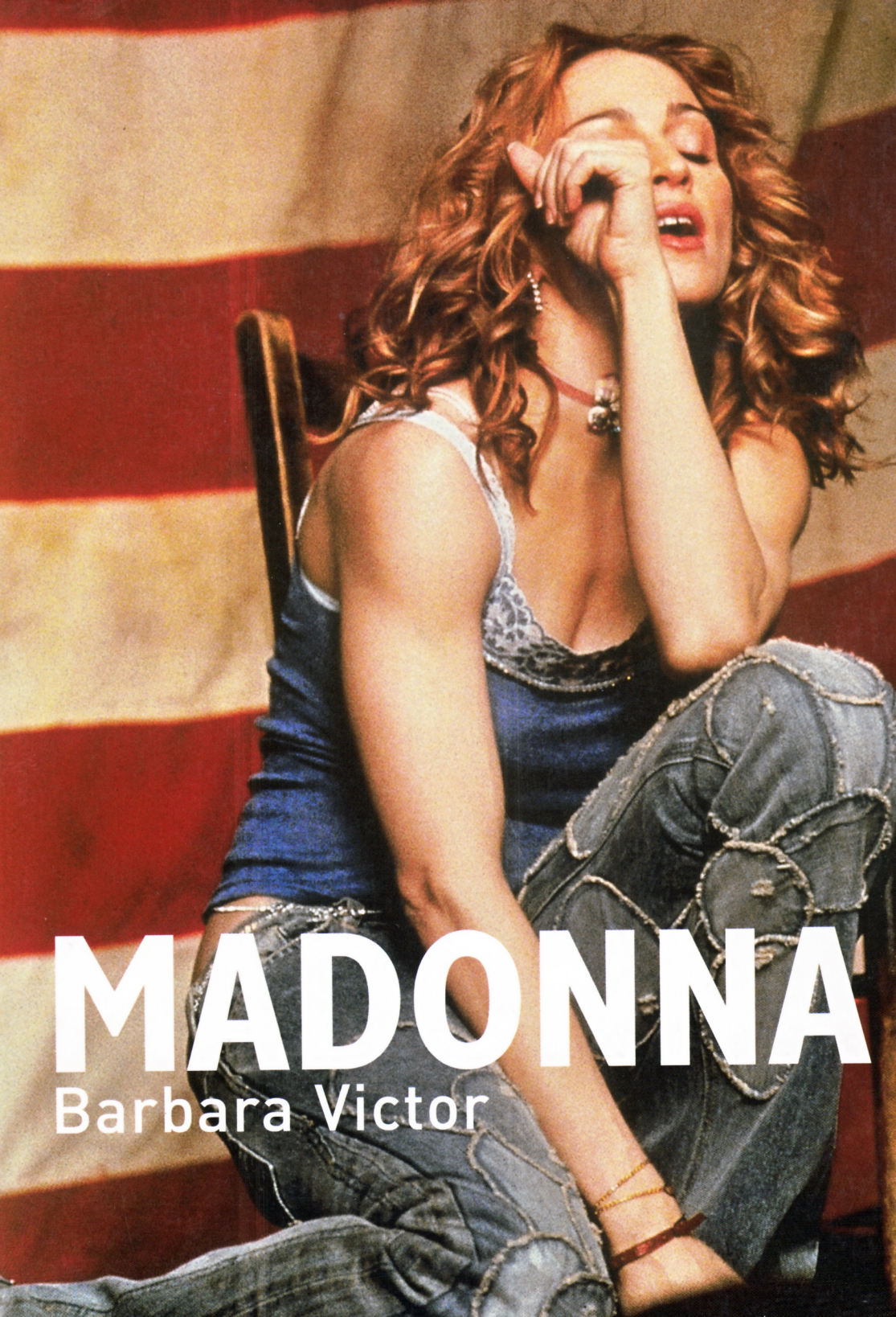




MADONNA

Barbara Victor

This is an excerpt from Barbara Victor's Novel,
"***Madonna***", and is Copyright (c)
2001-2013 Barbara Victor. All Rights Reserved.

This excerpt is intended for review by
prospective readers of the full book, and has
only been authorized to be placed on
www.barbaravictor.com

Avant-propos

En 1993, un magazine parisien me demanda d'écrire un article sur Madonna à la suite de la double sortie de son livre *Sex* et de son album *Erotica*, à l'automne 1992. Mon intérêt pour elle s'était jusqu'alors limité à la lecture occasionnelle de papiers dans la presse et à l'écoute fortuite de ses chansons sur mon autoradio. Alors que je cherchais un angle original pour aborder mon article, j'appris que Madonna possédait une collection impressionnante d'œuvres d'art du xx^e siècle, parmi lesquelles plusieurs peintures importantes de Tamara de Lempicka et de Frida Kahlo. C'est lorsque je découvris les photos de ces toiles que Madonna commença à m'intriguer.

Une chose me fascina dans sa collection d'art. La ressemblance était frappante entre plusieurs peintures de Lempicka et de Kahlo et certaines photographies de la star au cours des différentes étapes de sa carrière, à tel point qu'elle aurait très bien pu en avoir été le modèle. Non seulement Madonna donnait corps à ces portraits peints sur la toile des décennies auparavant – que ce soit dans les diverses scènes de bondage ou quand elle flirte avec le lesbianisme –, mais ces peintures rappelaient aussi les différentes images que Madonna avait adoptées au cours de son ascension vers la gloire. Les œuvres de Lempicka par exemple montrent une femme libérée avant l'heure. Dans un de ses autoportraits, Lempicka conduit une voiture de sport, un casque de course art-déco sur la tête. Cette garçonne fascine comme Madonna et sa cravache dans la vidéo

Erotica. Dans *Printemps*, Lempicka emprisonne dans son étreinte une autre femme, image guère différente de celle de Madonna embrassant sa petite amie dans le livre *Sex*. Dans une peinture de Frida Kahlo accrochée dans l'appartement de Madonna à New York, l'artiste apparaît avec un corset de métal clouté maintenant sa colonne vertébrale endommagée. De même, Madonna pose avec un corset de Jean-Paul Gaultier en latex noir garni de dentelle.

Mais la ressemblance ne s'arrête pas là. Madonna et Frida Kahlo abordent leurs modes d'expression artistiques respectifs de manière très concrète, très littérale, sans détours métaphoriques. Pour communiquer la tristesse, l'artiste se peint en train de pleurer, pour montrer la souffrance, elle se peint saignant, et pour représenter la mort, elle peint des cadavres. Les peintures de Frida Kahlo sont autobiographiques. Ses tableaux racontent précisément ses terribles souffrances (séquelles d'un accident de la circulation qui la laissa infirme) qu'elle endura toute sa vie, ainsi que son mariage malheureux avec le célèbre peintre Diego Rivera, qui passa son temps à la tromper. Madonna évoque de la même façon des événements précis de sa vie dans ses chansons. Ses clips vidéos montrent en détail ses sentiments érotiques pour le Christ ou son obsession de la mort. Madonna, comme Frida Kahlo, est l'une des rares artistes qui réussit dans ses compositions à nous apitoyer sur son sort. Le public a l'impression d'entrer dans les secrets les plus intimes de sa vie.

La question que je me posais était de savoir si les choix de Madonna en matière d'art indiquaient l'existence d'un modèle. Est-ce que ses goûts en matière de littérature, de musique ou de cinéma étaient tributaires de son aptitude à s'identifier ou à se fondre dans le personnage ou le sujet des œuvres de ceux qu'elle admirait ? Et si c'était le cas, quel rôle avait joué son manque d'objectivité culturelle dans son propre succès ?

L'histoire qu'elle raconte est toujours plus ou moins autobiographique. Ses rapports conflictuels avec le catholicisme sont omniprésents dans ses chansons. Dans ses clips, la trame de l'histoire renvoie généralement à un événement de sa vie. Dans ses spectacles, elle emprunte souvent l'identité de per-

sonnages historiques ou de stars de cinéma. Ainsi, en dépit de toutes ses réussites et malgré ses tentatives pour apparaître comme une femme sexuellement libérée dotée d'une formidable intelligence, les souvenirs douloureux d'une enfance difficile restent particulièrement prégnants. Pour surmonter le traumatisme de ses jeunes années, Madonna a recours à l'imaginaire afin de préserver son équilibre mental, mobiliser son énergie et se hisser en haut de l'échelle. Autodidacte, elle est la cible idéale des livres pratiques, des médecines alternatives, des enseignements spirituels et de la philosophie New Age. Vingt-deux ans après avoir quitté Bay City, dans le Michigan, Madonna garde un pied dans la classe moyenne du Middle West dont elle est issue. Avec ses nouveaux jouets et ses nouveaux accessoires, elle constitue un curieux mélange de féministe du ^{xxi}^e siècle mentalement apaisée et de petite catholique tourmentée des années 50, autre variante de la dualité Madone/Putain.

