VOLUME! La revue des musiques populaires
The French journal of popular music studies

18 : 1 | 2021
Back to work !

Notes de lecture

Greil MARCUS, *Three Songs, Three Singers, Three Nations*

Yves Dorémieux et Camille Moreddu

p. 160-164

https://doi.org/10.4000/volume.9214

Référence(s) :
Greil Marcus, *Three Songs, Three Singers, Three Nations*, traduit de l'américain par Guillaume Godard, Paris, Allia, 2018

Texte | Bibliographie | Citation | Auteurs

Texte intégral

Afficher l'image

1 CETTE TRADUCTION DE L'OUVRAGE de Greil Marcus, paru dans sa version originale en 2015 aux *Harvard University Press*, est une adaptation de ses conférences de 2013 à l'université d'Harvard. Dépourvu d'introduction et de conclusion, il est composé de trois chapitres traitant chacun d'un morceau que Marcus qualifie de « *folk song* », ce que le traducteur a choisi de rendre par « chansons traditionnelles » : « Ballad of Hollis Brown » de Bob Dylan, « Last Kind Words Blues » de Geeshie Wiley et « I Wish I Was a Mole in the Ground » de Bascom Lamar Lunsford. Son propos, qui n'est explicité qu'en page 31, est d'« examine[r] trois chansons traditionnelles, apparemment anonymes, qui constituent [aux] yeux [de l'auteur] des documents fondateurs de l'identité américaine ».

2 L'ouvrage comporte quelques notes infrapaginales et un index des personnes et morceaux, ainsi que, pour chaque chapitre, une section finale « Notes » précisant et commentant les sources. La traduction est lisible et correcte malgré quelques faiblesses : à titre d'exemple, si Charles Seeger peut être considéré comme un « Party cadre » (p. 3 de l'édition originale anglaise) communiste – un intellectuel engagé dans le mouvement révolutionnaire –, il n'est pas pour autant un « cadre du parti » (p. 11), un membre du parti chargé de fonctions exécutives.

3 Le premier chapitre, « Inflexion », débute par la description plan par plan de l'interprétation par Dylan de sa « Ballad of Hollis Brown » lors de l'émission télévisée de 1963 *Folk Songs and More Folk Songs*. En s'appuyant principalement sur la version de cette chanson publiée dans l'album *Time They Are A-Changin'*, Marcus décrit ensuite les paroles qu'il associe à d'autres *murder ballads* (ballades narrant l'histoire supposée authentique d'un crime), en particulier « Pretty Polly » (traditionnelle, & Dock Boggs, 1927) dont Dylan se serait inspiré. Il présente également des reprises de « Ballad of Hollis Brown » par d'autres musiciens, notamment Nina Simone (1965) ou Iggy Pop & the Stooges (1972).

4 Marcus affirme alors que « Ballad of Hollis Brown » est une « folk song », notion qu'il ne définit pas et à laquelle il attribue une valeur ontologique. Selon lui, la chanson renverrait à une facette récurrente de l'« identité américaine », caractérisée de façon concomitante par la mise en chanson de faits divers violents et par une fascination pour la « pauvreté » qui serait « très facilement transformée en art » (p. 39), ainsi qu'en témoigneraient tant les photographies de la *Farm Security Administration* des années 1930-1940 que l'*Anthologie of American Folk Music* de Harry Smith paru dans les années 1950. Elle serait anhistorique, car elle pourrait renvoyer aussi bien à la crise des années 1930 qu'à celle des années 1890, comme l'illustrerait tant la présence d'un crâne de bison dans le décor de l'émission *Folk Songs and More Folk Songs* que les images de campagnes poussiéreuses défilant sur les vidéos d'internautes ayant publié sur YouTube des versions de la chanson dans les années 2000. Au final, elle se constituerait, au fil de ses interprétations successives, en œuvre autonome, éternelle, pourvue de sa propre agentivité, d'une authenticité dépassant le caractère fictionnel de ses paroles : « la chanson parvient à s'échapper » (p. 46) et « les notions d'auteurs et de publics sont absentes » (p. 48), idée que l'auteur étaye de sa propre critique des interprétations de Dylan et des propos de celui-ci qui affirme ne pas se sentir l'auteur de ses chansons.

