie erratique qui l'a beaucoup effrayée, Mariah décide alors de la vie qu'elle ne veut pas avoir : sa vie à elle sera faite de musique. L'adolescente gagne en maturité, confrontée aux difficultés matérielles et au monde du travail ; elle y sacrifiera les expériences de découverte du monde qui constituent une enfance normale. Mère célibataire, Patricia reprend le travail et devient coach vocal ; malgré tous ses efforts, elle n'arrive pas toujours à assurer la sécurité financière de ses enfants. De l'expérience du dénuement, la chanteuse tirera une rage de vaincre, d'être reconnue et acceptée, qui fera la persistance de sa force. Longtemps après ses premiers succès, Mariah continuera à se démener pour assurer sa survie financière, encore persuadée que les aléas peuvent la prolonger dans l'instabilité de son enfance.

Si elle souffre de cette vie de bohème, Mariah profite grandement de la liberté de Patricia, diva qui vit sans règles : à la maison se succèdent les musiciens, on joue de la guitare, on répète, on chante jusqu'à pas d'heure. Mariah est bercée d'opéra, certes, mais aussi de folk (le père de Patricia était venu aux États-Unis poursuivre une carrière dans le genre, à la mode après-guerre), de jazz, de gospel et de pop – elle assiste aussi aux cours particuliers donnés par sa mère, faute de nounou. À peine parle-t-elle que Mariah commence

à chanter sans interruption, à imiter tout ce qu'elle entend, à faire feu de toutes voix. Morgan ou Mariah évoquent non sans joie le jour où, avant le divorce des parents, Mariah s'est mise à chanter à table alors que les repas devaient se faire en silence. Alfred Roy déclare qu'il n'y aura pas chez lui d'actes de ce genre; Mariah, comme pour défier tous ceux qui chercheraient à l'empêcher de s'exprimer, s'en va chanter sur une table de la pièce attenante. Dès ses trois ans, l'activité favorite de la jeune fille est l'écoute de la radio: seule sous la couette avec son poste, elle décortique les chansons qui passent, dans une idolâtrie fervente. L'étendue de ses racines musicales est ainsi très ample: elle s'est nourrie du monde de l'opéra, mais aussi du jazz que jouait fréquemment sa mère, notamment Billie Holiday ou Sarah Vaughan. Morgan et Allison écoutaient de la soul et du R&B: Al Green, Stevie Wonder, Aretha Franklin (comme elle dans son album *Spirit In The Dark* de 1970, elle reprendra la chanson « Don't Play That Song (You Lied) » pour son premier concert télévisé en 1990) ou bien Gladys Knight. Elle découvre le gospel lors des offices religieux auxquels elle assiste avec son père, et apprécie tout particulièrement les Clark Sisters. Mariah se passionne pour le petit Michael Jackson, pour le Tom Tom Club, et plus tard, pendant les années quatre-vingt, pour Prince ou George Michael. Les choix de samples et de reprises qu'elle fera sa carrière durant révéleront toujours une mélancolie des musiques de l'enfance (« Genius Of Love » du Tom Tom Club, « The Beautiful Ones » de Prince, « One More Try » de George Michael, « Bringin On The Heartbreak » de Def Leppard... la liste se poursuit indéfiniment). Cette évasion par l'écoute se transforme en évasion par la création: malmenée à l'école, marquée comme différente, Mariah trouve une échappatoire dans l'écriture de petits poèmes, qui deviendront plus tard d'authentiques chansons. Activité vicariante, l'écriture lui permet de se délivrer de ses ressentis, d'exprimer son absence de reconnaissance. Le chant, quant à lui, la libère et la fait espérer. Armée de son magnétophone, elle passe des heures à s'enregistrer, demandant régulièrement conseil à sa mère qui lui apprend à harmoniser, sans jamais chercher à la formater. Patricia raconte qu'un jour qu'elle répétait un rôle tiré de l'opéra *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, sa fille l'a corrigée

sur certaines hauteurs de notes, l'amenant à comprendre qu'elle avait l'oreille absolue. Dès ses douze ans, Mariah est embauchée pour enregistrer des maquettes, des jingles, des publicités ou bien des harmonies en tant que choriste. Formée dès son plus jeune âge à des rôles musicaux de second plan, la chanteuse apprend précocement tout de l'univers des studios, où selon ses dires, elle a grandi¹. Son enfance durant, Mariah cherche la mélodie du bonheur, comme cette autre Maria autrichienne, qui sait qu'à sa solitude, elle opposera toujours le remède de la musique.