Pendant plus d'un siècle, le succès dans l'industrie du spectacle s'est défini comme un cocktail d'ambition, de talent, d'occasions et de rêves. Pour Madonna, cette définition mérite d'être reconsidérée. Elle est effectivement ambitieuse, talentueuse et a certainement saisi toutes les occasions qui se présentaient à elle, mais elle n'a jamais été une rêveuse. Plutôt que des rêves, Madonna a des buts. Pragmatique, exigeante, disciplinée et déterminée, elle ne perçoit le monde de l'imaginaire qu'à travers sa propre vision subjective, de même qu'elle ne saisit les œuvres des autres qu'à travers leurs similitudes avec sa propre vie. Son génie pour les métamorphoses consiste à transformer et adapter à son style de vieilles idées et des concepts éculés. Son originalité tient à sa capacité à convaincre ses fans que l'histoire qu'elle leur raconte est la sienne. En se livrant à son public, elle lui demande de s'identifier aux mots qu'elle chante ou aux paroles qu'elle écrit. Elle les encourage à suivre son exemple : si elle a survécu, ils le peuvent aussi. Les inconditionnels de Madonna pensent que sa musique illustre son évolution, et que plusieurs générations des deux sexes, toutes tendances sexuelles réunies, s'y retrouvent. Ils

sont convaincus que la musique de Madonna est un baromètre des transformations de l'époque, des années 80 à aujourd'hui, et que son succès tient à l'éclectisme de ses compositions et à sa capacité à passer d'un style à l'autre sans perdre son public.

Depuis sa première apparition sur la scène musicale en 1984 avec l'album *Madonna*, un recueil d'innocentes chansons populaires plutôt guillerettes enchaînées à l'envi sur une rythmique répétitive, jusqu'à la sortie aujourd'hui, dix-sept ans plus tard, de *Music*, un mélange de *house music*, influencée par des groupes comme Air ou Daft Punk et de chansons folk, Madonna a prouvé qu'elle pouvait survivre à tous les styles et vendre plus que les nouvelles générations. Plus que sur un concept musical quelconque, Madonna s'appuie avant tout sur elle-même et sa capacité à saisir les pensées et les désirs secrets de ses fans. Tout au long de sa carrière, les paroles de Madonna n'ont pas seulement exprimé son humeur, ses looks et ses styles, mais elles ont aussi permis à son public, qui continuait à s'identifier aux thèmes de ses chansons, de traverser avec elle les nouvelles tendances musicales. Il n'y a donc pas eu de hasard dans sa décision de collaborer avec Mirwais Ahmadzai, un Français d'origine arménienne de trente-neuf ans, doté d'une énorme expérience dans l'univers du disco punk. Mirwais, qui a produit *Music*, est un musicien non conventionnel, il a sorti de l'oubli la pop-folk des années 70 et a réussi à l'allier aux percussions et aux basses de la musique électronique. « Le gros problème de la musique électronique, explique Mirwais, c'est que vous pouvez faire de la très bonne musique, mais si vous voulez faire passer des sentiments complexes, quelquefois trois mots font plus que trois heures de techno. Je crois que la musique électronique est arrivée à ce stade où les gens sont avides de chansons – nous n'avons pas peur des chansons. Il y dix ans, la plupart des gens qui aimaient la pop ou le rock refusaient d'écouter de la techno ; ils trouvaient ça atroce ou détestable. Maintenant, elle fait partie de notre culture. Cette musique a trouvé son public. Le problème, c'est que le format est trop contraignant, trop étroit. J'ai envie de communiquer des sentiments plus complexes. »

Mirwais a trouvé en Madonna une partenaire idéale, une chanteuse dont la voix ne supplante pas la partie instrumentale et dont les paroles couvrent un vaste spectre émotionnel, tout en n'étant ni trop absconses ni trop bavardes.

Madonna parle d'inceste, de bisexualité, de religion, d'amour, de mort, de maternité. Elle n'est jamais meilleure que quand elle fait croire au monde qu'il n'y a aucune différence entre Madonna sur scène et hors de la scène. Bien qu'elle écrive toutes les paroles et certaines des mélodies de ses chansons, la majorité de ses disques sont le fruit d'une collaboration avec d'autres auteurs-compositeurs. Son succès lui vient de cette facilité qu'elle a à passer sans effort de la musique disco à la « dance », de la musique pop à une musique nettement influencée par les années 60, sur des paroles qui racontent toujours les tourments et les tragédies de sa vie personnelle. Avec *Erotica*, sorti en 1992, Madonna a opéré la transition entre une chanteuse de singles et celle qui représente une grosse part du marché des albums, exactement comme en 1989 elle fit, avec l'album *Like a prayer*, la transition entre une parolière et une chanteuse objective et une artiste revendiquant le caractère autobiographique de chaque chanson.

Un article de *Vanity Fair* de décembre 2000 faisait remarquer que les compétences de Madonna en tant qu'auteur-compositeur-producteur n'avaient jamais été reconnues à leur vraie valeur. Madonna répondit : « J'ai l'impression qu'on m'a témoigné un certain respect dans le monde de la musique. Bon, peut-être pas. En fait, je n'en sais rien. Je n'y fais pas vraiment attention. Il y a longtemps que j'ai renoncé à courir après le respect des autres. Ce que tu as envie de faire, tu le fais, c'est tout. »

Si elle peut se passer du respect des autres, c'est parce qu'elle a toujours privilégié la forme sur le contenu, mais, paradoxalement, aucun autre artiste aussi connu dans le monde musical n'a fait l'objet d'aussi peu d'articles de fond et généré si peu d'analyses critiques de sa musique.

En 1993, Madonna est une star de la chanson et un compositeur reconnu avec plus de 60 millions d'albums vendus dans

le monde, trente-neuf singles sortis aux États-Unis qui, tous, figurent dans le *Billboard Hot 100 Singles Chart*. En fait, de 1984 à 1993 – à l'exception de 1988 où elle n'a pas sorti d'album –, elle se retrouve constamment dans le Top 10. Elle obtient seize disques d'or pour des singles, deuxième record pour les chanteuses, battue seulement par Janet Jackson avec dix-huit titres. La presse l'a traitée de tout et du contraire : d'événement pop pour ado « dont la carrière sera courte », de profémiste, d'antifémiste, d'exhibitionniste, d'ex-catholique hérétique. En 1990, le magazine *Forbes* a estimé son revenu avant impôt à plus de 39 millions de dollars, ses gains depuis 1986 à plus de 800 millions de dollars, avec une valeur nette estimée au bas mot en 1994 à plus de 250 millions de dollars. Elle possède un appartement de neuf pièces sur Central Park West et des maisons à Miami et Hollywood. En 1992, elle a lancé, avec Freddy DeMann, l'ancien manager de Michael Jackson et son manager de 1983 à 1990, sa propre maison de disques, Maverick, qui, après des débuts difficiles, assure maintenant en exclusivité la distribution de ses disques dans le monde entier. Peu de temps après, elle ajoute deux nouvelles divisions à ses actifs, Mad Guy Television et Mad Guy Film, s'occupant de développer des projets pour la télévision et le cinéma. Quand elle prétend qu'elle « court dans tous les sens comme une poule sans tête », elle n'exagère pas. Elle s'implique beaucoup dans la direction de ses sociétés de production avec Guy Oseary, un jeune homme de vingt-cinq ans originaire d'Israël qu'elle a embauché en raison de ses talents d'expert en marketing. Sa vie est méticuleusement organisée et ses journées sont divisées en segments de quinze minutes à une heure, avec un créneau de deux heures réservé, tous les matins, aux appels à ses proches, ses administrateurs, ses avocats, ses publicitaires. Elle n'a pris des vacances que trois fois au cours des quinze dernières années et, même en vacances, programme ses loisirs pour fuir l'angoisse.

Il n'est pas difficile de se sentir écrasé par Madonna. Quand je finis par la rencontrer en 1993, mon premier souci fut de créer une complicité. Presque immédiatement, un accord tacite

se créa entre nous, chaque question et chaque réponse devraient comporter des références littéraires ou culturelles. C'était une sorte de jeu et elle se plut manifestement à y participer. Elle évoqua ainsi ses émotions et ses souvenirs à travers les films, les livres ou les poèmes auxquels elle s'était le plus identifiée aux cours des différentes étapes de sa vie.

Enfant, son film préféré était *Du silence et des ombres*, 1963, de Robert Mulligan avec Gregory Peck et Mary Badham, moins par identification avec Scout, l'enfant du film, que pour les ressemblances qu'elle trouvait entre son propre père et Atticus Finch, le personnage incarné par Gregory Peck. Selon Madonna, Atticus Finch, comme son père, était un être moral, qui appliquait des principes d'intégrité et de droiture à tout ce qu'il faisait. Tous deux avaient confiance en la justice et la probité, et étaient prompts à défendre l'opprimé. Madonna ne mentionna pas une différence qui, peut-être, eut un retentissement plus grand sur sa vie. Alors que la morale d'Atticus Finch se fondait sur des relations de bon voisinage, une sociabilité toute provinciale qui faisait de lui une exception dans son environnement, le sens du bien et du mal de son père était puisé dans la religion catholique et dans sa détermination à ne pas s'écarter des règles.