5 Le deuxième chapitre, « Disparition et chute dans l'oubli », aborde le morceau « Last Kind Word Blues » enregistré par Geeshie Wiley et Elvie (L.V) Thomas en 1930 pour Paramount. Après la description de la pochette d'une compilation de 2006 titrée d'après ce morceau, Marcus présente brièvement le label Paramount, spécialisé dans les « race records » des années 1920-1930, label dont la mauvaise qualité sonore contribue pour Marcus à l'« aura » d'ambiguïté et d'« égarement » qu'il attribue au morceau. Il rappelle ensuite les rares éléments biographiques sur les deux femmes rassemblés par le musicologue Mack McCormick puis le journaliste John J. Sullivan (Sullivan, 2014). Marcus utilise l'anonymat dans lequel sont tombées les deux musiciennes pour argumenter à nouveau l'idée d'autonomie de l'œuvre : « Quand l'art atteint une certaine hauteur, l'auteur se dissout dans sa chanson » (p. 70), ce qui lui permet d'abandonner l'examen du contexte de production du morceau en faveur d'une longue description impressionniste de celui-ci. La liberté interprétative que s'accorde Marcus culmine dans l'affirmation que « la chanson [...] veut que [Geeshie Wiley] dise » (p. 82) le contraire de ce qu'elle chante effectivement, c'est-à-dire « I believe I'll see you / After I cross the deep blue sea » plutôt que, comme le chante Wiley, « I may not see you / After I cross the deep blue sea ». Cette rupture, qu'il s'autorise avec le texte de Wiley, lui sert à défendre l'hypothèse selon laquelle la « mer profonde et bleue » (p. 82) traversée dans la chanson par l'un des protagonistes symboliserait nécessairement la mort, hypothèse qui justifie en retour cette rupture. L'hypothèse paraît pourtant faible, puisque cette mer traversée par l'interlocuteur de Wiley, qui part pour la guerre contre l'Allemagne au premier couplet, s'explique déjà géographiquement.

6 Marcus défend enfin à nouveau que le « mystère » serait la qualité déterminante du morceau, en s'appuyant sur quelques éléments de sa réception par des artistes des années 1990 à 2010. Le chapitre se clôt par un récit, dont la nature fictionnelle est uniquement annoncée dans les notes de fin de chapitre, où Marcus imagine une biographie de Geeshie Wiley après l'enregistrement de « Last Kind Word Blues ».

