

## Réflexions autour du prix Nobel à Bob Dylan

Thomas Hellman

Number 68, Spring 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85387ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (print)

2369-2359 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Hellman, T. (2017). Review of [Réflexions autour du prix Nobel à Bob Dylan]. *L'Inconvénient*, (68), 62–65.

## RÉFLEXIONS AUTOUR DU PRIX NOBEL À BOB DYLAN

*Thomas Hellman*

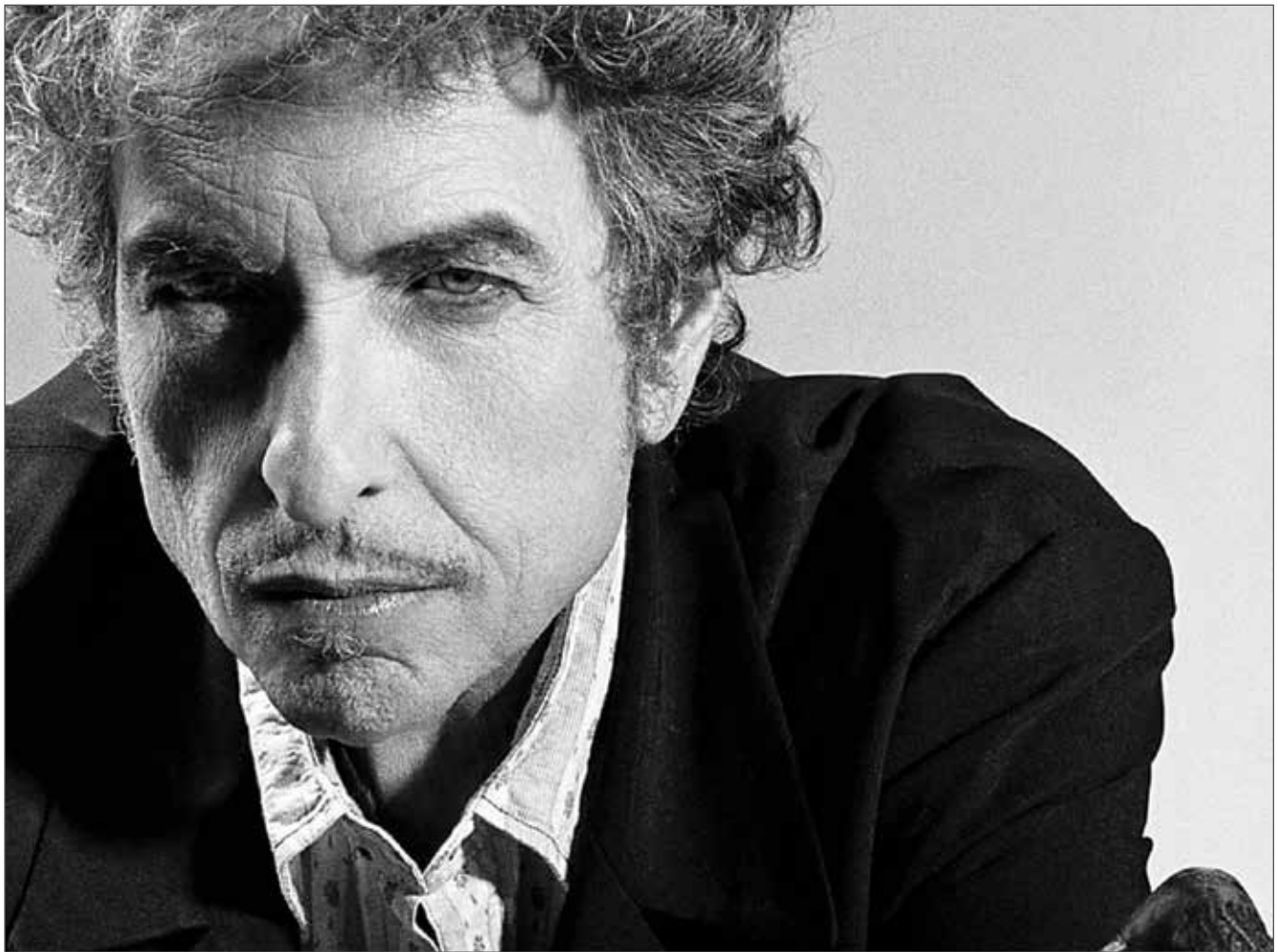
L'attribution du prix Nobel de littérature à Bob Dylan a eu le grand mérite de confirmer ce que les connaisseurs savaient déjà : que la chanson, à son meilleur, est de la grande littérature. C'est une forme parmi d'autres qui explore les liens profonds et très anciens entre la littérature et la musique. En réaction à la nouvelle du Nobel, Tom Waits a écrit : « C'est un grand jour pour la littérature, et pour Bob, quand on célèbre un maître de sa forme originale. Avant qu'ils soient écrits, les poèmes et les grandes épopées voyageaient sur les vents de la voix humaine. Et aucune voix n'est plus grande que celle de Dylan<sup>1</sup>. »