Madonna n'avait que cinq ans quand sa mère mourut à l'âge de trente et un ans d'un cancer du sein. Sa mort marqua profondément la petite enfance de la chanteuse. Elle eut non seulement à subir le traumatisme de la mort de sa mère, mais dut continuer à porter le nom qu'elle lui avait légué, celui de la Sainte Mère, la Vierge, la mère de Dieu. En transgressant l'iconographie catholique et l'image du pécheur, la chanteuse parvint même à métamorphoser l'image passive et asexuée de la Vierge en celle d'une femme chargée d'érotisme, thème que l'on retrouvera tant dans son travail que dans sa vie, dans la fiction comme dans la réalité.

Après le remariage de son père, Madonna opéra sa première métamorphose en un personnage de fiction. Elle devint Cendrillon. Conformément à ce qui allait devenir une habitude, elle façonna l'héroïne de l'histoire à sa personnalité. Contraire-

ment à Cendrillon, Madonna se rebellait. À la différence de la belle-fille maltraitée du conte, elle ne gardait pas sa langue dans sa poche. Elle répondait, manquait de respect. « Je ne souffrais pas tant d'avoir à m'occuper de mes frères et sœurs que d'avoir perdu ma mère », expliqua-t-elle.

Au collège, Madonna tomba sur les œuvres de la poétesse Anne Sexton. Elle découvrit à la lecture du poème *Double Image* un étrange parallèle entre les vers de la poétesse et la mort de sa mère du cancer du sein.

*Le premier septembre, elle me regarda, et dit
que je lui avais passé le cancer,
Ils découpèrent ses douces rondeurs et me laissèrent
à jamais sans réponse.*

Ces vers éveillèrent le sentiment de culpabilité de Madonna à l'égard de la mort de sa mère. « Le plus ancien souvenir que j'ai de ma mère est celui d'une personne gentille et bonne. Je n'ai jamais compris pourquoi elle fut emportée si jeune. Si ma mère n'était coupable de rien, alors j'ai commencé à penser que c'était moi la coupable et que c'était ma faute si elle était morte. »

Madonna continua d'établir des parallèles entre sa vie et des œuvres littéraires. Elle se rappela qu'après son arrivée à New York pour son vingtième anniversaire, partie à la recherche de la célébrité, elle découvrit *La Cloche de détresse* de Sylvia Plath, dans lequel l'auteur décrit ses expériences traumatisantes de fille fraîchement débarquée :

Regarde comment ça se passe dans ce pays, qu'ils ont dit, une fille qui vit dans un trou perdu pendant dix-neuf ans... et qui se débrouille avec New York comme si c'était sa voiture. Seulement je ne conduisais rien, même pas moi-même... Je n'arrivais pas à réagir. J'étais paralysée et vide, comme l'œil du cyclone se déplaçant lourdement au milieu du tohu-bohu environnant.

Elle confessa aussi, des années après sa rupture avec Sean Penn, ayant perdu l'espoir de recréer l'union heureuse, même

si elle fut brève, de ses parents, que le film tiré du roman de Michael Ondaatje, *Le Patient Anglais*, l'avait profondément marquée. Elle était particulièrement émue par la scène où le personnage interprété par Ralph Fiennes traverse un désert afin de chercher de l'aide pour la femme qu'il aime. « Être aimé comme ça, a-t-elle déclaré, ou aimer quelqu'un comme ça... »

Il ne fait aucun doute que les œuvres artistiques qui ont fait la plus forte impression sur Madonna sont celles qui évoquent l'un des six événements essentiels de sa vie : la mort de sa mère, le remariage de son père, sa course vers la gloire et la fortune à New York, son mariage et son divorce, la naissance de ses deux enfants, et, au-delà de tout, son problème récurrent de femme en plein conflit moral.

Après avoir visionné tous les films et toutes les vidéos de Madonna, je remarquai une nette différence de styles. Quand elle joue ou chante dans une de ses œuvres, elle tire de ses expériences, qu'elles soient réelles ou imaginaires, l'inspiration pour façonner ses personnages. Quand elle incarne un rôle créé par quelqu'un d'autre, elle compte immanquablement sur l'imitation et sur son talent en ce qui concerne la transformation physique pour se couler dans le rôle qu'elle doit interpréter. Au lieu de m'interroger sur les limites de Madonna, je me suis demandé si son besoin d'identification aux œuvres qu'elle aime ou aux personnages réels ou de fiction qu'elle interprète n'était pas plus la manifestation d'un pragmatisme forcené que l'expression d'un narcissisme surdimensionné. Madonna ne doit-elle pas effectuer une transformation complète pour être en mesure de donner à ses fans le meilleur spectacle ? Si c'est le cas, comment fait-elle pour devenir cette autre personne ? Où trouve-t-elle cette science et cette énergie ? Est-ce naturel ou soigneusement préparé ?

En 1996, j'étais à Buenos Aires pour le salon du livre. C'est au cours de ce voyage que je commençai à envisager d'écrire sa biographie. J'étais de plus en plus fascinée par Madonna. Après une succession d'échecs au box-office, elle avait obtenu le rôle d'Eva Perón dans le film d'Alan Parker, *Evita*. Je me

trouvai par hasard dans la capitale argentine au même moment que Madonna et le reste de l'équipe venue tourner plusieurs scènes essentielles de la vie d'Eva Perón. Parmi les personnes que je rencontrai, beaucoup avaient également croisé Madonna ou l'avaient aidée quand elle avait entrepris de se documenter très méticuleusement sur la vie et l'époque d'Evita. Je fus invitée par une importante personnalité politique à visiter la Casa Rosada où j'interviewai le Président Carlos Menem. Par une autre coïncidence, je me trouvai là au moment même où l'équipe du film préparait la scène où Madonna, comme Eva, chante du balcon de la résidence présidentielle *Don't Cry For Me Argentina*¹.

Tandis que d'autres acteurs se coulent dans un rôle, Madonna devient une sorte de médium qui canalise vers son propre corps l'esprit du personnage qu'elle incarne, endossant cette identité autant pour elle que pour son public. Je fus très impressionnée par son approche du rôle, par les recherches et le travail qu'elle fit pour se métamorphoser en cette femme qu'elle qualifiait d'« âme sœur cosmique ». D'après le témoignage des journalistes, des acteurs, des hommes politiques et des chanteurs de Buenos Aires qui ont aidé Madonna à comprendre Evita, Madonna a passé des heures à visionner d'innombrables cassettes d'actualités filmées des années 50 pour pouvoir imiter les expressions du visage et les gestes d'Evita. Elle s'inquiéta aussi de ses plats favoris et de ceux qu'elle détestait. Elle se plongea dans de vieilles photographies, puis elle fit venir des couturières locales pour reproduire les mêmes tailleurs et les mêmes robes, elle choisit les mêmes bijoux, jusqu'à ce qu'elle ait accompli sa métamorphose en cette femme toujours adorée comme une icône et une sainte. Madonna travailla sa voix pendant six mois pour étendre son registre vocal.

À la fin de mon séjour, un groupe d'acteurs et d'écrivains m'invitèrent un soir dans un club de tango réputé, pour écouter des extraits de *Maria de Buenos Aires* d'Astor Piazzolla. Une bousculade à l'entrée signala l'arrivée de Madonna entourée

1. « Ne me pleure pas, Argentine. »

d'assistants et de gardes du corps. Il me semblait impossible d'être à Buenos Aires sans ressentir le courant mystique et baroque qui imprégnait la ville, comme le faisait Madonna. Quand on parlait à ceux qui avaient survécu aux bouleversements politiques de la « sale guerre », qui vit la junte militaire arrêter et assassiner nombre de dissidents innocents, il était tout simplement impossible de ne pas percevoir la présence spirituelle d'Eva Perón. La plupart du temps, la période Perón des années 50 est invoquée soit comme point de comparaison, comme référence, soit pour définir l'âme de l'Argentine. En écoutant le tango ce soir-là, ma fascination pour Eva Perón et mon tout nouvel intérêt pour l'actrice qui paraissait avoir capté l'âme et l'esprit d'Evita m'autorisèrent à l'aborder pour lui faire évoquer ses impressions sur la ville et son rôle dans le film. À l'évidence dévorée par son personnage, Madonna commença par relever les similitudes entre sa vie et celle d'Evita. Elle parla de la mort d'Evita à trente-trois ans d'un cancer des ovaires et de celle de sa propre mère, à peu près au même âge, d'un cancer du sein. Toutes deux avaient perdu un parent très jeune, souffert du même rejet de leur entourage et de leur famille, et n'avaient pas hésité à prendre des amants pour parvenir à leurs fins. Elles avaient aussi réussi à fuir une petite bourgade pour rejoindre une grande ville où, contre toute attente, elles avaient chacune obtenu une reconnaissance internationale.

