

# TEXTES GÉNÉRIQUES D'ADOLESCENT

## TEXTES GÉNÉRIQUES I



Carnet à couverture toilée offert en 1983 par un étudiant chinois  
venu faire ses études à Paris © Xavier Hiron, 2015

## Textes génériques

Durant les années 1990, les projets de préfaces commencent à se succéder, suivies de peu par des collaborations actives avec d'autres artistes. Chemins qui mèneront petit à petit aux textes génériques de plus grande ampleur, telles ces études introduisant les tentatives de retraduction par l'auteur, notamment celles dédiées aux chansons de Bob Dylan.

### SOMMAIRE

TEXTES POSTÉRIEURS À 1993 écrits par Xavier Hiron	43
K/ Préface pour CET IMPOSSIBLE SILENCE	45
L/ Préface pour RECCUEIL POUR APPRENDRE À AIMER 466	
M/ Préface pour LE PARFAIT ALPHABET (première version)	47
N/ ENTRE CIEL ET TERRE, texte écrit en collaboration avec Brigitte Vio	49
O/ TURNIAMI, quatrième de couverture	49
P/ Projet de préface pour LA RIME ABSOLUE, <b>non diffusé</b>	56
Q/ Projet de préface pour L'ART DU FRAGMENT, <b>non diffusé</b>	58
R/ Justificatif du projet d'exposition DIALOGUE en collaboration avec Brigitte Vio	61
S/ Introduction à la retraduction des 100 SONNETS D'AMOUR de Pablo Neruda	63
T/ Introduction aux traductions nouvelles des chansons de Bob Dylan	79
V/ 10 ans de la Fondation Auberson-Goncerut	83

(le titre de mes textes étant placé à la fin, ceux-ci peuvent débiter en décalé)

## Textes génériques

### TEXTES POSTÉRIEURS À 1993

#### PROJET DE PRÉFACE pour CET IMPOSSIBLE SILENCE

Ce petit opuscule rassemble cinq nouvelles dites de jeunesse. Mais il scelle aussi et avant tout l'acte de naissance d'une entreprise d'autoédition. C'est pourquoi ont été retenus pour le construire des textes écrits il y a plus de vingt ans déjà, constituant les premières tentatives fructueuses par lesquelles se sont fortifiés ce désir et ce besoin d'écrire qui m'ont de tout temps animés.

Ces textes sont représentatifs de moments très divers et ont subis des fortunes variables. Pour autant, ils possèdent en commun un même creuset, qui permet aujourd'hui, malgré leurs différences évidentes, qu'ils soient livrés sous une même couverture.

Ce dénominateur commun est, de manière très factuelle, qu'ils ont été l'objet d'un travail de réécriture en profondeur, et ce après plusieurs années d'oubli, dans le cadre de la présente compilation. Par réécriture, j'entends que le caractère propre et le fond initial de chaque nouvelle ont été respectés. Mais qu'en s'attachant à en reprendre la forme expressive, cette correction de la langue a pu, au final, affecter en partie la maturité et la tenue générale de ces textes.

Seule échappe à cette trajectoire particulière la dernière nouvelle intitulée *Alice et le livre des morts* dont la trame, dans ses grandes lignes, avait été édictée durant mes années de faculté, sans que la nouvelle ne fût jamais finalisée. Mais elle prit forme récemment, comme un point d'orgue à la correction des autres écrits. L'écriture qu'elle a adoptée paraît naturellement plus fouillée. Mais là encore, sont respectées les intentions initiales du jeune adulte qui l'avait élaborée.

Entre autres points de convergence, toutes évoquent, d'une façon ou bien d'une autre, cette notion bafouée du silence qui ressort

## Textes génériques

comme l'ambivalence même de la vie - sa richesse, pourrait-on dire -. Avec, en contrepoint indissociable, la mort qui toujours l'accompagne, et qui nous accompagne. Car c'est bel et bien cet arrière-plan de nos chemins qui nous est ici suggéré.

\* \* \*

D'entre les nouvelles présentées, *Maria* est la plus ancienne. Il était donc naturel qu'elle ouvrît le bal. À l'image du *Petit Jacques*, elle est empreinte de l'univers du Valais, que je fréquentais alors assidument. Là-bas, je me suis nourri de ces lectures enrichissantes des auteurs de la terre, en première ligne desquels figurent Jean Giono et son pendant helvète, Charles Ferdinand Ramuz.

J'y ai fait aussi cet exercice obscur des vieilles machines à écrire. Reclus dans des arrière-salles de magasins ou sous les toits de chalets de montagne, j'ai fait cet apprentissage des pages vite ment raturées, entourées du silence des soirées d'été, parmi les cliquetis devenus familiers des touches qui s'écrasaient. Certes, à l'âge de dix ou douze ans, déjà, ayant montré une passion précoce pour les vers, j'avais hérité d'un jouet en plastique, véritable machine à ruban où se façonnèrent mes premiers vers, aujourd'hui disparus. Mais la machine valaisanne possédait une solidité et une robustesse qui m'apparaissaient autrement plus sérieuses.