La Mariah adulte, elle, restera immanquablement attachée à ses jeunes années: « Quand j'étais petite, j'ai fait un pacte avec moi-même: [...] je n'oublierai jamais ce que ça fait d'être enfant, et que personne ne vous voit ou ne vous entend. C'est comme si votre opinion n'avait pas de valeur, ou que vos sentiments n'étaient pas réels. »² Plusieurs de ses chansons retracent les aventures de la petite fille blessée, dans une série de réécritures autobiographiques parallèles, disséminées sur toute son œuvre, souvent enfouies en fin d'album dans sa tradition des clôtures introspectives. Dans l'une de ses compositions fétiches, la ballade « Close My Eyes » (*Butterfly*, 1997) au stable et lent défilement de fleuve, Mariah raconte les troubles de son histoire: « *I was a wayward child/ With the weight of the world/ That I held deep inside/ Life was a winding road/ And I learned many things/ Littles ones shouldn't know* », et reconnaît au refrain n'avoir pas changé depuis (« *Still feel like that child/ As I look at the moon/ Maybe I grew up/ A little soon* »³). Dans cette atmosphère onirique de conte où rêve et réalité s'entremêlent et où des figures merveilleuses évoluent autour d'elle (« *That woman-child falling inside/ Was on the verge of fading/ Thankfully I/ Woke up in time // Guardian angel I/ Sail away on an ocean/ With you*

1. Interview *Genius*, novembre 2018.

2. « The Wit And Wisdom Of Mariah Carey », interview par Aaron Hicklin, *The Guardian*, avril 2014.

3. « J'étais une enfant rebelle/ Qui portait le poids du monde/ Au fond d'elle-même/ La vie était une route sinueuse/ Et j'ai appris beaucoup de choses/ Que les petits ne devraient pas savoir »; « Je me sens toujours comme cette enfant/ Quand je regarde la lune/ Peut-être ai-je grandi/ Un peu trop vite ».

by my side »¹), Mariah chante en *sfumato* les mélopées de l'enfant qui se console de ses espoirs contrariés. En revisitant son passé, la chanteuse adulte cherche à revenir à l'état initial enfantin, celui du chant pur et innocent, qui disparaît quand on commence à grandir et à « déchanter ». Pour le philosophe Vincent Delecroix, le chant de l'enfance revient constamment à la surface, à la manière d'une ariette oubliée verlainienne, modeste et mineure: « Lorsque nous chantons, c'est toujours, d'une manière ou d'une autre, vers l'enfance que nous nous tournons, et il y a toujours quelque chose d'enfantin dans le chant, qui explique sans doute la jouissance particulière que nous en tirons. »²

1. « Cette femme-enfant qui s'effondre à l'intérieur/Était sur le point de disparaître/Bien heureusement, je/Me suis réveillée à temps/Anges gardien, je/Prends la mer/Avec toi à mes côtés ».

2. *Chanter. Reprendre la parole*, Vincent Delecroix, Flammarion, 2012.

UNE DIVA À LA VOIX-DAMOCLÈS

Pour se consoler des difficultés de sa vie, Mariah dispose d'un cadeau à nul autre pareil. Assez vite, Patricia et sa fille découvrent que cette dernière est dotée d'une voix extraordinaire¹, bien inaliénable qui constituera une partie intégrante de son art. Si la voix parlée de Mariah est plutôt grave et fait d'elle un alto, la tessiture la plus grave pour une femme, sa capacité à atteindre et à expérimenter avec les stratosphères de la voix de sifflet la rapprochent plus d'un soprano. En vérité, sa voix tient à un miracle: criblées de nodules, ses cordes vocales, très fragiles, lui permettent d'aller dans les deux extrêmes, ouvrant large l'ambitus de son instrument. Mariah raconte que, dès son enfance, elle a appris à chanter sur sa voix, « à manipuler [les nodules] d'une certaine manière »², pour perpétuer cette tessiture étendue, la plus étendue des chanteuses connues, de F2 à G7, soit cinq octaves. En comparaison, Christina Aguilera peut aller de C3 à C#7, Alicia Keys de Bb2 à F#5, Maria Callas de G3 à E6, Prince de E2 à B6³. Cette amplitude vocale exceptionnelle n'est pas le seul de ses dons: Mariah est capable d'imiter une note seule sans passer par des arpèges, ce qu'on appelle communément l'oreille absolue. Grâce aux entraînements de sa mère, elle a par ailleurs un grand contrôle sur son

1. Dans l'hommage qu'il lui rend pour le classement des cent personnalités de l'année 2008 du magazine *Time*, Stevie Wonder écrit: « Quand les gens parlent des grandes chanteuses qui ont marqué leur temps, ils parlent d'Aretha, de Whitney et de Mariah. C'est dire si elle est importante. Ses capacités vocales sont géniales. »

2. « The Wit And Wisdom Of Mariah Carey », interview de Aaron Hicklin, *The Guardian*, avril 2014.