Bien des mois plus tard, je me rendis compte qu'il existait d'autres ressemblances étonnantes entre les deux femmes, ce qui me permit de mieux comprendre Madonna. L'une comme l'autre font rêver les gens en les faisant témoins d'une belle histoire, d'une vie réussie, des succès d'une petite fille pauvre. Toutes deux existent dans un espace quelque part entre le rêve et la réalité. Chacune excite le désir sans nécessairement le satisfaire. Et enfin, ce qui les rapproche le plus, c'est peut-être leur désir ardent, malgré tous les succès et l'adoration, toute la dévotion et la gloire qu'elles ont connus, d'être considérées comme de véritables actrices.

En 1999, quand je commençai mes recherches en vue de mon

livre sur Madonna, je rencontrai les membres de sa famille, les amis de sa mère, ses propres amis, ses collègues, ses associés ainsi que des gens qui avaient travaillé avec elle. Je m'aperçus que les éléments biographiques étaient moins révélateurs par eux-mêmes que par ce qu'ils indiquaient du contexte des événements, des gens qui l'avaient le plus influencée et qui avaient contribué à son succès. Certes, Madonna a inventé certains détails biographiques mais les articles de presse qui lui sont consacrés soit répètent inlassablement les mêmes choses, soit n'offrent que des informations contradictoires. Les journalistes ont systématiquement inventé des histoires pour satisfaire le vif intérêt du public pour la star.

Les artistes puisent souvent dans leurs expériences personnelles pour exprimer leur art, bien qu'ils aient tendance à édulcorer et à censurer certains sentiments ou certains faits pour rendre leurs œuvres plus conformes au goût du public. Madonna, au contraire, a exagéré et dramatisé les expériences qui l'ont le plus touchée ou traumatisée. Être interviewée l'ennuie, aussi, pour se distraire, lance-t-elle des rumeurs qu'elle finit par démentir. La durée de son attention est brève, mais son sens de la discipline et sa ténacité sont évidents quand elle se trouve en mouvement, en train de danser, de chanter ou de répéter un de ses spectacles. Le fruit de ses efforts, une musique ou une image, lui donne une motivation et une assurance qui lui permettent de continuer à créer encore et toujours.

Au XIX^e siècle, talent et originalité étaient les ingrédients qui faisaient une star. Phineas T. Barnum, le plus grand imprésario de cette époque, était un homme de spectacle rusé dont le génie reposait sur sa capacité non seulement à reconnaître le talent mais aussi à faire croire au public qu'il répondait à sa demande et à ses désirs, plus qu'il ne lançait les modes. Nous vivons maintenant à une époque où l'image plus que le talent est décisif et où l'aberration plus que l'originalité est vitale au succès. S'il y a une superstar dans les vingt dernières années qui a utilisé l'image et l'aberration, c'est bien Madonna. Caméléon autodidacte, elle sait, comme Barnum, anticiper les modes et

les tendances qui vont en définitive retenir l'attention du public. Elle a toujours réussi à recycler les idées et à les adapter à ses métamorphoses successives.

Alors que la rébellion contre son père et l'Église catholique fut le leitmotiv qui l'a catapultée vers la célébrité, la révolte contre elle-même et les différentes images qu'elle s'est créées représentent maintenant sa *raison d'être*. La célébrité est devenue un vieil amant dont elle connaît par cœur chaque mot, chaque geste et chaque habitude. Malgré le caractère rassurant d'une telle familiarité, elle semble toujours désireuse d'offrir au public un autre aperçu de sa personnalité. De même qu'elle a orchestré sa carrière depuis le début en s'attaquant aux sujets les plus fondamentaux – religion, Dieu, sexe, mort, vie et naissance –, elle est actuellement en train de faire passer son message du sexe vers la naissance et de la mort vers le développement spirituel.

Ces cinq dernières années, Madonna a entrepris une nouvelle métamorphose. Ce fut particulièrement évident lors de son apparition dans le *Rosie O'Donnel Show* pour la promotion de son nouveau film *Un couple presque parfait*. Cette mère célibataire d'une quarantaine d'année, bientôt enceinte du petit garçon qui naîtra le 11 août 2000, était vêtue d'un élégant ensemble noir d'Issey Miyake, les cheveux blonds flottant sur ses épaules, le visage légèrement maquillé, une attitude plus timide que sensuelle. À un moment au cours de l'émission, Rosie passa un enregistrement de 1984, une des premières vidéos de Madonna, où on la voit arborant la ceinture « boy toy¹ ». Elle se promène et danse sur la scène affublée de crinolines, des douzaines de chaînes, d'amulettes et de crucifix autour du cou, les oreilles percées de nombreuses boucles, des socquettes blanches et des bottines noires. À la fin du clip, Madonna réagit comme un parent effaré devant sa fille adolescente qu'il vient de surprendre en train de faire des siennes. « À quoi je pensais à l'époque ? demanda-t-elle à vingt millions de spectateurs. C'est incroyable de se nouer une paire de vieux collants autour des cheveux ! » La femme adulte demandait à

1. Ceinture dont la boucle portait l'inscription « garçon/jouet ». Comprenez qui veut.

son public de montrer de l'indulgence devant ses anciens débordements, sa révolte. Du coup, nous devenions sa famille, des gens dont elle attendait un amour inconditionnel, des fans qui avaient assisté à son mûrissement à travers toutes les phases de l'adolescence, colère, frustration, bravade, jusqu'à ce qu'elle ait fini de grandir et qu'elle soit devenue une mère responsable. En fait, plus que ses fans ou son public rempli d'adoration, nous sommes tous cette mère qui lui a été enlevée alors qu'elle avait à peine six ans.

Cette évolution a conduit Madonna à s'installer à Londres et à y entamer cette nouvelle phase de sa vie. Célibataire, toujours blessée par l'échec de son mariage avec Sean Penn, ne s'intéressant plus au mâle soumis trop désireux de la servir, ou, dans le cas de Carlos Leon, de la féconder, elle est alors déterminée à exceller dans un autre registre, et par-dessus tout, à avoir un autre enfant. Madonna s'est donné d'autres objectifs, tant professionnels que privés, qu'il s'agisse de musique ou de goûts personnels. Une fois encore, son sens des réalités et son instinct de survie l'ont poussée à prendre cette décision. Sur le plan professionnel, lorsqu'elle participa à l'émission de Rosie O'Donnell, les critiques du film étaient déjà catastrophiques. Le mauvais accueil de la presse l'avait profondément blessée, plus qu'elle ne l'avait jamais été auparavant. Douleurusement consciente qu'elle ne rajeunirait pas, ni pour la maternité ni comme star, Madonna savait qu'il lui faudrait à nouveau se réinventer. Un de ses conseillers spirituels, un prêtre catholique défroqué de Los Angeles, décrit ainsi son état d'esprit : « Madonna pensait que l'Europe révérait et admirait les femmes plus âgées. Catherine Deneuve, Charlotte Rampling ou Isabelle Adjani, par exemple, y étaient toujours adulées et poursuivaient une carrière florissante. Il lui serait difficile, à la quarantaine, de continuer à se balader sur scène en petite tenue. Elle était en outre très sensible au syndrome du gigolo. »

Un de ses nouveaux amis londoniens se souvient d'une conversation téléphonique transatlantique avec Madonna, bien

avant que Guy Ritchie n'entre dans sa vie. Madonna confessa avec des larmes dans la voix qu'il lui était « de plus en plus difficile de trouver un homme avec qui elle ait envie de poursuivre une relation ». « Elle a dit que c'était comme au lycée, poursuit cet ami, quand elle avait cette mauvaise réputation avant même d'avoir perdu sa virginité. Aux États-Unis, elle avait cette image de fille légère, vulgaire et facile dont elle ne pouvait se débarrasser, et à cause de ça, le genre d'homme qui précisément l'intéressait ne la prenait pas au sérieux. »

Peu après son arrivée à Londres avec sa fille Lourdes, Madonna donna une conférence de presse où elle expliqua qu'elle était une femme transformée. Elle attribuait son ancienne attitude rebelle au traumatisme qu'elle avait subi à la mort de sa mère. Avoir un enfant lui avait permis de se réconcilier avec son passé. Elle avait l'intention de tomber amoureuse et par la suite d'avoir un autre enfant. Sa rencontre avec Guy Ritchie, le réalisateur de cinéma, leur liaison, la naissance de leur fils Rocco et leur mariage en Écosse sont autant d'éléments de la métamorphose de Madonna en parfaite épouse et mère britannique. Difficile pourtant d'imaginer que son tout nouvel accent anglais, sa garde-robe Prada, ses mules Manolo Blahnik et sa maison de 6 millions de dollars dans le très chic West End signifient que sa vie s'est figée.

