

À l'occasion de la sortie en France de son livre «Like A Rolling Stone – Bob Dylan à la croisée des chemins» aux éditions Galaade, l'auteur américain Greil Marcus, de passage à Paris, a accepté de répondre à nos questions. Voici une partie de l'entretien dont vous pourrez découvrir l'intégralité en vidéo, dans le cadre des Rencontres Crossroads du livre sur la musique qui se tiendront le samedi 19 novembre au Hard Rock Café.

Par Hugues
Barrière

Bob Dylan at the Crossroads est le sous-titre de votre livre. Est-ce une référence à Robert Johnson ou à notre magazine ?

Greil Marcus : Non, ce n'est pas moi qui ai eu l'idée du titre, pas plus que du livre d'ailleurs. Le livre était fini et je n'avais toujours pas trouvé de titre. Dans un taxi, un ami m'a dit, «tu n'as qu'à l'appeler Like A Rolling Stone». Et puis il m'a proposé le sous-titre «à la croisée des chemins» qui a bien plu à l'éditeur. Bien entendu, en toile de fonds, il y a inévitablement Robert Johnson et ce carrefour du Highway 61 –chanté par Dylan– où il a donné son âme au diable, mais du coup, ce n'est pas à lui que j'ai pensé avec ce sous-titre. Fondamentalement, ce livre parle d'un musicien à la croisée des chemins au niveau de sa carrière, et plus largement, la chanson parle de quelqu'un qui est à la croisée des chemins dans sa vie, au bord de quelque chose de nouveau, d'inconnu et de terriblement excitant.

Pourquoi cette chanson en particulier ?

Je n'ai pas choisi «Like A Rolling Stone». C'est cette chanson qui m'a choisi. Je ne pouvais pas écrire un livre ni même un article sur «The Times They're A-Changing». Pour moi, c'est une chanson particulièrement dépourvue d'intérêt. 1964 avait besoin d'une chanson comme celle-ci. Donc, c'est l'époque et 1964 qui ont écrit cette chanson, pas Bob Dylan. Tout le monde aurait pu l'écrire, peut-être pas aussi bien, certes. En fait, un éditeur m'a appelé et m'a commandé ce livre. J'ai dit : «Un livre entier sur une seule chanson ? Je ne crois pas que ce soit une excellente idée». Mais j'y ai repensé, et ça m'a de plus en plus intéressé. Il y a plein de façons d'écrire sur une seule chanson : historique, sociologique, biographique, anecdotique... Cela dépend de l'auteur. Avec «L.A.R.S.», il n'y a pas une longue histoire. C'est assez simple. La chanson est comme un personnage de roman, dont mon livre serait la biographie. L'éditeur ne savait pas que cette chanson avait été ma préférée pendant 40 ans. A chaque écoute, elle avait l'air nouvelle et différente, surprenante, jamais tournée vers le passé, toujours absolument inscrite dans le présent. Ma femme m'a dit : «cela fait 40 ans que tu écris ce livre, sans y penser. Pendant 40 ans, tu as vécu ta vie avec cette chanson. Ce serait donc intéressant de l'écrire». Ce que j'ai fait, pas de façon autobiographique, bien sûr. Donc c'est la chanson qui m'a choisi. On ne décide pas qu'une chanson est votre préférée. Elle l'est, c'est tout.

Comment avez-vous travaillé sur ce livre ?

Je travaillais sur un autre livre quand on m'a demandé de faire celui-ci. Au début, j'ai dit non, je ne peux pas écrire deux livres en même temps. Puis, je n'ai pas pu résister au sujet. Il fallait que j'accepte. Alors j'ai décidé d'écrire ce livre en un mois. Lectures, écoutes, interviews, recherches, écriture. Et c'est ce que j'ai fait. J'ai commencé le 1^{er} mai 2004, 12 heures par jour, 7 jours sur 7, comme pour

une course, et j'ai fini le 31 mai. Je n'avais jamais rien écrit de cette façon. Jamais. Sauf que je savais comment ça finirait. Avec la retranscription.