3. Dans le système de notation musicale anglo-saxon, les notes syllabiques *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* et *si*, tirées d'un poème du XI^e siècle écrit par le moine Guido d'Arezzo, sont remplacées respectivement par les lettres C, D, E, F, G, A et B. La numérotation de l'octave, ajoutée à la note pour différencier sa hauteur, va de 0 à 8. Cette manière de classer les notes est plus empiriquement parlante que celle du système latin pour comparer l'étendue des voix humaines.

souffle et est capable de circuler entre plusieurs notes avec beaucoup de dextérité, maintenues facilement jusqu'à dix secondes (le record studio étant de dix-huit secondes sur « Lead The Way » de l'album *Glitter*, 2001). Cette pratique courante dans l'opéra et dans le R&B qui consiste à chanter une syllabe sur plusieurs notes s'appelle le mélisme (par opposition au syllabisme) : Mariah le pousse toute sa carrière dans ses retranchements, en décrivant des volutes de notes étourdissantes, en *legato* ou en *staccato*¹, appelées vocalises. Elles sont d'autant plus impressionnantes lorsque la chanteuse assure sans effort apparent et sans rupture aucune la liaison entre ses différentes voix : de voix de poitrine à voix de tête, du *falsetto* au sifflet, ou même *via* plusieurs registres.

Ces capacités vocales inédites permettent à Mariah d'adopter un ample dégradé de textures. La voix parlée est grave et chantante, lourde et voilée : ce registre très bas est utilisé dans les couplets de « Melt Away » (*Daydream*, 1995), où elle semble émuler la voix grave et cajolante de son amant (« *When you talk to me, in that sensual tone* »²), tout en s'alignant sur la tessiture de Kenneth "Babyface" Edmonds qui assure les chœurs de la chanson. Ces mêmes profondeurs sont présentes dans la solitude intime des couplets de « My All » (*Butterfly*, 1997), ou lorsqu'elle a repris, avec des graves d'outre-tombe, « You And I » (*Talking Book*, 1972) de Stevie Wonder au BET Walk of Fame qui lui était dédié. Moins basse, mais tout aussi profonde, sa voix soufflée, murmurée, qu'elle utilise dès l'album *Butterfly* (1997), offre une texture plus rêveuse, presque susurrée. À l'opposé, elle fait parfois retentir les notes avec un raclement guttural, rauque, qu'on ne retrouve pas à tous les moments de sa carrière : parfois givré, voire verglacé, son instrument est souvent trop sec et insuffisamment lubrifié pour offrir ces textures-là, contrairement aux voix de Christina Aguilera ou d'Alicia Keys, toujours « grasses » et disponibles en comparaison. De la même manière, sa voix de poitrine, naturellement puissante, et très utilisée en début de carrière pour des soutiens de notes éblouis-

1. On chante plusieurs notes *legato* lorsqu'elles sont liées en une seule profération, et *staccato* quand on les détache.

2. « Quand tu me parles, avec cette voix sensuelle ».