Déjà passée de la Vierge à Cendrillon, de Marilyn à Evita, de la provinciale à la star qui captive l'attention de millions de personnes au point de devenir une image culte des deux dernières décennies, on peut s'attendre à ce que Madonna nous surprenne une nouvelle fois.

Après la fin du tournage d'*Evita* à Buenos Aires, un coursier de la Casa Rosada déposa un paquet pour elle à son hôtel. C'était un cadeau du Président Menem, l'autobiographie d'Eva Perón intitulée *La Razon de mi vida*, (Pourquoi j'ai vécu). Se trouvait joint un mot en anglais, signé du Président, expliquant que la lecture de ce livre avait été pendant de nombreuses années obligatoire dans les écoles primaires et que, pour beaucoup d'adultes, il était aussi sacré que la Bible. Si une phase était susceptible de frapper l'imagination des gens, continuait

le mot, elle figurait à la fin. « Je reviendrai, écrit Evita, et je serai légion. »

De nouveau, les phrases d'Eva Perón reflétaient les sentiments de Madonna.

PREMIÈRE PARTIE

DON'T CRY FOR ME ARGENTINA

CHAPITRE 1

Le 13 octobre 1995, Madonna atterrit à l'aéroport d'Heathrow à bord du Concorde de nuit, sous un nom d'emprunt. Elle venait à Londres pour travailler sur l'une des étapes essentielles de la production du film *Evita*, rôle qui serait son plus grand succès à l'écran et qu'elle convoitait depuis plus de dix ans.

Vêtue de sombre, des lunettes noires masquant son visage, elle s'avavançait rapidement vers le contrôle des passeports. Aucune publicité n'avait entouré son arrivée à Heathrow, pas de foule hurlante, pas de flash de photographes pour l'accueillir. Un unique fan muni d'un jetable Kodak l'attendait sagement dans la zone de retrait des bagages. Madonna l'autorisa à prendre plusieurs photos avant de s'éclipser.

Alan Parker, le réalisateur d'*Evita*, rendu célèbre par *Fame*, avait fait venir Madonna, qui devait tenir le rôle d'Eva Perón, et les deux acteurs principaux – Antonio Banderas qui allait jouer le Che et Jonathan Pryce, l'acteur de théâtre britannique qui incarnerait Juan Perón – pour enregistrer la bande originale du film. Ils devaient passer environ quatre mois à enregistrer des versions différentes des trente et une chansons, passant de l'emphase théâtrale à la sobriété la plus retenue, avant même qu'une seule bobine du film ait été tournée. Alan Parker choisirait l'interprétation qu'il préférerait quand il tournerait les scènes correspondantes. C'était un énorme défi pour Madonna. *Evita*, plus qu'une simple comédie musicale, était un

opéra tant dans son écriture que dans son style. Ce serait la première fois qu'elle chanterait sans pouvoir s'appuyer sur ses jeux de scène, ses tenues extravagantes et ses pas de danse sexy pour faire oublier la faible qualité de sa voix. En 1995, elle ne fit pas de tournée promotionnelle pour la sortie de *Bedtimes Stories*. Elle préféra travailler le chant pendant six mois avec Joan Leder, l'un des meilleurs professeurs de Broadway. Madonna réussit à dominer les difficultés de la partition d'Andrew Lloyd Webber et de Tim Rice. Elle parvint à étendre son registre vocal dans les aigus, registre que sa voix n'avait encore jamais exploré. Du coup, elle écrivit, pendant cette même période, deux chansons, *One More Chance* et *You'll see*, pour son album *Something To Remember*, exploitant ses nouvelles capacités vocales. Alors qu'Alan Parker avait maintenant pleinement confiance en elle, Andrew Lloyd Webber se demandait toujours si Madonna serait capable d'oublier son statut de star pour se concentrer sur sa musique. Alan Parker la défendit en ces termes : « Elle était farouchement déterminée à chanter *Evita* exactement comme Andrew l'avait écrit. J'étais certain qu'elle allait les étendre raide. Et j'avais raison, cette fille est vraiment incroyable. »

Curieusement, Joan Leder trouva Madonna « étonnamment timide ». « Je mets mes clients en concurrence, expliqua-t-elle. Madonna avait toujours l'impression que Patti LuPone, qui avait tenu le rôle à Broadway, ou Roberta Flack, une autre de mes élèves, avaient leur oreille collée à la porte. »

Le travail sur sa voix ne fut pas le seul défi que Madonna eut à relever en débarquant à Londres. Parker attendait également d'elle qu'elle se pénètre de l'atmosphère de chaque chanson et qu'elle soit capable de la restituer à volonté. Plus d'une fois, dans les studios de West End, Madonna fit éteindre les lumières et allumer des bougies pour créer l'atmosphère « éthérée » propice à exprimer « la souffrance, la frustration ou la joie d'Evita ». Le résultat dépassa ses propres espérances, bien qu'elle qualifiât l'expérience d'« humiliante ». Ce n'était un secret pour personne, Webber et Rice auraient préféré travailler avec Patti LuPone ou Elaine Paige, qui avaient inter-

prété *Evita* dans les comédies musicales de Broadway et de Londres.

Pendant ce temps, alors que Madonna surmontait les difficultés de la partition, Alan Parker remportait, lui, une victoire tout aussi difficile. Le 24 décembre 1995, il parvenait enfin à conclure l'accord qui lui permettrait de porter *Evita* à l'écran. Mis sous option par de nombreux réalisateurs de renommée internationale, Ken Russell, Franco Zeffirelli, Herb Ross, Richard Attenborough, Alan Pakula, Hector Babenco, Francis Ford Coppola ou Oliver Stone, *Evita* avait erré dans l'enfer des projets « en développement » pendant plus de quinze ans. Malgré la diversité de leurs styles et les différences dans leurs conceptions du film, tous ces réalisateurs avaient considéré que Madonna était le choix évident pour incarner la petite actrice de second plan parvenue au sommet du monde politique argentin. Ils n'avaient pas pu convaincre la production d'accepter les prétentions de Madonna en matière de cachet, ni d'accéder à son désir de voir le compositeur et le parolier lui écrire des chansons additionnelles. Ils n'avaient pas non plus été capables de garantir que le gouvernement argentin autoriserait le tournage des extérieurs à Buenos Aires, pour des raisons financières. Le gouvernement entendait être largement dédommagé par le studio pour sa coopération. Les producteurs s'y étaient toujours refusés, jugeant déraisonnables les exigences du gouvernement argentin.

Le style d'Alan Parker est reconnaissable entre mille. Le réalisateur de *Fame* et de *Midnight Express* a commencé sa carrière en faisant des spot télévisés. À l'époque où il pilotait le projet, Andrew Lloyd Webber et Tim Rice estimaient que Madonna présentait un gros risque pour le box office. À l'exception de son premier film en 1984, *Recherche Susan désespérément*, elle n'avait enchaîné qu'une série de navets : *Shanghai Surprise*, *Who's That Girl*, et surtout *Body Of Evidence*, qui avait fait l'objet d'une interdiction aux mineurs. Mais Madonna, qui cherche toujours à obtenir ce qui lui échappe, en amour comme en affaires, s'acharna à décrocher le rôle de l'ancienne Première Dame argentine quand elle apprit qu'il

risquait de lui filer entre les doigts. Elle envoya une lettre à Alan Parker en y joignant la vidéo de *Take A Bow* qui, selon elle, avait été inspirée par Eva Perón et « la façon dont elle s'habillait ». Réalisée en 1995, la vidéo tournée en sépia était truffée de références à l'iconographie latine : doigt piqué par une aiguille, goutte de sang tombant dans un verre d'eau. On voit Madonna dans les tribunes d'une arène en train d'assister à une corrida. Vêtue d'un ensemble des années 40, une voilette lui couvrant le visage, elle établit un parallèle entre les étapes de son propre habillage et celui du toréador, ajustant son étroite veste de brocart et ses pantalons de satin avant d'entrer dans l'arène. Le clip se termine sur une image de Madonna au lit, en sous-vêtements sexy, se tordant dans une frénésie masturbatoire.

« Je me souviens m'être assise pour écrire une lettre exaltée à Alan Parker, se rappelle Madonna. Je lui faisais la liste de toutes les raisons pour lesquelles j'étais la seule à pouvoir incarner Eva. » Elle lui écrivit qu'elle était la proie d'une « force surnaturelle » qui la poussait vers le rôle. « Je peux dire honnêtement, conclut-elle, que je n'ai pas écrit cette lettre de ma propre volonté. C'était comme si une autre force guidait ma main sur la feuille. » Elle terminait la lettre en révélant qu'une cartomancienne lui avait prédit des années auparavant qu'elle interpréterait un jour Eva Perón à l'écran.