*L'épopée de Gilgamesh* et *L'odyssée* étaient faites pour être entendues, et non pas lues. Au Moyen-Âge, les troubadours chantaient les poèmes. Les chanteurs folk et les chansonniers se réclament souvent des troubadours. L'imprimé (et puis l'écran) ont permis à la littérature d'exister autrement, sans l'aide de la mémoire, de la voix, de la musique. Les mots se sont mis à vivre de façon distincte : d'un côté, l'oralité, le théâtre, la chanson, le *spoken word*... de l'autre, les livres. Mais la musique n'est pas absente de la parole écrite pour autant. La mélodie, la rythmique sont

au cœur de bon nombre de grandes œuvres littéraires. Flaubert se relisait en hurlant sa prose à haute voix. C'est par l'oreille qu'il perfectionnait son art. La musique joue un rôle essentiel dans l'œuvre de Samuel Beckett (un autre nobélisé récalcitrant). Dans *L'innommable*, le rythme envoûtant du langage induit un état proche de la transe, c'est un genre de murmure tour à tour angoissant et apaisant, comme les chants de ces moines tibétains dont la musique, dénuée de toute mélodie, ressemble à un râle primordial et intemporel, un son à l'origine de toute chose. Il y a quelques années, j'ai entendu Jean-Louis Roux lire *Le dépeupleur* devant une trentaine de personnes dans une petite salle de l'UQAM. C'est à l'occasion de cette lecture que j'ai compris l'œuvre de Beckett pour la première fois. Je ne veux pas dire que je l'ai comprise de façon intellectuelle, mais que je l'ai intégrée, que sa musique est entrée en moi, s'est mélangée à moi, et qu'au-delà de la tristesse de l'œuvre, au-delà de l'évocation de l'absurdité et du vide existentiel, j'ai vu une beauté et une lumière toute musicale, un certain apaisement, presque de l'espoir, dans l'écoute attentive : « Se taire et écouter, pas un être sur cent n'en

est capable, ne conçoit même ce que cela signifie. C'est pourtant alors qu'on distingue, au-delà de l'absurde fracas, le silence dont l'univers est fait » (*Molloy*).

L'œuvre de Dylan est une grande œuvre littéraire non pas parce que ses textes sont brillants indépendamment de la musique, mais *parce que ses textes sont intimement liés à la musique*. Comme chez Beckett, le sens de l'œuvre passe en grande partie par elle. Et, dans le cas de Dylan, cela se traduit dans une forme musicale particulière, longtemps considérée comme un art mineur, qui a pourtant marqué l'histoire de la musique américaine. Au début du siècle dernier, John Lomax a commencé à s'intéresser à la dimension littéraire de ce qu'on appelait alors les *cowboy songs*. Avec le soutien de ses professeurs de Harvard et de la bibliothèque du Congrès, il est parti sur les routes de l'Amérique avec une grosse machine enregistreuse à l'arrière de son pickup, pour recueillir des chansons qui risquaient de disparaître sous le grand rouleau compresseur culturel qui se profilait à l'horizon. Lomax a enregistré au fin fond des champs de coton et dans les prisons, là où les hommes avaient été isolés de la culture de masse



qui se répandait de plus en plus rapidement. Il a sauvé de l'oubli des chansons qui sont aujourd'hui des classiques du genre. Les élites ont alors commencé à s'intéresser à ces formes d'art considérées comme « mineures », à trouver de la valeur à ces œuvres issues du peuple, des pauvres, des exclus. Cette musique a grandement influencé la littérature et, plus encore, l'esprit de la modernité. Elle repose sur quelque chose d'instinctif, de cru : la capacité à exprimer des expériences humaines profondes, complexes et universelles dans une forme simple, quelques accords sur une guitare, des paroles qui se marient à cette structure lancinante, fondée sur la répétition de certaines strophes, une poésie ancrée dans la vie de tous les jours. La plupart des premiers grands créateurs folk étaient autodidactes, voire illettrés. La qualité d'une chanson, tant sur le plan de l'interprétation que sur celui de l'écriture, ne dépend pas de la maîtrise formelle, de la « connaissance » intellectuelle, mais d'une dimension impal-

pable et indicible, ce qu'on appelle le *feel*, ou le *groove*, ou le *soul*, l'âme de l'œuvre. Libéré des « règles » de la musique et de la littérature, évoluant dans un univers où les critères sophistiqués de l'art de l'élite ne s'appliquent pas, l'artiste folk peut innover, rajeunir d'anciens matériaux, user d'une liberté très américaine. Bob Dylan le sait fort bien et témoigne d'un profond respect pour le langage et l'esprit de la musique folk. Son écriture fait référence aux chansons classiques du répertoire. Sa musique reprend des suites d'accords et des thèmes profondément familiers, ses textes jouent avec le prévisible, la répétition, le vocabulaire classique du genre, en y intégrant de l'inattendu. Il est impossible de comprendre la valeur littéraire de son œuvre si on ne voit pas en quoi elle s'inscrit dans cette tradition, dont elle repousse les limites.

Au moment de l'attribution du prix Nobel, les médias ont souvent cité les premières œuvres de l'auteur-compositeur. Les radios ont joué les classiques

de sa jeunesse : « Blowin' in the Wind », « Tambourine Man »... Lors de la cérémonie de remise du prix, Patti Smith a chanté « A Hard Rain's a Gonna Fall », une chanson de son deuxième album. Cela m'a donné l'impression qu'on célébrait avant tout le Dylan des années 60, dont la génération du comité Nobel était un peu nostalgique. Il s'agissait de retrouver son message idéaliste de paix en des temps troubles. Mais le Dylan que je préfère, celui qui possède pour moi la plus grande profondeur littéraire, c'est celui des œuvres plus récentes. L'album *Time Out of Mind*, par exemple, est un chef-d'œuvre. Il relate une déception amoureuse, ce thème maintes et maintes fois exploré, mais l'histoire d'amour ici est secondaire. Ce qui importe, c'est la vision du monde qui en découle. L'état de « convalescence » apporte une sensibilité particulière, le fait d'être coupé de l'habituel, du cours normal des choses. La douleur augmente la perception. Le convalescent devient un étranger, et l'étranger



voit souvent le monde mieux que ceux qui l'habitent avec cette aisance née de l'habitude et de la répétition, dont le confort repose sur une certaine ignorance involontaire, un aveuglement face à l'inhérente étrangeté de toute chose.

Le « narrateur » de *Time Out of Mind* (peut-on parler de narrateur dans ce contexte ?) perçoit le monde comme à travers un voile. Il y a une dimension onirique, ce qui est décrit nous parvient comme dans un rêve très concret, avec une grande profondeur existentielle, comme dans certains poèmes de Roland Giguère. Les textes sont pleins de langueur, d'une soif d'absolu. La chanson « Highlands » est fascinante. Elle s'étend sur près de quinze minutes, faisant fi de la durée habituelle des chansons pop formatées pour la radio. La première partie de la chanson suit le format familial, prévisible, d'une chanson folk. Le texte fait référence au poème « My Heart's in the Highlands » de Robert Burns :

*My heart's in the Highlands, my heart is not here,  
My heart's in the Highlands, a-chasing the deer;  
Chasing the wild-deer, and following the roe,  
My heart's in the Highlands, wherever I go.*

Robert Burns (1759-1796) est considéré comme le poète national de l'Écosse. Il était aussi un collectionneur de vieilles chansons folk écossaises, une sorte d'ancêtre spirituel de John Lomax. C'était un poète engagé, proche du peuple, anti-esclavagiste, qui épousait des positions progressistes avant l'heure.

En ce sens, Robert Burns est aussi un ancêtre du jeune Dylan et de toute la tradition de folk engagé qu'il incarne, Woody Guthrie, Pete Seeger, etc. Le poème de Robert Burns a été mis en musique de façon puissante par le compositeur estonien Arvo Pärt, qui évoque de façon envoûtante sa dimension spirituelle. Les Highlands sont un lieu réel en Écosse, mais elles incarnent aussi un certain au-delà, la vie après la mort, ou un espace intérieur : le lieu d'un certain apaisement. La chanson de Dylan est empreinte de cette spiritualité, ainsi que d'une réflexion sur la vieillesse, sur le temps qui passe. Le début de la chanson reprend la première strophe du refrain de Burns et suit la structure folk traditionnelle, sur trois accords récurrents qu'épousent les paroles :

*Well my heart's in the Highlands,  
gentle and fair  
Honeysuckle blooming in the wild-  
wood air  
Bluebells blazing where the Aberdeen  
waters flow  
Well my heart's in the Highlands  
I'm gonna go there when I feel good  
enough to go.*

La chanson évoque un endroit paradisiaque, qui coïncide avec une sortie de la douleur, une guérison, « *when I feel good enough to go* », et qui s'oppose à l'état présent du poète :

*Windows were shakin' all night in  
my dreams  
Everything was exactly the way that  
it seems  
Woke up this morning and I looked at  
the same old page  
Same ol' rat race  
Life in the same ol' cage.*

Et puis, soudainement, sans que la musique marque de changement, le texte bifurque : « *I'm in Boston town* », c'est ainsi que commence le prochain couplet. Le poète ne décrit plus son état général, mais un moment précis dans le temps : il se trouve dans un restaurant vide à Boston, seul avec une serveuse. Ce passage surgit comme un rêve, ou une parenthèse dans la chanson. L'épisode raconté est une sorte d'instant

hors du temps, un de ces instants qui s'élèvent au-dessus de la durée et permettent, paradoxalement, de mieux la voir. « Je sais que vous êtes un artiste, dessinez mon portrait », ordonne la serveuse, non sans une certaine agressivité. « *I would if I could, but I don't do sketches from memory* », répond le poète. « C'est une blague ? Je suis ici, devant vous ! » répond la serveuse, et elle lui tend un papier, un crayon.

*I make a few lines and I show it for  
her to see  
Well she takes the napkin and throws  
it back  
And says, "That don't look a thing  
like me!"  
I said, "Oh, kind Miss, it most cer-  
tainly does"  
She says, "You must be jokin'." I say,  
"I wish I was!"*

La rencontre a quelque chose d'un rêve, et elle incarne la distance entre le poète et la réalité, le monde qui l'entoure, la jeunesse, cette autre génération dont il se sent si loin.

*Then she says, "You don't read women  
authors, do you?"  
Least that's what I think I hear her  
say  
"Well," I say, "how would you know  
and what would it matter anyway?"*

C'est un passage étrange, un peu ludique. La serveuse semble lui reprocher de ne pas être assez sensible à la cause des femmes, de ne pas lire assez d'auteurs. Ce faisant, elle le range dans le camp du *white male*, personnage dominant de l'histoire, remis en cause par le féminisme, le postcolonialisme, toutes ces idées liées aux *cultural studies* qui sous-tendent les luttes et les engagements de cette nouvelle génération, dont le poète ne fait pas partie – idées pourtant héritées des années 60, dont Bob Dylan a été l'une des icônes les plus marquantes (un peu malgré lui). Il y a de l'humour dans cette rencontre, de l'autodérision, mais aussi un détachement qui contraste beaucoup avec le jeune Dylan engagé. Quelques strophes plus loin, il écrit :

*I see people in the park forgetting their troubles and woes  
They're drinking and dancing, wearing bright-colored clothes  
All the young men with their young women looking so good  
Well, I'd trade places with any of them  
In a minute, if I could*

Cela a quelque chose de touchant quand on sait qu'au sommet de son succès il a chanté : « *Never trust anyone over thirty.* » Mais la nostalgie de la jeunesse va au-delà du désir d'en retrouver l'énergie, la puissance, la fougue. Il s'agit de renouer avec une certaine innocence, un regard perdu, qui correspond à un certain aveuglement. La jeunesse, c'est le paradis avant la chute. Mais c'est justement la chute, et la connaissance qui l'accompagne, qui nourrit la force du regard et qui permet l'art. Tout l'album est empreint de solitude, de tristesse, mais aussi d'une certaine paix, d'une résignation proche de la sagesse qu'on associe généralement à l'âge. Tout cela, mêlé à la musique, contribue à créer un univers unique, difficile à décrire ; car ce qui le rend unique, c'est exactement ce qui ne peut pas être dit autrement. « Highlands » est une chanson de crépuscule : le monde s'apaise, prend des formes plus simples, tout est empreint d'une certaine beauté et d'une certaine tristesse, semble sur le point de disparaître. Le passage du temps est palpable, colore le paysage de teintes jaunes, rouges et bleues, sous l'éclairage de la lumière qui décline.

Une des choses qui distinguent la chanson de la littérature (je veux dire celle qui reste sur la page), c'est que la première peut être appréciée à plusieurs distances. Une écoute proche, intime, attentive des chansons de Dylan nous plonge dans la subtilité de ses paroles, l'entrelacement des mots avec la musique, la subtilité des jeux instrumentaux. Une écoute lointaine, plus distraite, s'attache au *groove*, à l'ambiance générale. Plus l'écoute est distante, plus les détails disparaissent, se dissolvent dans l'atmosphère, jusqu'à ce qu'on n'entende plus que la ligne de basse, colonne vertébrale de la musique. La perception que l'on a d'une œuvre musicale dans la distance est un peu comme ce qui reste d'un événement ou d'une grande œuvre littéraire dans la mémoire avec le temps qui passe, ou ce qui reste d'un paysage quand on s'en éloigne. Les détails s'estompent, comme le réel au crépuscule, mais une forme plus simple, épurée, demeure, quelque chose de fondamental qui colore l'atmosphère. La distance permet de revoir les œuvres et le monde. L'art naît de cette distance, qu'il crée. *Time Out of Mind* est une grande réflexion sur la distance : dans le temps, dans la mémoire, dans l'espace, dans l'esprit et le regard. ■

1. « It's a great day for Literature and for Bob when a Master of its original form is celebrated. Before epic tales and poems were ever written down, they migrated on the winds of the human voice and no voice is greater than Dylan's. » Tom Waits, sur sa page Facebook (ma traduction).

# Découvrez les auteurs de L'INCONVÉNIENT

