

# BOB DYLAN AU QUÉBEC



DYLAN FOLK

## un dieu?

Au début du siècle, au sud-est des Etats-Unis, il se chantaient des chansons rurales, protestantes asexuées, pas libérées pour deux sous. Il était question du petit Moïse dans les quenouilles et du grand Moïse sur le roc, du cimetière sur la verte colline, du signe de l'arc-en-ciel. Aussi de l'amour trahi, de la fleur au bois sauvage, et des bijoux des princesses: des images des îles britanniques où venaient ces Sarah Doherty, ces Maybelle Addison, cette famille Carter de la première musique western, qui était de fait southern. Elle était belle dans sa kétainerie, libre dans sa non-libération, cependant. Car ces Anglais, ces Celtes, savaient faire des mélodies.

Il y avait une honte que cela recouvrait: les Noirs, le racisme. Ceux qui chantaient leur simplicité et leur christianisme opprimaient d'autres chrétiens, et se sont mis à voler des rythmes venus d'un vieux pays qui n'était pas le leur: le pays africain.

Les Etats-Unis industriels se bâtaient: l'acier, le charbon. Les plus grands dépôts de charbon se découvrirent en cette terre de puritanisme, au Kentucky, en Virginie de l'Ouest. Ces ruraux s'engagèrent dans les mines. Les boss les exploitèrent; le syndicalisme engagea le combat. Et les chansons de l'amour pur devinrent chansons de colère. Les peuples en lutte savent faire de ces renversements inattendus. Et savent produire des Woody Guthrie.

Guthrie fut le plus grand des troubadours blancs de cet époque, le père, le clochard céleste. Son style fut du pur famille Carter, ses sujets les syndicats communistes, les barages hydro-électriques démocrates, les ouvriers mexicains, les navires qui faisaient la guerre aux Nazis. Woody faisait des rimes forcées, volait des mélodies, prononçait l'article a "aie" comme un mauvais politicien qui veut faire so-lennel. Il fut Léo Ferré et Willie Lamothe en même temps. Après la guerre, le cancer anticommuniste atteinte les Etats-Unis, et le cancer nommé Huntingdon atteinte Woody. Finie la lutte, fini Woody.

Presque. Juste comme il agonisait, le pays s'est transformé. Il n'était plus question du PC, ni des syndicats, ni des démocrates, ni des libéraux. C'était les jeunes, les Noirs, les universitaires qui arrivaient sur la scène. Bob Zimmerman arrive d'une région qui a frontière avec le Manitoba, il arrive à New York, il arrive en Bob Dylan parce qu'il admire un poète moderne, il n'est pas anglo-saxon, il est Juif. On est loin du protestantisme sudiste. Et pourtant il est au chevet de Woody, il se fait refuser des engagements (nous dit-il sur

son premier disque) parce que "cette boîte emploie des folk, pas des cowboy." La nouvelle gauche des jeunes des banlieues trouve des précurseurs dans la vieille gauche des années trente, et Woody est à eux.

Il faut un style, et, à travers Woody, c'est celui de la famille Carter qu'adopte la chanson protestataire des années soixante. Bob Dylan prononce a "aie" comme un floh imitant un mauvais politicien, mais il parle de la bombe atomique et du Harlem portoricain. Et les jeunes, ceux de la classe moyenne en tout cas, ceux sur les campus, ceux dans les coffee-house, commencent à le préférer à Chubby Checker. Les générations en révolte savent faire de tels renversements, de telles explosions de poésie et de vérité. Mais savent-elles les garder? On est en 1974: recul et ressac, mysticisme et salut personnel.

Le Québec n'a rien vécu de ceci, de l'histoire anglo-celte, puritaniste-militantiste que je viens de raconter. Son folklore était autre, était français, était la jolie Rochelle, la destinée, la rose au bois. Ses années trente? Il y a eu des luttes syndicales, pas de gauchisme. Les années soixante, c'était différent, là on rejoignait le monde, on reconnaît la remarquable tradition des chansonniers. Mais quand Vigneault, Léveillé, Gauthier refont la chanson française, qui a le temps d'écouter Dylan, Ochs, Paxton et de refaire l'américaine?

Curieusement, on suivait l'autre révolution musicale aux Etats-Unis, la noire, celle de Archie Shepp. Pas de paroles, pas de problème de communication. Pas de ressentiment, non plus, contre le milieu d'où venait la musique, comme on en avait contre les universitaires anglophones friands de folk. Pour les Noirs, plutôt de la sympathie. Et il y avait une influence française-de-France qui était pro-jazz.

Vers 1965, Dylan switche au rock. C'est une erreur d'y voir un autre Dylan; ce qu'il a fait est un tout, il lui fallait s'enrichir de toute la tradition de la musique populaire de son pays, y compris l'africaine. Il lui fallait aussi exprimer toute la turbulence qu'il ressentait, pas juste celle provoquée par les manchettes. La nouvelle gauche a toujours valorisé la vie quotidienne et le psychisme. Et le rock lui-même bougeait dans ce sens.

Mais pendant que Dylan glissait tranquillement vers son monde à lui, son mythe de porte-parole de la jeunesse en révolte fit le tour du monde. Il n'était déjà plus ce porte-parole quand les jeunes Québécois pigèrent qu'ils devraient l'écouter

## le rimbaud de son siècle

Bob Dylan, dont c'est la première visite ici depuis huit ans, donnera ce soir un deuxième concert au Forum (nos lecteurs de Montréal trouveront à l'intérieur de ce cahier un compte rendu du spectacle d'hier soir) avant de poursuivre la tournée nord-américaine qui doit le mener dans 21 villes en six semaines. On peut s'étonner du fait que ce créateur suscité, partout où il passe, un intérêt qui est différent — plus respectueux et moins hystérique — de celui que l'on accorde habituellement à des héros de la musique populaire. En fait, pour les milliers qui s'intéressent à lui, Dylan est probablement plus un poète qu'un musicien. Un poète qui est devenu superstar par la musique et par l'industrie du disque.

Cela est doublement étonnant, puisque la tradition américaine sur ce plan est à l'opposé de la française: un Léo Ferré peut réciter des choses sublimes sur une musquette banale, ce sont les mots qui importent avant tout et qui l'imposent comme créateur; même chez Charlebois, un Nord-Américain, on sent souvent que les mots ont pris plus d'importance que la musique, qui est devenue leur véhicule. Mais dans le monde anglo-saxon, un groupe ou un soliste populaire doit faire d'abord de la bonne musique, de la musique forte et solide; ensuite, s'il a quelque chose à dire, il le met dans ses "lyrics". Une chanson comme "Bobby McGee" de Janis Joplin, si on prend la peine d'en déchiffrer les paroles, est un poème émouvant sur la séparation de deux amants, de même que "Angie" des Rolling Stones, mais leur mélodie et leur rythme sont prenants, et c'est surtout pour ça qu'ils se sont rendus au sommet du hit-parade.

Dylan c'est autre chose. Lui qui rêvait plus jeune d'égalier (en popularité et en impact culturel) Elvis Presley, a plutôt atteint le statut, si j'ose dire, de Rimbaud. Moins superstar que les Beatles et les Stones — qui lui ont barré le chemin à la succession d'Elvis — il est assuré de survivre par ses oeuvres poétiques. Ses disques sont comme des livres, auxquels on retourne inlassablement pour mieux se comprendre et mieux comprendre le monde. Le cadre de la chanson est plus limité que celui du long-métrage ou du roman ou de la pièce de théâtre, mais Dylan a réussi sans nul doute à créer dans ce cadre des chefs-d'oeuvre (je pense à "Desolation Row" ou "Memphis Blues Again") qui sont aussi profonds, aussi bouleversants, aussi durables, aussi vastes que les grands romans, les grandes pièces ou les grands films. Sa philosophie de la vie est riche, complexe, vivante, comme peut l'être celle d'un grand auteur. Et ses chansons, sublimement belles.

Agé d'à peine 32 ans, il s'est toujours battu contre son propre mythe, et il n'a jamais accepté que des générations entières de jeunes Américains se tournent vers lui — comme elles l'ont fait — pour en faire un guide, un maître: "Don't follow leaders/watch the parking meters." On le comprend, car pour l'artiste cette lutte est en somme une lutte contre la mort. Il ne veut pas que son être sombre sous le poids de son oeuvre. Mais on comprend ses auditeurs aussi: aucune oeuvre américaine contemporaine, dans quelque discipline artistique, n'a eu autant à offrir que celle-ci. Il y a eu de générales, sans doute, mais elles n'ont pas communiqué leur vision, elles

ne se sont pas transformées en "point de rassemblement".

L'oeuvre dylanienne oui: elle a été écoutée et entendue partout, pendant dix ans. Pendant dix ans elle a senti les préoccupations les plus profondes de l'Amérique et elle les a exprimées. Ça, Arthur Miller y est parvenu à un moment donné avec son "Salesman"; F. Scott Fitzgerald avec son "Great Gatsby"; Kazan, Ray, Ford avec certains de leurs films. Mais ce ne furent que des moments. Par un effort créateur puissant ils ont figé un moment dans l'histoire de leur pays, puis ils se sont tus (ou ils se sont répétés). Le miracle de Dylan est de s'être transformé, d'avoir épousé non pas une situation mais une évolution. Son message a été successivement sentimental-folklorique, social-politique, psychologique-électrique (post-industriel!) religieux-mystique, et toujours d'une égale profondeur. D'une ambivalence géniale, il a même été toutes ces choses à la fois.

De là la conclusion de son biographe Anthony Scaduto: "Tous les chanteurs et les chansons folk — Guthrie, Seeger et Baez inclus — ont été incapables de créer la révolution que Dylan a créée". Ou celle de son collègue, le chansonnier Phil Ochs: "Des que je l'ai connu j'ai senti sa grandeur, son génie shakespearien. A chaque album jusqu'à "Highway 61", j'avais une peur secrète: "Mon Dieu, que peut-il faire de plus? Il ne peut pas aller plus loin que ça". Et là j'ai écouté "Highway 61" et j'ai ri et je ne le croyais pas, c'était impossiblement bon. Et je m'en suis éloigné et je ne l'ai pas écouté pour un bon bout de temps parce que c'était trop. Comment un seul esprit pouvait-il produire tout cela? L'écriture là-dedans était si riche je ne le croyais pas... Ecouter Dylan c'est comme grimper dans une échelle; tu regardes cela comme tu regarderais un tableau. Tu ne regardes pas un tableau en disant "c'est grand" puis en t'éloignant. Et tu n'écoutes pas Dylan en disant "c'est bon". C'est le genre de musique qui s'enracine dans ton esprit, qui y germe; et là il faut que tu l'écoutes plusieurs fois — dix fois. Et pendant que tu repasses là-dessus tu te mets à entendre de plus en plus de choses..."

Notre culture ne nous prépare pas à concevoir d'un génie qui a fait carrière dans la chanson populaire, et les éloges d'un Phil Ochs seront classés par plusieurs dans ce tiroir de leur inconscient où ils rejettent (avec raison) toute l'inflation verbale qui entoure la création des nouveaux média. Mais dans ce cas-ci, c'est un peu la faute de notre culture. L'Establishment littéraire américain a tenté d'y remédier en décernant à Dylan un doctorat en musique de l'université de Princeton, en permettant à de nombreux jeunes intellectuels de se pencher sur l'oeuvre dans des cours "légitimes" et d'y trouver des sujets de thèse. Celui qui plonge effectivement dans l'oeuvre dylanienne ne peut que souscrire au sentiment, sinon au jugement, de Ochs.

"Desolation Row", par exemple, m'apparaît comme un long poème que je n'hésiterais pas à comparer au "Camino Real" de Tennessee Williams ou à la "saison en enfer" de Rimbaud. En douze minutes, le chanteur décrit un monde détraqué, démoniaque, fait de



DYLAN ROCK

## un dieu!

Certains aspects fondamentaux de la musique populaire échappent naturellement à la critique historique habituelle. Les neuf dixièmes de l'iceberg musical restent froidement immergés dans les profondeurs insondables de l'underground. Car le monde de la musique est aussi celui du silence, de l'humus et de la mer. Et le silence ne parle pas. Au seuil de ce domaine inconnu de l'obscurité et du Mystère, il nous faut abandonner notre vision positive (nord-américaine, années 60) des choses et faire l'effort sublime d'entrer dans un univers où ont cessé de se conjuguer la raison cartésienne et la réalité. "The Times They Are A-Changin'", notait Dylan il y a dix ans. Si le monde est changé, notre façon de le voir, de le chanter, de l'écouter devrait normalement l'être aussi.

Comment perçoit-on aujourd'hui le phénomène Bob Dylan? On sait le rôle important qu'il a joué au sein des cultures nouvelles. On sait aussi qu'il s'est d'abord rattaché à une tradition largement populaire, folk, celle qui engage son homme socialement, qui pousse à l'action et qui véhicule de grandes idéologies humanistes le long de réalités vécues. Sachons enfin qu'il s'est baigné, comme tous les jeunes gens de son âge, dans l'hystérique rock and roll des années 50, lequel abandonnait la tradition pour la magie de l'instant et de l'instinct et préférait à l'engagement l'imprévisible trip toujours recommencé.

Selon les us et coutumes de tout art populaire, Dylan nous livre en surface un message exotérique, public, évident pour tout le monde et son père. Un premier décryptage de ses chansons nous donne quelques gros titres qui vont constituer en bloc le message officiel et universellement entendu et compris: la société est pourrie, le monde est à refaire, les "seigneurs de la guerre" seront bientôt renversés, un jour nouveau se lève et Billy the Kid frappe à la porte du Paradis. C'est le message que déchiffre l'oreille populaire et qu'elle situe spontanément, grossièrement, dans la logique traditionnelle, en fonction des transformations sociales ou culturelles qu'il propose ou entraîne.

Cependant, avec "Highway 61" et "Blonde on Blonde", Dylan rompt brusquement avec la logique et la tradition. On descend vers les grandes profondeurs, on s'immerge dans un ésotérisme inaccessible à la raison, impossible à saisir à travers les structures mentales de surface. Moment-charnière dans l'histoire de la musique populaire. Le langage hermétique qu'emploie Dylan dans "Sad Eyed Lady" ou dans "Fron a Buick 6" ou dans

"Homesick Blues" ouvre des portes, celles de l'inconnu et de l'Inexploré. Et dès lors, tout sera permis, puisqu'on vogue désormais en plein Mystère et que chacun peut donner à la Parole toutes les significations qui lui viennent à l'esprit.

Il était évidemment fort tentant, voyant sortir Dylan du sentier "folk & protest", de lui accorder des intentions et d'en faire une sorte de Robin Hood venu fustiger l'establishment américain. Mais il n'accuse rien ni personne. Il ne fait que mettre en situation, dresser des décors, des bûchers, des échafauds, des croix. Et c'est le public, c'est l'oreille, qui à travers ses chansons va lancer aux plus coupables les accusations. C'est l'imagination populaire qui livre les victimes et donne à Mister Jones les traits de Johnson ou Nixon et à l'émouvante Sad Eyed Lady le visage défilé de l'Amérique. Dylan, lui, se bat avec l'Ange, il livre le grand Combat et fait le grand Amour. Il n'est qu'une échelle de valeurs universelles, qu'un médium; il sera donc chargé de toutes les commissions. Et il n'a rien à dire, jamais; hermétique, qui véhicule de grandes idéologies humanistes le long de réalités vécues. Sachons enfin qu'il s'est baigné, comme tous les jeunes gens de son âge, dans l'hystérique rock and roll des années 50, lequel abandonnait la tradition pour la magie de l'instant et de l'instinct et préférait à l'engagement l'imprévisible trip toujours recommencé.

C'est dans le vide total, dans la platitude absolue, c'est dans le désert de l'Insignifiance, au-delà des "Gates of Eden", que l'on rencontre le Lonesome Hobo, John Wesley Harding, Judas Priest, Saint Augustin et Dieu. Et c'est là que se retrouveront et se rapapelleront des millions de jeunes américains, parmi lesquels nombreux sont ceux qui n'ont qu'un faible niveau de scolarité et qui ne peuvent pas toujours suivre les élucubrations du beau Dylan, mais tous savent qu'on peut donner n'importe quel sens à ses paroles, parce que ses paroles ne veulent rien dire. Et peuvent tout dire, puisque le monde entier écoute. Dylan ne fait plus que chanter. Et même des chansons sans paroles comme "Wigwam" et même de vieilles chansons d'amour ou de cowboy que d'autres ont chantées avant lui. "Can't help falling in love with you", dans sa bouche, chanson de l'amour universel. Et on est pogné, tout le monde. Dylan Superstar.

On pouvait suivre mot à mot, pas à pas, la carrière de Woody Guthrie ou de Pete Seeger à travers l'histoire du syndicalisme et des

Malcolm REID (suite à la page 19)

Robert Guy SCULLY (suite à la page 19)

Georges-Hébert GERMAIN (suite à la page 19)

ethier-blais  
  
sur simon

une (autre)  
  
réédition

courrier:  
tun  
dubé  
osm  
carrier

l'avenir  
  
de l'osm

andré  
leroux  
a  
vu  
"l'invitation"

simone  
  
signoret