Alan Parker rappela Madonna dans la semaine pour organiser une audition avec Andrew Lloyd Webber et Tim Rice. Même s'ils furent agréablement surpris par la ressemblance physique de Madonna avec Evita, ils retournèrent l'argument en exprimant la crainte de voir la star éclipser la personnalité d'Eva Perón. « Est-ce qu'elle va accepter d'être dirigée ? demanda Webber. Après tout, il faut tenir compte des budgets et des délais qui laissent peu de place aux humeurs ou aux caprices d'une star. » Andy Vajna, le producteur d'*Evita* du temps de Robert Stigwood, et maintenant d'Alan Parker, se souvient de ses doutes : « Nous étions face à cette pop-star et nous n'étions pas certains de vouloir nous engager là-dedans. » Vajna appela Penny Marshall, qui avait dirigé Madonna dans

Une équipe hors du commun, 1992, et lui demanda comment elle se comportait dans le travail. Selon Vajna, Marshall lui répondit : « Pas de problème. »

Mais Webber et Rice n'étaient toujours pas convaincus. Parker fit alors valoir que Madonna était l'une des rares stars féminines capables d'attirer un très large public sur son seul nom. Il ajouta que, de toute façon, les films musicaux produits par Hollywood, à part *Grease* qui remontait à 1978, avaient presque toujours été des entreprises déficitaires. Ils finirent par se laisser fléchir et Parker emporta l'affaire. Madonna serait la vedette d'*Evita* pour un cachet d'un million de dollars. Madonna triomphait, bien qu'elle admit devant ses proches qu'elle avait l'impression de s'embarquer dans un projet avec « tous les jeux contre elle ». D'un côté, elle était persuadée que ce rôle lui permettrait d'accéder à une respectabilité qui manquait à sa carrière, de l'autre, elle pressentait que tout le monde l'attendait au tournant. Ce n'est qu'après avoir terminé l'enregistrement de la bande originale, quand elle se trouva enfin devant les caméras, à chanter en play-back, qu'elle s'aperçut à sa plus grande joie que ce n'était pas bien différent du tournage d'un clip. Des mois plus tard, une fois le film en boîte, Madonna poussa un profond soupir de soulagement.

« Je crois que c'est la volonté de Dieu que je fasse *Evita* », dit-elle à Parker. Ce qu'elle ignorait à l'époque, c'étaient les difficultés que rencontrait Alan Parker, comme ses prédécesseurs d'ailleurs, pour obtenir du gouvernement argentin l'autorisation de filmer en extérieur à Buenos Aires. En tournant en studio, il ne réussirait pas à restituer pleinement l'atmosphère mystique et baroque de l'Argentine péroniste. Parker ne dit pas à Madonna qu'il pensait comme elle que, si le film finissait par se faire, ce serait à la seule grâce de Dieu.

Alan Parker, qui souhaitait que la star se sente à l'aise, avait demandé à Tim Rice de la chaperonner et de la présenter à tout ce qui compte à Londres. Tim Rice était au sommet de sa gloire. *Evita* allait enfin entrer en production et il avait quatre comédies musicales à l'affiche à Broadway et à Los Angeles : *Jesus Christ Superstar*, *Joseph and the Amazing Technicolor*

Dreamcoat, *Chess Moves* et *Beauty and The Beast*. Encore mieux, il collaborait avec Elton John à la production de *Aïda* à Broadway.

Il appela Madonna dès le lendemain. À sa grande surprise, la star lui annonça qu'elle ne souhaitait pas se présenter en public pour le moment. Après avoir déballé sa garde-robe Jean-Paul Gaultier, Madonna s'était mise en tête de se transformer en ce qu'elle imaginait être la Britannique type. Pour cette nouvelle métamorphose, et avant de devenir Eva Perón, elle téléphona à Gianni Versace à New York et lui demanda de lui dessiner, pour son « incarnation londonienne », un austère tailleur en tweed de couleur sombre avec une jupe tombant sagement aux genoux. Madonna se terra dans sa suite du Claridge à 3 000 dollars la nuit jusqu'à l'arrivée du tailleur deux jours plus tard.

Lorsque Madonna reçut enfin Tim Rice à son hôtel, ce fut pour découvrir que l'intérêt qu'ils portaient tous deux à *Evita* avait une origine commune. Vers la fin de sa première année de lycée, Madonna écoutait tranquillement une de ses radios préférées de musique rock quand l'animateur se mit à parler d'une femme qui s'appelait Eva Perón. Madonna fut fascinée d'apprendre le destin de l'épouse de Juan Perón, qui, après s'être arrachée de la pauvreté, était devenue un exemple pour son pays, et qui demeurerait, longtemps après sa mort, une figure spirituelle et religieuse pour son peuple. Tim Rice raconta à Madonna que la première fois qu'il avait entendu parler d'*Evita*, c'était, lui aussi, à la radio. À l'époque, il travaillait sur *Jeeves* pour une scène londonienne (en collaboration avec Andrew Lloyd Webber et Alan Ayckbourne) quand il entendit sur son autoradio une émission consacrée à Eva Perón, « la petite fille pauvre issue d'une minable banlieue de Buenos Aires qui était parvenue à se hisser au sommet de la politique et de la bonne société argentines ». L'idée d'*Evita* avait commencé à prendre forme et il s'était mis à se documenter sur Eva Perón. En février 1974, Rice se rendit une première fois à Buenos Aires pour s'imprégner de la couleur locale et de l'atmosphère, qu'il réussirait si bien à restituer sur scène.

À Londres, Rice escorte Madonna dans toute la ville, soucieux tout autant de son livret que de sa star. Il était convaincu que son rôle de baby-sitter serait de courte durée. Il suffirait à Madonna de se montrer pour qu'elle soit invitée partout. Malheureusement, l'agenda que Madonna avait posé sur la table en verre de sa suite restait désespérément vide. Elle était venue pour conquérir Londres et malgré son tailleur en tweed très collet monté, personne ne se précipitait pour la recevoir. Tim Rice se montra de moins en moins disponible, il devait terminer les arrangements de la bande originale. Madonna se retrouva de plus en plus seule. Alors qu'il ne restait que trois semaines avant le début de l'enregistrement, elle décida de faire venir à Londres Carlos Leon et Ingrid Casares.

En 1993, Madonna sortait tout à la fois avec Sean Penn, son ancien mari, Harvey Keitel, John Enos, un propriétaire de boîte de nuit, et une star mineure de la pop, Louie Louie. Elle vivait avec Ingrid Casares dans sa maison de Hollywood qui avait autrefois appartenu à Bugsy Siegel, personnage que son ex-petit ami Warren Beatty avait interprété l'année précédente dans son film *Bugsy*. À l'époque de sa relation avec Ingrid Casares, Madonna avoua à ses proches, et même à un journaliste italien, qu'elle avait « enfin trouvé le grand amour ». Même si elle était discrète sur sa maîtresse magnifique, on les avait pourtant vues à plusieurs reprises s'embrasser dans divers restaurants. Quand elle arriva à Londres, Ingrid Casares ne tenait plus maintenant dans la vie de Madonna que le rôle de meilleure amie, de confidente et d'associée à toute épreuve. Plusieurs années plus tard, Madonna investirait dans une boîte de nuit, Liquid, avec Ingrid Casares et Chris Pacello, un type de Staten Island, qui se révéla finalement être lié à la Mafia, (il fut condamné pour meurtre et bénéficia par la suite du statut de témoin protégé).

Carlos Leon, beau ténébreux né à Cuba, fut remarqué une première fois par Madonna lors d'une soirée à New York en 1993, bien avant le début de leur liaison. Dan Cortesi, qui travailla pour Madonna entre 1992 et 1997 comme responsable

de la sécurité, assure avoir été à l'origine de la première rencontre entre la chanteuse et le beau prof de gym. Cortesi a quarante-deux ans. Petit, les cheveux noirs et bouclés, il parle avec animation. Au cours d'un entretien à New York le 16 juin 2001, il a accepté de raconter ses souvenirs de l'époque où il travaillait pour la star. Selon Cortesi, Madonna lui demanda un jour de se débrouiller pour savoir quand Carlos faisait son jogging à Central Park, de l'aborder et de lui faire passer le message qu'elle voulait lui parler. « Madonna avait rencontré Carlos bien des années avant, se souvient Cortesi, mais, à cause de son emploi du temps, elle ne se brancha pas avec lui avant 1994, époque où ils étaient tous les deux à New York. »

À cette époque, Carlos Leon travaillait chez Crunch, une chaîne franchisée de centres de remise en forme à Manhattan. Il vivait dans un appartement dans le même immeuble que ses parents sur Broadway et Quatre-vingt-quinzième Rue, non loin du célèbre restaurant italien Carmine. « Madonna savait que j'aurais du mal à courir après Leon. Je n'avais pas la super forme, sans compter que Leon n'a que trois pour cent de graisse dans le corps. Alors elle s'est foutue de moi. Elle m'a dit que je n'avais qu'à sauter dans une de ces petites voitures de police qui patrouillent dans le parc. Je pouvais faire ce que je voulais mais il fallait que je lui mette la main dessus », raconte Cortesi.