7 « Le monde sens dessus dessous », troisième et dernier chapitre, est consacré à la chanson « I Wish I Was a Mole in the Ground », en prenant comme référence l'enregistrement de 1928 par l'avocat, collecteur et organisateur de festivals, Bascom Lamar Lunsford. Après l'assertion selon laquelle cette chanson aurait « mille visages » et serait « si ancienne que l'on ne saurait lui attribuer d'âge » (p. 103), Marcus ouvre le chapitre par une description métaphorique et dramatique de cette interprétation. La suite du chapitre s'avère particulièrement confuse, entremêlant fragments de biographie de Lunsford, mentions de Dylan, citations de Robert Cantwell (Cantwell, 1996 : 222-225), interprétations des années 2000 et 2010 et réaffirmations inlassables du caractère étrange, mystérieux, ténébreux, dissocié du morceau. Ce caractère confus semble surtout fondé sur l'image de la taupe (« mole »), que Marcus présente comme une vermine répugnante, malgré son statut familier et assez valorisé dans les représentations des Appalaches (Hand, 1976 : 41-43), qu'il semble ignorer : par exemple, les enfants y portent couramment une patte de taupe en pendentif pour se protéger des maux de dents. Marcus présente ainsi cette complainte, assez caractéristique d'un travailleur de chantier loin de son foyer et de sa compagne des tout débuts du XX^e siècle (Conley, 2018), comme relevant d'une description d'un « monde sans dessus dessous » (p. 103 et *passim*) telle qu'exemplifiée par une chanson du XVII^e siècle. Il poursuit sa tentative de projection du morceau dans un passé lointain et indéfini en affirmant que le « forty dollar bill » du second couplet ferait référence à un billet de cette dénomination ayant existé quelques années pendant la Guerre d'Indépendance : le morceau daterait donc d'au moins deux siècles, et ses interprètes auraient transmis inchangée la mention d'un billet complètement oublié. Cette hypothèse semble non seulement douteuse, mais inutile, puisqu'il pourrait aussi par exemple s'agir d'un bon de paiement sur le magasin d'entreprise, couramment utilisé comme salaire dans les Appalaches des années 1920. Surtout, cette méthode, celle des folkloristes « antiquaires » du XIX^e siècle, suppose, au mépris de l'état actuel du savoir, l'existence dans les chansons populaires de fragments inchangés et non réinvestis. Elle repose, que Marcus en soit ou non conscient, sur une approche évolutionniste exemplifiée par la « théorie des survivances » de Tylor et aujourd'hui unanimement décriée.

S'appuyant de nouveau sur Dylan, Marcus conclut par une réaffirmation simultanée de l'autonomie et du caractère protéiforme, dépourvu de sens propre lié à un contexte historique précis, de la chanson *folk*.

8 En matière de traduction, on regrettera dans ce chapitre l'absence d'une note justifiant le choix de « printemps » pour « spring » dans le cinquième couplet puisque la symétrie avec le premier couplet (« Wish I was a mole in the ground »/ « Wish I was a lizard in the spring ») suggère le sens de « source ».

9 Dylan est le héros incontestable de cet ouvrage, promu au rang de génie créateur capable de composer une chanson qui le dépasse. Geeshie Wiley est, quant à elle, traitée comme un personnage mystique, voire légendaire, dont l'anonymat la place sur le même plan que les personnages immortalisés dans les chansons populaires tels que Frankie Baker, John Henry ou Stagger Lee. Elle représente l'archétype de la femme noire désindividualisée et interchangeable, en témoigne le choix de Marcus de laisser croire aux lecteurs qu'elle est ou aurait pu être la femme noire prise en photo de dos en train de danser par la photographe de la *Farm Security Administration*, Marion Post Wolcott (p. 91). Enfin, Bascom Lamar Lunsford incarne la figure du chanteur *folk* capable de croire naïvement aux paroles qu'il chante, ce qui garantirait sa qualité d'interprétation et de transmission, et parviendrait à « l'effacer » en tant qu'interprète pour laisser parler la chanson.

10 Cet ouvrage ne peut pas être considéré comme un travail de recherche en sciences sociales ou en musicologie, mais relève de l'essai littéraire. En témoignent les sept pages de biographie de Geeshie Wiley (p. 90-97) dont le caractère fictif n'est indiqué que dans des notes de fin de chapitre auxquelles le texte ne renvoie pas, ce qui amène un autre compte-rendu à conclure : « Librarians should have legitimate qualms about shelving this among nonfiction materials » (Cohen, 2016 : 274). Au-delà, la méthode et la construction du texte – formulation d'une réception personnelle des œuvres comme vérité générale puis confirmation par une sélection de réceptions concordantes d'autorités, artistes reconnus surtout – ne sont pas destinées à en permettre la critique factuelle permettant réfutation.

11 En tant qu'essai, l'intérêt que pourraient potentiellement présenter les intuitions de Marcus est sévèrement limité par son adhésion complète à une notion d'œuvre dont la pertinence pour les chansons de Geeshie Wiley et Bascom Lamar Lunsford est discutable, ainsi que, de façon liée, par son refus non seulement de les replacer dans leurs contextes historiques et culturels, mais même d'en interpréter les quatrains les uns par rapport aux autres.