sants, s'est affinée avec l'âge, en devenant plus aride et rugueuse. Dans ses premiers albums, Mariah semble chanter au-delà de ses capacités : en vérité, sa voix est trop fluette pour les envolées triomphantes des chanteurs gospel, et c'est peut-être cette constante lutte contre ses propres capacités qui ont abîmé son instrument que d'aucuns pensent aujourd'hui éteint, mais qui n'a perdu que l'ultra-puissance de sa jeunesse. Signe de cette dégradation, le *vibrato*, signature de toute fin de note dans le chanter hollywoodien ou opératique, est de moins en moins utilisé par la star. Les maintiens des notes se font désormais rarement avec : pour des chansons comme « Make It Happen » (*Emotions*, 1991) ou « Without You » (*Music Box*, 1993) qui en contiennent beaucoup, Mariah doit désormais trouver des stratégies d'évitement. Plus haut encore, la star est capable de chanter dans un mélange de voix de poitrine et de voix de tête que l'on peut entendre dans les derniers refrains de « Through The Rain » ou de « My Saving Grace » (*Charmbracelet*, 2002) ; l'impression qu'elle crie donne une expressivité dramatique maximale. Mais à cause des nodules, le moindre élément extérieur, par exemple les fumigènes sur les plateaux de télévision, peut rendre le terrain vocal glissant et priver la chanteuse d'une partie de sa voix, comme par exemple de son *falseto*. Il s'agit d'une partie plus aiguë et aérienne, dont la résonance est située dans la boîte crânienne, et qui est un signe distinctif des sérénades R&B, où le chanteur semble parler en mélodies éthérées et sensuelles. Au-dessus se situe la voix de tête à proprement parler, dans laquelle excelle Mariah – le « You » soutenu sur le dernier refrain de « All I Want For Christmas Is You » (*Merry Christmas*, 1994) en est un bon exemple. Enfin, et c'est là sa particularité, Mariah dispose d'une voix de sifflet impressionnante, dont elle a la pleine maîtrise. Elle sait parler dans ce registre ultra-aigu ainsi que lui donner des textures variées : métallique, perçante, soyeuse, cristalline... Elle peut imiter le pépiement d'un oiseau, singer une guitare électrique ou encore reprendre la mélodie d'une flûte. Cette dextérité fait d'elle une *soprano coloratura*, espèce rare capable de changements de notes rapides en staccato. Par l'improvisation live de vocalises mélodiques en voix de sifflet (à la fin des prestations de « Emotions » en 1991 par exemple, où a été enregistrée sa note live la plus aiguë), Mariah a plusieurs fois montré

qu'elle avait les pleins pouvoirs sur ce domaine de sa voix, habituellement impossible à maîtriser.

Comme les chanteuses soprano (le terme italien signifie étymologiquement « au-dessus »), Mariah Carey se rapproche des sphères aiguës, éthérées de la voix, perte de la matière qui lui donne accès au sublime, et au divin. Aussi seules les prêtresses sopranes peuvent-elles espérer adresser leurs prières aux divinités, comme Norma à sa « *casta diva* ». Avec sa voix parlée d'alto et son registre chanté de soprano, Mariah embrasse toute l'étendue du spectre. Grâce à sa voix de poitrine, elle s'ancre dans le réel, les pieds sur terre, corps capable de mettre les éléments en mouvement par sa force. Avec son *falsetto* et sa voix de tête, elle s'enfouit dans les rêves, peint l'irréel et les désirs. Par son sifflet, elle n'est plus chant, mais musique : dans ces émotions non médiatisées par le langage, elle atteint une pureté toute divine. L'ascension de cette échelle vocale est l'objet de nombreuses vidéos sur YouTube appelées « *vocal range* »¹, dans lesquels des fans avertis trient, classent, ordonnent les notes produites par Mariah selon un dégradé ascendant qui traverse ses différents registres. Le frisson de l'entendre atteindre les sommets est sans cesse renouvelé par la création de nouveaux *vocal ranges*, pour chaque album, pour chaque ère, chaque concert, chaque prestation..., culte des notes aiguës qui montre leur pouvoir de consolation divine. Wayne Koestenbaum y verrait un fétichisme typique des *opera queens*, ces « folles lyriques » homosexuelles férues d'opéra mais obligées de vivre leur passion chez elles, à l'adoration infaillible pour les divas², dont il parle dans son essai *Anatomie de la folle lyrique*.

1. L'utilisateur Dandelion P propose par exemple, en 2014, l'étendue des notes atteignables par Mariah Carey en une seule minute : https://www.youtube.com/watch?v=jQkxU_HOeXQ

2. Ces « folles lyriques » sont au cœur de son essai *Anatomie de la folle lyrique, anthropologie musicale* (1993 ; 2019 pour la traduction française de Laurent Bury), constitué de fragments oscillant entre autobiographie et réflexions. L'expérience phénoménologique de l'opéra et de son univers est reliée aux mécanismes d'identité des gays qui avaient des difficultés à assumer leur homosexualité dans l'Amérique de la seconde moitié du xx^e siècle.