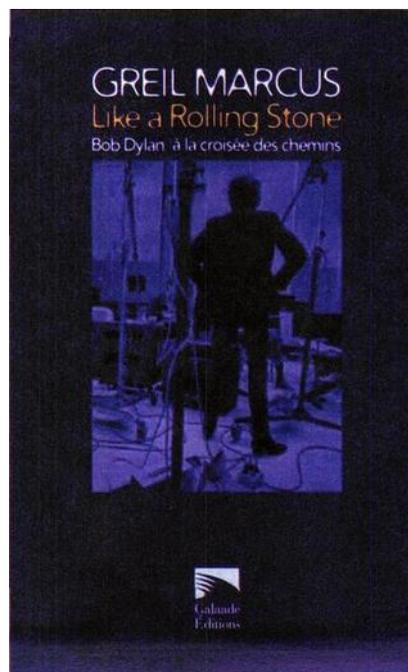
Vous décrivez cette chanson comme un événement unique...

Cette chanson m'a toujours semblé être un événement, quelque chose qui se produit en temps réel, avec un début et une fin, qui a des conséquences et ne peut être répété. Là où un enregistrement normal fait référence à quelque chose d'autre. C'est comme une copie de quelque chose, une version de cette chose. Tandis que pour «L.A.R.S.», on a l'impression que ça se produit pendant qu'on l'écoute : la chanson ne fait pas référence à quoi que ce soit en dehors d'elle-même. Elle n'est pas liée à 1965, l'année de sa création, elle ne semble pas être une version de quoi que ce soit d'autre, ni la traduction de quelque chose. Je me suis demandé pourquoi elle produisait cet effet. Je crois que c'est parce que la chanson est pleine d'instabilité. Les musiciens qui chantent et jouent ne savent pas comment la chanson va finir. Ils ne savent pas comment ils vont aller du début à la fin. Il y a ce terrible sentiment de désespoir et de confusion, et aussi d'euphorie et d'excitation, de peur et de souci. C'est cette instabilité –rien dans la musique n'est fixé– qui donne ce sentiment d'événement en train de se produire. Quand j'ai fini le livre, j'ai eu la possibilité d'écouter les bandes des sessions d'enregistrement de «L.A.R.S.». Et dès lors, j'ai su que je finirais le livre par la retranscription de ces sessions. Tout ce qui s'y est déroulé, même si c'était la chose la plus banale du monde, avec des gens disant «Fred, je dois aller aux toilettes, peut-on prendre cinq minutes ?», je l'ai retranscrit tel quel, sans le mettre en scène, l'interpréter, sans l'analyser, juste en écrivant ce qui s'est passé. Et au bout du compte, après avoir fini l'écriture du livre, ce fut la plus fascinante histoire que j'aie jamais entendue. En deux jours, avec ses musiciens, Bob Dylan essaie d'apprendre la chanson aux autres et à lui-même, essayant de trouver comment la jouer, comment la chanter, il n'avait aucune idée...

Pourtant l'avait-il composée ?

Il l'avait écrite et composée sur un morceau de papier. Il avait une mélodie, un rythme pour le refrain, mais il n'avait pas la chanson. Pendant deux jours, il a lutté pour trouver comment transformer ces mots et ces fragments de mélodie en une chanson. Ils ont essayé et essayé, allant tantôt au bout d'un couplet, tantôt au bout de deux couplets, et bloquant. Et la première fois qu'ils ont réussi à franchir le troisième couplet (sur quatre en tout), ils sont alors parvenus jusqu'au bout de la chanson. C'était peut-être à la 17^{ème} prise, sur deux jours.

D'habitude, chacun apprend sa partition séparément et ensuite ils la jouent ensemble 5, 15 ou 45 fois jusqu'à ce qu'ils aient la version qui leur convient. Cette chanson ne fonctionne pas comme ça, elle résiste aux gens qui essaient de la jouer. C'est comme un che-



val qui se cabre et qui rue dans un rodé, essayant constamment d'éjecter l'auteur, insaisissable. Une fois parvenus au bout de la chanson, ils essayèrent de la jouer à nouveau, mais ils dérapaient, échouaient, et ce n'est que bien plus tard, alors qu'ils la jouèrent en entier pour la seconde fois, qu'ils réalisèrent qu'ils l'avaient bel et bien perdue. Dylan semblait gagné par l'ennui. Les musiciens avaient perdu le rythme. Et finalement, la première tentative vraiment aboutie fut la seule qu'ils purent produire, et c'est la version publiée. Il n'y en a pas eu d'autre. Quand ils arrivent au troisième couplet, ils ne l'ont jamais joué avant. Les musiciens ne savent même pas combien de temps dure la chanson, si elle a quatre ou cinq couplets. Et quand on écoute la chanson, on entend leur confusion, leur crainte de perdre la chanson, qu'elle s'effondre devant eux, et ils se dépêchent de la finir avant qu'elle ne leur échappe. C'est en ça que c'est un évènement unique. À chaque écoute, elle a l'air différente. À cause de cette instabilité, il n'y a rien de prévisible dans la façon dont la musique est jouée, on peut sentir la spontanéité dans le jeu des musiciens, et comment ils s'écourent entre eux.