Un autre thème récurrent est l'omniprésence du monde féminin. Et partant, sa suprématie, qui transparaît dans la plupart de ces nouvelles. Ce qui me fait penser, rétrospectivement, et par opposition, que la nouvelle *Le petit Jacques* est essentiellement un texte d'imitation, exercice aussi ingrat que nécessaire, puisque formateur s'il est conduit jusqu'à un certain point de lucide complicité.

Dans le même ordre d'idée, *Un dimanche de K.*, dont chacun aura noté l'évidente affiliation avec Kafka - autre lecture marquante de ma jeunesse - n'échappe aucunement à cette ambivalence féminine. Mais avec *L'affaire Elizabeth McKay*, mon histoire a tourné d'un cran supplémentaire. Puisque étant désormais installé à Grenoble, c'est sur une vraie machine de compétition - au moins le croyais-je ainsi, avant de

## Textes génériques

découvrir l'infinité des possibles offerts par les ordinateurs - (au demeurant une Brother, laquelle possédait un petit écran digital autorisant une correction instantanée) que s'exécuta cette rédaction. L'univers mental, lui aussi, avait changé. Mais la femme - ou l'idée d'une certaine femme - en restait le pivot central.

Toutes, enfin, ressortent de ces tentatives par lesquelles, peu à peu, a pu émerger de sa gangue une pure volonté d'écriture, avec lenteur et nulle assurance ; volonté qui s'est retrouvée, en fin de compte, un peu surprise d'exister. Mais, à lire ces moments aux teneurs variées, ces étapes disparates d'un même chemin à la conquête d'un monde rebelle, peut-être ne restera-t-il au cœur du lecteur, au final, qu'un son étrange... Comme un goût de silence : celui des machines à écrire.

K/ Préface pour CET IMPOSSIBLE SILENCE (46)

Voir le texte condensé en fichier final de la maquette du livre  
**non diffusé**

PROJET DE PRÉFACE pour RECUEIL POUR APPRENDRE À AIMER  
(projet datant de 2006, à partir d'une présentation publiée en 1995, à l'occasion d'une diffusion partielle de ce recueil)

Tant il est vrai que le poète authentique travaille à découvrir ce qui, en l'homme, forge sa nature et lui offre la netteté de sa conscience de vivant, il lui arrive, chemin faisant, de renouer avec cette matrice des sentiments, cette sainte origine mi-confuse mi-éclatante qu'est pour lui, et pour tout être en général, le souvenir de son enfance. Plus d'un poète, par le passé, et plus d'un autre, dans l'avenir, ont fourni et fourniront encore cette démarche qui a fait dire à Rilke que « toute enfance resterait à parfaire », et à Baudelaire que l'écriture se lit comme un « palimpseste » où se déchiffre notre enfance - ce qui touche, par-là même, au fondement incontournable de tout processus de création.

Or, ce qui confère à cette révélation un caractère de découverte inaliénable et fait que la poésie, au sens large du terme, précède et

## Textes génériques

augmente la science, est que cette expérience sans cesse renouvelée se mêle de l'intime et s'accompagne de l'ordre du sensible. Car il est vrai et indubitable que l'art, sous toutes ses formes, ne cherche qu'à montrer ; mais ne veut ni ne peut rien démontrer. Et puis, dans cet univers que nous *normons*, y aurait-il quoi que ce soit qui fût à prouver ? Non : tout n'y est qu'à dire. Tout ne s'y pose qu'en termes de langage.

Pour ce qui me concerne, cette démarche poétique m'a porté, jusqu'à présent, à déchiffrer les origines d'une dualité de la nature humaine, pour me la révéler finalement telle une cassure, une déchirure qui contiendrait de cette impossibilité indélébile de ne rien recoller - toute vision du monde en étant affectée. Néanmoins, la venue de mon second fils Robin, à qui j'ai dédié mon *Recueil pour apprendre à aimer*, a été l'occasion, pour moi, de reformuler ce regard sur ma propre enfance et d'aborder, je l'espère la face claire - j'appelle ces textes « les poèmes blancs », par opposition à *Noir béni* (Franche Lippée n°2, janvier 1993, éditions associatives Clapas) - de cette dualité qui, chaque terme devant s'éclairer de la présence de l'autre, souffrait peut-être, tout au moins dans l'esprit du lecteur, d'un déficit de la dimension d'espérance.

À Robin donc, à ma famille et à la vie qui guérit, cette dimension d'amour sans laquelle il m'apparaît aujourd'hui qu'il serait vain de tenter d'exister.

L/ Préface pour RECCUEIL POUR  
APPRENDRE À AIMER (21)  
(projet datant de 2006) **non diffusé**

### PROJET DE PRÉFACE pour LE PARFAIT ALPHABET

Je venais juste d'avoir 45 ans passés quand j'ai commencé à écrire ce petit livre. En fait, il s'agissait plus, comme souvent chez moi, d'un seul et long poème.