Comme le relève Timothée Picard dans sa postface de l'ouvrage, Michel Poizat est un des premiers à avoir évoqué le plaisir opératique dans son ouvrage *L'Opéra ou le cri de l'ange: essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra* (1986, livre réédité en 2001, mais aujourd'hui quasiment introuvable): « L'aigu de la voix et les voix aiguës sont le principal moteur de la jouissance lyrique, et donc ce désir d'aigu qui s'exerce parfois au détriment de la signification du texte joue un rôle essentiel dans le désir d'opéra. » Avant les cantatrices, ces notes angéliques étaient le fait des castrats, petits garçons purs, ou plutôt purifiés, dont la voix permettait un accès à Dieu. Mariah raconte qu'elle a sifflé dès son plus jeune âge et qu'elle prenait un malin plaisir à ne parfois s'exprimer que dans ce registre. Cette partie de sa voix est pour elle un jeu d'enfant: elle ne demande aucun effort (à condition d'être disponible ce jour), contrairement à la voix de poitrine, qui engage tout le corps. Les castrats, hommes maintenus enfants, dont le corps a été transformé pour le chant, sont les résultats d'une blessure originelle. Comme eux, Mariah est le fait d'une victoire contre-nature, celle de ses nodules: « J'ai des nodules sur les cordes vocales. D'après ma mère, je les ai depuis que je suis toute petite. C'est pour cette raison que j'arrive à chanter dans le registre le plus aigu et aussi dans celui de la voix de poitrine, et que je peux aussi avoir un timbre rauque et voilé. Peu de gens pourraient chanter malgré les nodules comme moi; j'ai appris à chanter à travers mes cordes vocales. [...] Quand j'étais petite, je parlais souvent avec une voix haut perchée, et ma mère me disait que je faisais l'idiote. Je me suis dit, si j'arrive à parler comme ça, je peux chanter comme ça. J'ai commencé à expérimenter avec. Je me suis longtemps entraîné et ma mère me disait que j'allais me blesser. Mais je lui répondais que ça ne faisait pas mal. »¹ Détournant la fragilité fatale de sa voix, elle a appris à atteindre les sphères supérieures, sans souffrance. Telle la Zambinella, célèbre *prima donna* italienne de la nouvelle *Sarrasine* de Balzac (1831), Mariah cache peut-être aussi un petit garçon blessé dès l'enfance: quand le personnage éponyme, amoureux de la diva, découvre qu'elle est en vérité un castrat, il devient fou de rage et tente de la tuer, ce qui entraînera son meurtre par

1. Interview pour MTV, 2007.

la mafia en charge de la protection de Zambinella. Le secret de la diva, la perte enfantine qu'elle dissimule, ne peut être dévoilé.

Associer Mariah Carey au concept de diva tient du poncif : les deux semblent même consubstantiels. Étymologiquement, le mot « *diva* » signifie « déesse », sens issu du latin, qu'il conservera en langue italienne jusqu'au XIX^e siècle. C'est à cette époque, fascinée par les grandes interprètes d'opéra, qu'apparaît le sens de « cantatrice célèbre ». La diva a tout à voir avec l'univers de l'opéra : elle est une chanteuse remarquable, le plus souvent soprane et en charge des rôles de *prima donna* (c'est-à-dire les premiers rôles féminins, qui sont surtout des personnages jeunes). Elle s'épanouit dans les partitions les plus virtuoses, les plus ornementales, notamment celles du bel canto, type de chant des XVIII^e et XIX^e siècles qui nécessite une maîtrise et une agilité impeccables dans les vocalises. Ce style vocal a pu être considéré comme trop formaliste et empêchant l'émotion réelle ou le naturel (ce qu'on a parfois reproché aux trois premiers albums de Mariah Carey). De cette virtuosité, la diva tire une aura qui force le respect, et qui donc l'autorise à des manières supérieures qui peuvent vite tourner, aux yeux du public, à la caricature. Dès la mode romantique du XIX^e siècle, on se repaît des aventures de la diva, de ses frasques à l'odeur de soufre, comme par exemple celles de Madeleine de Maupin, cantatrice française de la seconde moitié du XVII^e siècle, interprète des opéras de Lully, chanteuse de jour et épéiste travestie en homme de nuit, qui inspirera un livre à Théophile Gautier (*Mademoiselle de Maupin*, 1835, tout d'aventures galantes, de travestissements et de théâtralité) et préfigurera en son temps la pop star contemporaine sur qui l'on échafaude toutes sortes de légendes. On aime que la diva défraye la chronique, comme les personnages qu'elle interprète ; on aime voir ses hauts et ses bas, ses émotions intenses, ses hauteurs extatiques comme ses spectaculaires chutes. La première diva de l'ère romantique est Giuditta Pasta, cantatrice soprano italienne qui déchaîne les foules par ses interprétations magnétiques (au détriment de sa voix qui n'est pas toujours juste) et qui devient la muse de Bellini ou de Donizetti (George Sand s'en inspire pour son roman *Consuelo*). La cantatrice américaine d'origine grecque