Dylan peut être un auteur énigmatique, ce qui pousse les gens à chercher du sens. Avez-vous construit votre livre comme une enquête policière avec reconstitution des faits à la fin ?

Oui, j'aime assez l'idée sauf que le crime n'a jamais été commis. Quant au côté énigmatique, je me fiche de ce que Dylan a voulu dire. Ce n'est pas intéressant. Ce qui est intéressant, c'est ce que ça signifie pour nous, pour moi, pour vous. Il y a quelque chose qu'on appelle l'illusion intime : l'illusion de comprendre ce que l'auteur a voulu dire, quand lui-même ne le sait pas toujours, tellement il y a de raisons enfouies ou inconscientes qui concourent à une création. Cela ne m'a jamais intéressé de savoir ce que Bob Dylan ou un autre voulait dire par telle chanson, tel poème, telle scène de film. Ce qui m'intéresse, c'est la façon dont cette chose peut générer du sens à travers le monde. C'est une énigme si vous considérez la question du sens comme une question pertinente. Ce n'en est pas une pour moi. Il y a des gens qui considèrent que c'est une attaque en règle contre une personne déterminée, comme une fille à qui Bob Dylan en voudrait [ndr : Edie Sedgwick, ex-compagne de Dylan] et ceux qui y voient un appel vers une nouvelle vie, disant que vous avez le choix, que si vous avez assez de courage, vous pouvez abandonner derrière vous tout ce que vous pensiez être obligé de devenir et devenir qui vous souhaitez vraiment être. Les gens ont toujours entendu cette chanson de façons différentes. Moi, je l'ai toujours entendue dans son second sens : triomphe, possibilité, invitation, glamour. Pour moi, cette chanson est très glamour. Tandis que pour d'autres gens, c'est une chanson très personnelle, pleine de bile, limitée à ses émotions. J'ai vraiment essayé dans ce livre de ne pas parler de ce que la chanson signifie, de laisser ça à l'appréciation des lecteurs, ce n'est pas ce qui m'intéresse, je ne suis pas très bon pour ça, analyser, interpréter. J'ai voulu montrer le côté dramatique de la chanson, la laisser raconter sa propre histoire. Je me suis intéressé à la façon dont les curieux personnages arrivent dans la chanson, quand la vie ordinaire se transforme en un carnaval, lorsque l'on passe du second au troisième couplet. Je pense que c'est une grande performance, tant vocalement que musicalement. Dylan et les musiciens s'inspirent mutuellement. Je me suis intéressé au comment, pas au pourquoi. «L.A.R.S.» a du sens, mais ce sens ne se révèle pas obligatoirement à travers les paroles. Cette chanson peut ainsi communiquer son sens à quelqu'un qui ne parle pas anglais, qui ne comprend pas l'histoire. Elle peut communiquer un fabuleux sentiment de possibilité, ou de menace et de danger. De toute façon, même quand les gens écoutent une chanson, sont attirés ou émus par elle, ils n'écoutent pas pour autant les paroles. Qu'on les écoute ou non, que l'on comprenne l'anglais ou pas, on peut accéder au désespoir et au désir présents dans la chanson.

C'est le syndrome «Born in the U.S.A.»...

Oui. Il est dans la nature de l'Art que les gens le perçoivent diffé-

EN LIBRAIRIE CE MOIS-CI, PLUS DE 40 NOUVEAUX TITRES DONT :

Aretha Franklin, de Sebastian Danchin (Buchet-Chastel),

Blue Guitars, de Chris Rea (Night & Day - incl. 11 CD + 1 DVD)

Les Goths, de Patrick Eudeline (Scali)

Guitares, de Christian Rose (Ed. du Layeur)

Histoire du rock, de Jacques Barsamian et François Jouffa

John Lennon, de Bruno Blum (Hors Collection)

Melting Pop, de Clément Truffaut (Chiron)

Memphis Blues, de Sebastian Danchin et Jean-Jacques Milteau (Chêne)

Nina Simone, de David Brun-Lambert (Flammarion)

Paul McCartney, de Aurélien Allin (City Editions)

Sinatra, de Richard Havers (Pearson)

remment. Si cela ne peut pas être incompris ou mal compris, alors ce n'est pas de l'Art. Tout ce qui a une signification établie et absolue n'est qu'une conférence, un cours, une discussion politique, ce n'est pas de l'Art. C'est des mathématiques, de l'arithmétique. «Born in the U.S.A.» n'est pas de l'arithmétique, mais la façon dont elle est chantée et jouée va dans une autre direction que ses paroles, et c'est ce qui en fait une chanson si puissante. Quand, ensuite, Bruce Springsteen la joue de façon acoustique, c'est moins intéressant, plus plat, parce que son sens devient trop évident. Bruce dit «vous voyez ce que je veux dire ?» et du coup, on comprend, c'est sûr. C'est forcément plus vivant quand cela peut signifier plusieurs choses en même temps.

Donner accès au sens, c'est pourtant le rôle de l'auteur, non ?

C'est le rôle du critique. Mais son rôle n'est pas de dire aux lecteurs ce qu'ils doivent penser. Son rôle est de les convaincre d'avoir confiance en leurs propres réponses, en leur propre interprétation, plutôt que de se fier à l'avis d'une personne faisant autorité. Mon rôle, tel que je le perçois, est de leur montrer qu'une œuvre d'art peut avoir plus d'envergure, de capacité à générer du sens, de valeur que ce qu'ils auraient pu penser ou que ce qu'on leur en a dit. Ce qui est une façon de dire, si vous êtes touché, excité ou terrifié par quelque chose, ayez confiance en votre propre jugement, considérez-le, demandez-vous d'où il provient, ce qu'il vous exprime. Vos réponses ont de la valeur, elles ne sont pas insignifiantes, et vos goûts culturels et esthétiques ne le sont pas non plus, particulièrement si on vous dit qu'elles le sont. Si le sens d'une œuvre ou performance artistique est clairement défini, il n'y a plus de place pour le public. Ce dernier devient un élément aussi figé que l'œuvre qu'on leur présente. Et ça intéresse qui ? Toutefois, le fait que je n'aie pas voulu traiter de la question du sens de la chanson ne signifie pas que mon livre n'a pas de sens. Mon livre n'est pas la chanson. Il porte en lui son propre sens, sa propre motivation.

Et Dylan, il en pense quoi ?

Dylan dit à un moment que la chanson est à propos de quelqu'un qui dit à une personne quelque chose qu'il ou elle ne sait pas, et qu'ils ont de la chance. À un autre moment il dit qu'il avait juste 20 pages pleines d'une solide haine vindicative, de colère et de bile, jusqu'à ce que ça devienne quelque chose d'autre, qui ne soit pas pure haine ou colère. Il n'a jamais dit ce que tout le monde vous dirait aujourd'hui, à savoir que cette chanson est en réalité à propos d'Edie Sedgwick, l'actrice d'Andy Warhol, comme d'ailleurs toutes les chansons sur *Blonde on Blonde*, et que finalement, «L.A.R.S.» n'était que sa première chanson sur cette femme. Mais je ne crois pas que Bob Dylan ait jamais confié que ce soit à propos de cette personne-ci ou de cette personne-là. En plus, je suis sûr qu'elle signifiait quelque chose de différent pour lui en 1965 de ce qu'elle signifiait cinq ans plus tard. Et elle a sûrement un sens encore plus large pour lui aujourd'hui. Il y a un an, il a eu une longue interview avec Robert Hilburn à propos de son écriture. «Je me souviens comment j'ai écrit toutes mes chansons, dit-il. Mais avec «Like a Rolling Stone», c'est comme si un fantôme m'avait apporté la chanson, puis était parti. Il m'a laissé me débrouiller pour deviner quoi en faire, comment la comprendre». D'un côté, c'est une description très mystique ; d'un autre, c'est juste la vie ordinaire de n'importe quel créateur, où les idées, les concepts, les images, les mélodies arrivent tout seuls, se produisent, comme s'ils semblaient ne pas venir de vous, non pas de l'intérieur mais de l'extérieur. «Je n'ai pas écrit ça ! Qui a écrit ça ? Qu'est-ce que ça signifie ?»... Donc, je ne crois pas que cela ait du sens de se demander ce que la chanson peut bien signifier pour lui, ou quelles étaient ses intentions. J'ai inclus dans le livre les citations disponibles.

Quand les gens ont su que cette chanson allait sortir, tous ont cru qu'il s'agissait de devenir un membre des Rolling Stones, et ça semblait être plutôt une bonne idée de chanson, mais au final, ce n'était pas ça...