Cortesi, sans l'aide des voiturettes, réussit à rattraper Carlos Leon et à lui transmettre le message : « Une certaine personne serait heureuse de vous rencontrer plus tard dans la journée au manège de chevaux de bois de Central Park... » Carlos éclata de rire, continue Cortesi, mais il savait exactement qui était cette personne. »

Quand Cortesi vint faire son rapport à Madonna, il lui dit que le message avait été transmis et que Carlos Leon l'attendrait à l'endroit convenu. « Elle est descendue dans le parc et ils se sont assis tous les deux, tout seuls, près du manège, poursuit Cortesi. Moi, j'attendais derrière un banc. Ils papotaient et ils riaient. Carlos a fini par s'en aller, et j'ai appelé la voiture pour qu'elle ramène Madonna à son appartement. Quand on

s'est retrouvés dans l'auto, elle m'a dit qu'elle l'aimait bien et qu'elle voulait le revoir. »

Madonna invita Carlos à des soirées, des manifestations sportives et des réceptions dans le monde du spectacle. Bien sûr, il était intimidé par sa nouvelle petite amie et il était impressionné par son univers, mais il était aussi troublé de se trouver mêlé à des gens dont il ne connaissait le visage qu'à l'écran ou par les journaux. Projeté dans un monde qui lui semblait irréel, Carlos Leon réussit à maintenir son équilibre grâce aux très forts liens l'unissant à sa famille, qui ne manquait jamais de lui rappeler qu'une liaison avec une star internationale ne pouvait être qu'éphémère. En même temps, sa mère était fière de son fils et l'encourageait à ne rien négliger pour favoriser ses ambitions d'acteur.

Cortesi se sentit instantanément des affinités avec le jeune Cubain. Il venait lui aussi d'une famille modeste, il vivait dans le Bronx et devait se battre pour gagner sa vie. Il ne lui fallut pas beaucoup de temps pour comprendre que lui et Carlos étaient deux enfants de la rue qu'on autorisait simplement à venir jeter un œil sur la façon dont vivent les riches. Cortesi, qui savait bien que rien ne durait jamais, pas même une aventure avec Madonna, se prit vraiment d'affection pour Carlos et adopta même une attitude protectrice envers lui. « Nous étions tous les deux de pauvres gars, des gamins qui triment, qui cherchent juste à se faire une petite place, chez des gens qui gaspillaient d'énormes sommes d'argent sans broncher. Mais Carlos ne se laissait pas avoir par tous ces trucs-là, raconte Cortesi. Voilà ce même, ce petit prof de gym, qui se retrouve tout d'un coup au septième ciel. Il était un peu effrayé. Il avait l'habitude de venir me voir avant une soirée pour me demander qui il y aurait. Parce que finalement il détestait tous ces gens qui passent leur temps à s'envoyer des baisers, ajoute en riant Cortesi. Et il détestait tous ces petits sandwiches et ces *hors-d'œuvre*. Mais, au fond, il se sentait à l'aise avec Madonna. Je crois qu'il est tombé amoureux d'elle dès le premier jour, en s'éloignant du manège. »

Le couple resta ensemble quelques mois à New York puis la

liaison fut mise entre parenthèses quand Madonna partit pour Los Angeles. Ce ne fut qu'à son retour, quelques mois plus tard, que leurs relations prirent un tour beaucoup plus sérieux. Madonna était douce et à l'écoute de Carlos. Comprenant combien il pouvait se sentir mal à l'aise dans sa somptueuse résidence de Central Park, elle venait passer la soirée chez lui, dans son petit appartement, loin des quartiers chics. Elle s'en allait le matin avant le lever du soleil et se glissait dans la voiture où Cortesi l'attendait pour la reconduire chez elle. D'après les confidences que lui faisait Madonna dans la voiture, ces nuits passées chez Carlos lui rappelaient l'atmosphère sereine et sans prétention de Bay City. Madonna n'avait pourtant jamais connu une telle paix et un tel calme à Bay City où elle était obligée de se battre pour attirer l'attention de ses parents au milieu de ses sept frères et sœurs. Enfin, qu'elle fût ou non sincère sur ces réminiscences du passé, le fait est qu'elle s'amusait beaucoup. Elle passait ses nuits chez son amant et s'ingéniait à berner les paparazzi. Une fois, Dan Cortesi gara sa vieille Pinto déglinguée, son « tape-cul » comme il l'appelait, devant l'immeuble de Madonna sur Central Park. Elle fut si amusée par l'étrange tas de ferraille qu'elle lui ordonna de la conduire dans son épave jusqu'à l'appartement de la Quatre-vingt-quinzième, et d'oublier la grosse Lincoln. « Quand Liz Rosenberg, l'attachée de presse de Madonna, a découvert que Madonna circulait dans mon tape-cul, dit Cortesi en riant, elle était furax. C'est une femme qui s'occupe de tout ce qui touche à Madonna vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Si on avait un accident avec ma bagnole au lieu d'être dans une des voitures de Maverick ou de la Warner, elle avait peur que les assurances ne jouent pas. »

Jusqu'à ce que Liz Rosenberg la prive de son plaisir, Madonna adora se promener dans la Pinto, avec les poubelles sur le siège arrière, un seul essuie-glace, et la radio sur laquelle il fallait taper une fois pour qu'elle se mette en marche.

Lorsque Madonna rentra de Los Angeles, Dan Cortesi reprit ses activités de messenger et de chauffeur. « Madonna a rencontré la famille de Carlos environ une semaine après son

retour, rapporte Cortesi. La première fois qu'elle y est allée, elle a emmené avec elle Rosanna Arquette, l'une de ses meilleures amies, pour montrer à la famille de Carlos qu'elle avait aussi des amis présentables. »

Selon Cortesi, Madonna avait beaucoup de plaisir à se retrouver autour de la table de la cuisine de Maria et Carlos Senior pour boire le café cubain bien fort que madame Leon préparait. « Il y a une chose qui me plaisait vraiment dans cette famille, poursuit Cortesi, c'est qu'ils n'étaient pas éblouis. Ils traitaient Madonna exactement comme n'importe quelle amie de leur fils, et ça mettait Madonna très à l'aise. »

Mais si Maria Leon ne faisait pas de manières avec Madonna, elle n'était pas rassurée à l'idée de voir son fils amoureux d'une femme qui avait la réputation de ne pas s'engager durablement avec les hommes. Maria Leon fit clairement comprendre à Madonna que Carlos était son « bébé ». Peu lui importait la célébrité de Madonna, ce qu'elle voulait, c'est que son petit dernier ne soit pas trop malmené et qu'il ne se retrouve pas à la fin blessé et déçu. « Elle a dit à Madonna que son fils était un être sensible, rapporte Cortesi, et elle lui a bien fait comprendre que ce qu'elle voulait avant tout, c'était qu'il ne souffre pas. »

Madonna était sous le charme de Carlos pour des raisons évidentes mais elle était aussi émue par son innocence, son sens moral et surtout par son caractère entier et désintéressé. Douée d'une grande intuition, Madonna était constamment sur ses gardes, même avec ses amis les plus proches. Elle décelait le moindre changement d'attitude à partir d'un mot, d'une expression ou d'un simple geste. Son instinct de survie extrêmement développé de la survie et sa détermination à se protéger lui firent un jour douter des vraies motivations de Carlos. Il suffit d'un banal incident pour que la méfiance se glissât dans leurs relations. Un soir, Madonna posa une question à Carlos et obtint une réponse qui, apparemment, ne lui donna pas satisfaction. « C'était une fois où nous étions tous ensemble, se souvient Cortesi. Madonna demanda à Carlos, un peu par jeu, "Maintenant que tu sors avec moi, qu'est-ce qui va se passer si

tu deviens une super star ? Est-ce que je vais devoir te lécher le cul ?" » D'après Cortesi, la réponse de Carlos Leon mit Madonna sur la défensive. « Il lui a répondu de ne pas s'inquiéter, si jamais il devenait une super star, elle n'aurait pas besoin de lui lécher le cul. »

C'est à partir de ce jour-là, toujours d'après Cortesi, que Madonna lui demanda de suivre Carlos. Elle voulait tout savoir sur ses activités, s'il passait des auditions, s'il s'entretenait avec des photographes ou avec des journalistes, pour favoriser sa carrière. « Tout le monde savait qu'il voulait être acteur, continue Cortesi. Ce n'était pas un secret. En fait, Madonna n'était pas jalouse d'autres femmes, elle voulait juste savoir ce qu'il faisait, ou disait aux autres. Si quelqu'un était jaloux, c'était plutôt Carlos. »

Même si Madonna avait parfois des doutes sur Carlos et même si lui, pour sa part, se sentait souvent mal à l'aise avec ses amis à elle, leur relation n'en était pas moins florissante. Ils se voyaient de plus en plus souvent. Il devenait évident pour tous ceux qui connaissaient bien Madonna qu'elle s'engageait avec Carlos Leon dans une relation durable. Et tout le monde se sentait un peu menacé par l'influence grandissante de Leon. « Madonna avait deux points faibles à l'époque, affirme Cortesi. Elle voulait un bébé et elle avait besoin de quelqu'un qui lui serve de maman. Elle voyait dans Liz Rosenberg cette figure maternelle. »

Rosenberg, que les millions de membres du fan club de Madonna surnomment le « *validator* », a géré tous les aspects tant professionnels que privés de la vie de Madonna jusqu'en septembre 2001, date à laquelle elle a cessé de travailler pour elle. Malgré les signes évidents de l'amour de Madonna pour Carlos, Liz Rosenberg n'avait pas à craindre que son illustre cliente et amie n'abandonne son mode de vie antérieur, change ses habitudes avec ses proches. Même au plus fort de la romance avec Carlos, Madonna, d'après Cortesi, trouva toujours quelques moments pour l'envoyer porter des messages à d'autres hommes. « Une nuit, alors que Carlos et Madonna revenaient d'un match de l'équipe de basket des Knicks,

raconte Cortesi, elle m'a dit de déposer Carlos chez lui, de contacter Sam Cassals, le joueur de basket, et de le lui ramener à l'appartement. Pour éviter les paparazzi, dit en riant Cortesi, j'ai pris Cassals dans mon "tape-cul" et je l'ai ramené à Central Park. Madonna était complètement obsédée par lui. »

Si Carlos Leon savait que Madonna avait de temps en temps des aventures avec d'autres hommes, il était assez malin pour le garder pour lui. Mais il ne cachait pas que la présence continue d'Ingrid Casares dans l'appartement de Madonna l'ennuyait. Un incident le contraria plus que les autres. Cela se passa le soir des Fashion Music Awards à New York, à l'Armurerie de la Vingt-troisième Rue. Ce soir-là, Casares, comme d'habitude, accompagnait Madonna et Carlos. Il y avait aussi Chris Pacello, l'associé de Casares. Quand le chauffeur de la Mercedes les déposa devant l'Armurerie, Liz Rosenberg vint à leur rencontre et s'arrangea pour que Carlos rejoigne immédiatement sa place dans la salle. Excellente idée, puisque Sean Penn et John Enos attendaient Madonna dans les coulisses. Sean la prit dans ses bras et l'embrassa. Il l'informa qu'il lui remettrait l'Award de la femme la plus élégante de l'année. Selon Dan Cortesi, Liz Rosenberg était hors d'elle. Elle craignait qu'un journaliste ou un paparazzi se glisse discrètement dans les coulisses et prenne des photos de Madonna et Sean, en compagnie d'Ingrid et de John Enos. Carlos, qui se trouvait dans la salle, resta sagement assis pour regarder l'ancien mari de Madonna lui remettre son prix. Au lieu de continuer la soirée avec les autres, Carlos déclara qu'il était fatigué et qu'il voulait rentrer. « Après, affirme Cortesi, j'ai amené Madonna au St-Regis, où elle a retrouvé Sean Penn au bar. Elle m'a dit qu'elle m'appellerait quand elle serait prête à partir. Je l'ai reprise deux heures après. Carlos devait sentir qu'elle était avec Sean, parce qu'il m'a appelé pendant que j'attendais. Il m'a demandé pourquoi j'étais encore au boulot. Il voulait savoir à quelle heure on avait rendez-vous le lendemain pour aller au Cirque du Soleil avec Madonna. »

Peu de temps avant de signer son contrat pour interpréter *Evita* dans le film d'Alan Parker, Madonna était obsédée par

l'idée d'avoir un enfant avec Carlos. D'après Cortesi, elle consulta le Dr Stanley T. West, un obstétricien très réputé, qui avait deux cabinets, un dans l'Upper East Side et l'autre dans Lower Manhattan. « La première fois que Madonna y est allée, je l'ai amenée au cabinet du Dr West, Uptown, soutient Cortesi. Une autre fois, j'ai pris Carlos à son appartement et je l'ai déposé à l'autre cabinet de West, Downtown. Il transportait un petit récipient. J'ai d'abord cru que c'était de l'urine mais il m'a dit que c'était du sperme. Il ne voulait pas faire ce qu'il avait à faire dans les locaux du médecin. Alors, il l'a fait chez lui, mais du coup, il fallait que le colis soit livré dans l'heure. Je l'ai conduit avec son récipient plusieurs fois. Une fois, Madonna l'attendait sur place. »

Après la signature du contrat pour *Evita*, elle alla régulièrement suivre des cours de chant à Londres et Carlos lui rendit visite à plusieurs reprises. Elle n'était toujours pas enceinte de lui à l'époque où elle se préparait à enregistrer la bande originale et avant les débuts du tournage proprement dit. Pourtant leur liaison durait depuis plus de quatorze mois. Quand Carlos vint la voir à Londres, Madonna lui imposa encore une fois Ingrid Casares. Pour Madonna, c'était le trio parfait. Pourtant, elle précisa tout de suite à Carlos et à Casares que, s'ils étaient les bienvenus pendant les week-ends, elle ne voulait pas d'eux à Londres au cours de la semaine. Elle expliqua que ses raisons étaient strictement professionnelles et qu'elle avait besoin de rester seule pour se concentrer et se préparer « émotionnellement » à son rôle.

Tous les week-ends, le programme était sensiblement le même. Tandis que Carlos Leon et Madonna restaient ensemble des heures dans la suite de la star ou dans le gymnase de l'hôtel, Ingrid Casares passait son temps au téléphone à essayer de décrocher des invitations aux diverses soirées en vue. Comme on pouvait s'y attendre, elle eut encore moins de succès que Tim Rice. Quand elle renvoya ses amis aux États-Unis, la vie mondaine de Madonna devint plus active. À plusieurs reprises, elle demanda à son chargé de communication de lui organiser

des dîners avec des rock stars ou des acteurs anglais qui l'intéressaient. Hugh Grant accepta une invitation à dîner mais il changea d'avis à la dernière minute et lui posa un lapin. Un autre rendez-vous arrangé tomba à l'eau, celui avec Henry Rollins, un chanteur de rock. Madonna décida alors que l'acteur Rufus Sewell était encore plus attirant. Sewell fut l'un des rares hommes qu'elle pourchassa sans intermédiaire. Il était la vedette de *Rat In The Skull* au théâtre Duke of York. Elle se glissa dans la salle au lever de rideau et vint dans les coulisses à l'entracte pour inviter Sewell à dîner au Caprice, un petit restaurant très réputé de Londres. Sewell accepta l'invitation de Madonna, mais, juste avant le dessert, il s'esquiva pour rejoindre sa petite amie. L'acteur donna plus tard une explication à son départ soudain. Il prétendit qu'il se sentait extrêmement mal à l'aise avec des gens comme Madonna ou d'autres célébrités du même genre, parce qu'il se méfiait d'eux. Dans sa tête, il était toujours resté un ado empoté. Une fois Sewell hors course, Madonna jeta son dévolu sur Antonio Banderas qui s'empressa de faire venir à Londres sa jeune femme Melanie Griffith. Apparemment, Griffith estima que Madonna représentait un danger suffisant pour modifier son emploi du temps et rester avec Banderas en Angleterre, en Argentine et en Hongrie.

Madonna eut plus de chance avec Tim Willocks, un écrivain britannique qu'elle rencontra lors d'un dîner donné en son honneur chez Julie Baumgold, la femme du directeur d'*Esquire*. Willocks, psychiatre de formation et catholique non pratiquant, était l'auteur de *L'Odeur de la haine*, livre que l'on avait comparé à son avantage au *Silence des agneaux*. Willocks commet l'erreur de se répandre dans la presse. Sa mère fit même des déclarations sur son optimisme quant à la durée de la relation de son fils avec la pop star. Comme on pouvait s'y attendre, Madonna se lassa vite de lui mais ils restèrent en contact après la fin de leur liaison. Elle prit une option pour les droits cinéma de son livre, pour jouer Juliet Devlin, le seul personnage féminin.

Les préoccupations mondaines de Madonna cessèrent quand

il fallut se mettre sérieusement au travail. À partir de ce moment, il n'y eut plus de dîner se prolongeant tard dans la nuit avec des Anglais allumés, plus de Marlboro Light ni de Martini de temps à autre, et plus de week-ends avec des amis importés des États-Unis. Le tailleur en tweed fut remisé dans la penderie, et Madonna commença sa métamorphose en Evita.