12 Le principal emploi qui pourrait être fait de cet ouvrage en *Popular Music Studies* serait celui de document de la réception de Dylan, d'une part, et des répertoires populaires dits *folk* du sud des États-Unis des années 1920-1930, d'autre part, dans les *folk revivals* des années 1950-1960 et surtout 2000-2010. Dans ce cadre, les développements accordés à la réception personnelle de Marcus ainsi que les riches détails apportés sur les réceptions par différents artistes de premier plan peuvent fournir un matériau utile. Cet ouvrage, enfin, a aussi l'intérêt de fournir un bon exemple des processus de légitimation des critiques d'art par une légitimation de leurs objets de critique. En faisant de Dylan un génie créateur incarnant l'essence de la nation américaine (Miller, 2017), Marcus s'auto-légitime comme producteur de discours ayant autorité.

Bibliographie

Des DOI sont automatiquement ajoutés aux références par Bilbo, l'outil d'annotation bibliographique d'OpenEdition.
Les utilisateurs des institutions qui sont abonnées à un des programmes freemium d'OpenEdition peuvent télécharger les références bibliographiques pour lequelles Bilbo a trouvé un DOI.

Cantwell Robert S. (1996), *When We Were Good. The Folk Revival*, Cambridge, Harvard University Press.

Cohen Marci (2016), « Three Songs, Three Singers, Three Nations by Greil Marcus (review) », *Notes*, Music Library Association, vol. 73, n° 2, décembre, p. 273-275.

Conley John (2018), « Nine-Dollar Shawls and Forty-Dollar Bills: Materiality, Reading, and the Problem of Interpretation », Session « Materiality and Material Culture in Appalachia: Part II », *Appalachian Studies Association 2018 Annual Conference*, Cincinnati Ohio, 5-8 avril.

Hand Wayland D. (1976), « The Mole in Folk Medicine: A Survey from Indic Antiquity to Modern America II. », *in* Hand Wayland D. (ed.), *American folk medicine. A symposium*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, p. 37-48.

Miller Karl Hagstrom (2017), « How to Write About Bob Dylan: A Step-by-Step Guide », *Journal of Popular Music Studies*, vol. 23, n° 3, p. 362-370.
DOI : 10.1111/j.1533-1598.2011.01298.x

Sullivan John Jeremiah (2014), « The Ballad of Geeshie and Elvie », *New York Times Magazine*, 13 avril, en ligne: https://www.nytimes.com/interactive/2014/04/13/magazine/blues.html [consulté le 30 décembre 2019].

Pour citer cet article

Référence papier
Yves Dorémieux et Camille Moreddu, « Greil Marcus, *Three Songs, Three Singers, Three Nations* », *Volume !*, 18 : 1 | 2021, 160-164.

Référence électronique
Yves Dorémieux et Camille Moreddu, « Greil Marcus, *Three Songs, Three Singers, Three Nations* », *Volume !* [En ligne], 18 : 1 | 2021, mis en ligne le 01 avril 2021, consulté le 07 mai 2021. URL : http://journals.openedition.org/volume/9214 ; DOI : https://doi.org/10.4000/volume.9214

Auteurs

Yves Dorémieux
Yves Dorémieux s'est intéressé aux taxonomies vernaculaires catégorisant des objets labiles, d'abord en ethnogéographie mongole, puis plus récemment en musiques populaires du XX^e siècle.

Camille Moreddu
Camille Moreddu est docteure en histoire contemporaine (Nanterre, 2018). Ses recherches portent sur les agents de la construction des catégories musicales de folk music de la fin du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle. Elle est actuellement (2021-2022) John B. Lovelace Fellow à la Bibliothèque du Congrès.

Droits d'auteur

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun