

Greil Marcus

# Dans les poussières de la folk

**MUSIQUE** Passant au crible trois morceaux de *folk music*, le grand manitou de la critique rock se réaffirme comme un des meilleurs historiens et penseurs de la culture américaine.

Par Patrice Bollon

début 1963, le tout neuf Bob Dylan – il a 22 ans et connaîtra le succès quelques mois plus tard avec son deuxième album, *Freewheelin'* – participe à un grand show TV à l'américaine célébrant le renouveau de la musique folk. Dans un décor en carton-pâte évoquant les grandes plaines de l'Ouest, il interprète, accompagné de sa guitare rythmique, « The Ballad of Hollis Brown ». Sur le son grêle d'un banjo invisible, la chanson raconte sans effet de manche protestataire, à la façon d'un simple fait divers, un drame épouvantable : l'assassinat par un fermier de toute sa famille, sa femme et ses cinq enfants, sur fond de misère et de désespoir. Parce qu'on y sent passer la catastrophe du Dust Bowl des années 1930, ces tempêtes de poussière provoquées par une exploitation trop extensive de la terre qui désertifièrent des régions entières pendant plus de vingt ans et qui forment la toile de fond du roman de John Steinbeck, *Les Raisins de la colère*, les auditeurs sont alors persuadés que la chanson est un vieux titre du répertoire que Dylan « réactive ». En fait, il venait juste de l'écrire, mais il l'avait

composée en se coulant dans une tradition. Ça et là, les paroles reprennent des bribes d'autres chansons folk, en leur faisant servir un autre propos. Au point que Dylan dira plus tard qu'elle n'est pas vraiment « sa » chanson, qu'il

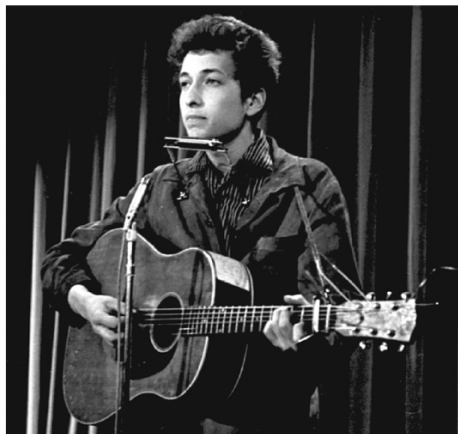
peuple y est retranscrite en musique, et même la seule institution réellement démocratique des États-Unis (*lire l'entretien ci-contre*). Voilà pourquoi d'ailleurs « La ballade de Hollis Brown » n'a pas besoin d'une interprétation

À LIRE



**THREE SONGS, THREE SINGERS, THREE NATIONS**, Greil Marcus, traduit de l'anglais (États-Unis) par Guillaume Godard, éd. Allia, 160 p., 12 €.

GREIL MARCUS/GETTY IMAGES



En mai 1963, Bob Dylan refuse de modifier la chanson qu'il doit chanter au « Ed Sullivan Show ».

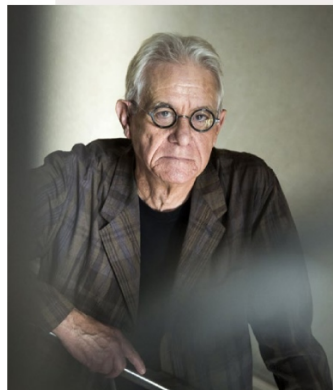
la trouvée dans l'air de son temps et l'a simplement « retranscrite ». Dans *Three Songs, Three Singers, Three Nations*, le grand critique de rock et historien de la culture américaine Greil Marcus voit dans cette idée d'une création collective l'essence même de la *folk music*. Celle-ci est, pour lui, un art démocratique, car l'âme d'un

dernière qui fait mouche ». *Three Songs* fourmille de notations ultrasensibles de ce genre. Car, pour analyser ces petites formes fragiles que sont les chansons folk – mais cela s'applique sans doute à toutes les chansons, de quelque nature ou provenance qu'elles soient –, mieux vaut remettre les gros sabots de l'analyse sociale. Mis

Rencontre

## « LA CRÉATION DE TOUT UN PEUPLE »

Pour Greil Marcus, ce ne sont pas les conditions sociales qui éclairent la chanson, mais l'inverse.



PHILIPPE MATSAS/LEPAGE

Greil Marcus est l'auteur de *Mystery Train* (1975) et de *Lipstick Traces* (1986).

**Dans votre livre, vous rapportez une phrase de Dylan expliquant que ses chansons « existent avant lui », dans l'air qu'il respire, et qu'il ne fait qu'en « prendre note », à la manière d'un simple « scripteur ». Est-ce, selon vous, particulier à la folk ou peut-on généraliser cette notation à la chanson en tant que genre ?**

**Greil Marcus.** La *folk music* est un média démocratique, peut-être même le domaine aux États-Unis où l'*ethos* démocratique américain est le plus présent et actif, bien plus que dans le champ politique... Les paroles y migrent constamment d'un titre à l'autre, s'interpénètrent. C'est la création anonyme de tout un peuple. La notion d'« auteur » y est donc relative. En ce sens, les chansons de Bob Dylan sont bien,

comme il le dit, moins écrites que « trouvées ». Mais c'est aussi le cas d'autres titres. Prenez « What'd I Say », de Ray Charles. Il l'a créé un soir de 1958 dans une boîte de nuit. Le public ne réagissait pas bien à son show. Ray Charles a alors plaqué un *riff* sur son piano, et ses choristes ont répondu à ses interjections banales reprises spontanément à d'autres chansons du même genre, comme « Hey mama, don't you treat me wrong » ou « See the girl with the red dress on », et « What'd I Say » a pris la tournure sexuelle que l'on sait et qui a bâti son succès. Sans en faire une règle absolue, je pense en effet qu'on pourrait étendre ce genre de processus de création à la chanson en tant que telle, où le chanteur agit comme un véritable médium.

**Vous écrivez que, dans une interprétation, « on n'entend pas seulement la pensée du chanteur mais celle de la chanson elle-même ». Est-ce à dire que la meilleure version est toujours plus ou moins sans émotion ?**

Non. Je n'irais pas jusque-là. Il faut se garder ici de tout dogmatisme. La *soul music*, par exemple, est un théâtre d'émotion. Quand vous écoutez un morceau de *soul*, vous guettez sans cesse ce moment où le chanteur va « s'exposer » lui-même et vous briser le cœur. Car, quand il s'expose, il expose quelque chose qui est en vous et qui vous concerne. Mais ce jeu d'émotions est toujours contrôlé. Dans les interprétations qui paraissent sans émotion, sans hauts ni bas, sans désespoir ni exaltation, vous sentez une pression, comme si le chanteur

retenait quelque chose par peur de ce qui pourrait advenir s'il se livrait entièrement à l'émotion. Ce genre d'interprétation est également très puissant, plus peut-être même que celles qui reposent sur des émotions brutes. La distance, l'ironie, voire une certaine dose de cynisme sont souvent plus efficaces, car elles laissent parler la chanson elle-même. Et cela en donne des versions plus intéressantes car plus ouvertes et subtiles. Mais, encore une fois, ce n'est pas une règle, juste une tendance.

**Vous ne semblez pas être un grand fan des dites *cultural studies*. Vous enjoignez ainsi à « résister aux impulsions d'une société en général encline à transformer la musique en science sociale ». Pourtant, en un sens, vos analyses sont sociales...**

En effet, je pratique moi-même une sorte d'analyse sociale, mais je ne réduis jamais les chansons ou toute autre œuvre d'art à l'argument d'un raisonnement de science sociale que je n'enfermerais par ailleurs. Je fais en sorte de garder aux objets que j'analyse leur existence propre. J'aime beaucoup, à cet égard, la phrase de Camus : il y a toujours une explication sociale à l'art, mais cette explication, disait-il, n'explique rien d'important. Le grand critique afro-américain Albert Murray faisait à peu près le même constat. Les gens, observait-il, disent que la voix de Bessie Smith dans son mode d'expression porte la marque de quatre cents ans d'esclavage, de peine et d'oppression. Et c'est bien ce qu'on perçoit quand elle chante. Mais le plus intéressant, interrogeait-il, n'est-il pas que quatre siècles de douleur et d'oppression n'aient produit qu'une seule et unique Bessie Smith ? C'est de ce génie propre qu'on doit rendre compte. Sous ce regard, il faudrait presque inverser la perspective des sciences sociales : ne pas utiliser les conditions sociales pour expliquer l'art, mais se servir de l'art pour expliquer la société.

Propos recueillis par P. B.



Marianne Faithfull en janvier 1970.

microscopiques d'une voix, en traçant des parallèles avec les grands récits fondateurs américains, *Moby Dick* de Melville ou *Huckleberry Finn* de Mark Twain. Ces qualités en ont fait, à aujourd'hui 73 ans, plus que le dernier représentant de la *rock critic*, un des meilleurs analystes de la culture américaine. Car, pour lui, la musique populaire, dont la composante afro-américaine est essentielle, n'est pas une « contre-culture » marginale. Elle est la culture américaine en tant que telle, dans sa spécificité.

À côté de la ballade de Dylan, Greil Marcus passe en revue deux autres chansons du corpus folk américain : « Last Kind Word Blues » (« Le blues des derniers mots tendres »), d'une guitariste et chanteuse noire oubliée, Geeshie Wiley, enregistrée à la va-vite en 1930, perdu plus retrouvé dans les années 1990 ; et « I Wish I Was a Mole in the Ground » (« J'aimerais être une taupe dans le sol »), un *traditional* anonyme, interprété commercialement en 1928 par le folkloriste blanc Bascom Lamar Lunsford (1882-1973), qui était aussi juge et homme politique. De « Last Kind Word Blues », le critique tire une leçon qui concerne l'interprétation. En suivant de près la voix, il montre comment le morceau ne prend toute sa dimension que dans la dernière strophe. Le blues évoque les ultimes mots prononcés par un père tué en Allemagne sur un champ de bataille. Geeshie Wiley le chante d'une voix neutre, comme si elle parlait d'au-delà de la mort et repassait devant elle les événements de sa vie. Très vite, les sens se multiplient dans la chanson, qui s'achève sur une interjection classique des chants d'amour : « What you do to me baby/ It never gets out of me » (« Ce que tu m'as fait, chéri/ Cela restera toujours en moi »). Prononcé d'une voix déchirante emplie de nostalgie et de désir sexuel, ce lieu commun diffuse, selon Greil Marcus, un sentiment

d'inélectabilité, d'absence de choix, comme si le sens de la chanson, surgi en fin de course, avait trait à la vulnérabilité face au destin – ce que tous nous éprouvons un jour ou l'autre.

Pour Greil Marcus, l'essence de toute grande chanson est d'être perméable à plusieurs interprétations, sinon à une infinité. C'est ce qu'il montre en examinant les différentes versions de « I Wish I Was a Mole in the Ground ». Ce drôle de drame, devenir une taupe – un des animaux peut-être les plus rebutants qui existent –, cache, selon lui, un discours de destruction sociale tout autant qu'une allusion sexuelle, et la chanson ne choisit pas entre les deux. Elle se prête donc à toutes les transpositions. Chaque interprète l'investit de ses intentions ou plutôt rôde autour de ce qui relie la rébellion anarchisante et le sexe. Bascom Lamar Lunsford avait mis en exergue le côté révolté des petits Blancs contre l'État fédéral. Il en avait fait un hymne presque « sudiste ». Soixante ans plus tard, Marianne Faithfull la transforme en la proclama-

tion d'un désir de renverser, de dissoudre les normes sociales. La chanson, écrit Greil Marcus, « laisse des portes ouvertes ». Qu'elle puisse n'avoir qu'une signification de produire du sens. »

saisissable, et c'est ce qui la rend irrésistible. Chacun, dit-il, doit « apprendre à la laisser elle-même chanter en soi », et il tente d'imaginer la version qu'aurait pu en donner Kurt Cobain.

On se demandera ce qu'il y a d'universel dans ces analyses, ce qu'elles disent de la chanson comme genre. Dans *Three Songs, Three Singers, Three Nations*, le critique ne cherche pas vraiment à résoudre l'énigme. Il se contente d'offrir des pistes aptes à l'explorer en partie, sans en détruire le mystère, pour en faire ressortir toutes les subtilités. L'art de la chanson folk selon lui n'a beau tenir que sur 160 courtes pages, c'est un petit sommet de la critique en tant qu'art. ■

À LIRE AUSSI



**TARANTULA**, Bob Dylan, traduit de l'anglais (États-Unis) par Daniel Bismuth, éd. Fayard, 250 p., 19,50 €. La réédition du premier livre signé par le futur Prix Nobel de littérature. Des fragments d'une grande liberté.