## Textes génériques

J'ai commencé à le diviser en autant de parties qu'il y a de lettres dans l'alphabet, formant chacune une petite histoire. Et j'ai tout de suite eu le désir de les faire illustrer. C'est pourquoi j'ai demandé à un ami s'il voulait bien, par ses dessins, donner vie à mes histoires.

Puis, comme souvent chez moi, je me suis aperçu que les mots que j'employais étaient ceux d'un écrivain. C'est-à-dire qu'ils pouvaient paraître un peu compliqués pour certains d'entre vous - car le contenu de ce livre le destinait en priorité aux enfants -.

Aussi ai-je eu l'idée d'y adjoindre un petit lexique - qui est un endroit où l'on explique les mots - écrit à ma façon.

J'en étais donc là, à tout juste 45 ans passés, lorsque je me suis interrogé pour savoir d'où me venait ce besoin, éprouvé si régulièrement au cours de ma vie, d'aborder des thèmes ou des façons d'écrire qui avaient trait à l'enfance.

Je me suis aperçu qu'il s'agissait pour moi de combler comme une enfance que je n'aurais pas eue. Ou, pour être plus exact, de revivre une part de cette enfance que je n'aurais pas vécue.

J'écrivais sur l'enfance et pour l'enfance pour que personne ne puisse dire après moi : « On ne m'a pas donné la main. » J'écrivais pour que les enfants d'aujourd'hui et ceux de demain, et les enfants de leurs enfants, ne puissent jamais dire : « On ne m'a pas expliqué les mots. »

Car le langage est éternel. Ne dit-on pas de lui qu'il est d'essence maternelle ? C'est dire s'il nous apprend le goût de la vie et celui de l'amour... ! Puisse cette part vous être inaliénable !

En somme, j'écris pour que les enfants, tout au long de leur vie et quoiqu'il leur arrive, gardent toujours en eux une part de leur âme d'enfant. J'espère avoir modestement atteint ce but.

Murianette, février 2008

M/ Préface pour LE PARFAIT ALPHABET (21)  
**première version**

## Textes génériques



*Entre ciel et terre, triptyque, acrylique sur textile rembourré  
Brigitte Vio © Brigitte Vio, 2009*

TEXTE de présentation du TRIPTYQUE DE BRIGITTE VIO, dans le cadre de la biennale d'art sacré de Lyon, 2009 (c'est Brigitte Vio qui parle).

Titre de la version définitive : ENTRE CIEL ET TERRE

Les lieux communs du langage associent plus certainement la notion de filiation à l'entité du père. Les recherches que je mène, quant à elles, suggèrent plutôt un ancrage maternel. Par la toile, qui est le lieu de croisements des fils, comme une étendue plane et pure qui fait l'offrande de la couleur ! Intense, fluide, presque liquide, la couleur est de l'ordre de ce qui éblouie, de ce qui purifie.



## Textes génériques

Cette communion recherchée entre la toile et l'œil du spectateur est, pour moi, le lien : lien de reconnaissance et de fraternité, d'abord ; et lien de filiation, ensuite. À travers ma peinture, nous nous imaginons être les fils tendus de cette lumière, aussi sûrement que nous sommes les fils du père qui l'a produite, qui l'irradie. Nous nous imaginons être les fils de la terre, aussi, qui nous porte, nous féconde, nous protège, nous nourrit. Car entre ciel et terre, comme entre père et mère, baigne cette lumière qui est le trait qui nous unit.

Non que ce trait nous retienne : de force, contre notre gré... Il nous attirerait plutôt, nous aimerait d'un pouvoir qui serait proportionnel à la force que cette lumière déploie en direction de nos sens. Ainsi, nous nous sentons devenir les fils d'une force vitale ; de ce sang qui construit, entre trame et armure, entre chaîne et piqué, ce sentiment tissé de notre filiation.

N/ ENTRE CIEL ET TERRE (13) **publié**  
texte écrit en collaboration et pour Brigitte Vio

### QUATRIÈME DE COUVERTURE pour TURNIAMI

Il nous a souvent été demandé à qui s'adressait ce curieux petit livre ? À quel public pouvait être destiné le message d'éblouissement qu'il véhicule ? N'était-il pas porteur, en son sein, d'un divorce en puissance entre sa forme, un tant soit peu recherchée, sa pensée, plus profonde qu'il n'y paraît de prime abord, et l'apparente légèreté qui semble régner entre ces lignes ? L'univers qu'il dépeint ne risquait-il pas de ne pas être pris au sérieux par les plus mûrs d'entre vous, tout en rebutant les plus jeunes ?

C'est peut-être là que réside le paradoxe de toute pensée que l'on qualifierait d'élaborée : être à la fois proche et distante, forte autant que frivole, difficile d'accès autant qu'évidente, quotidienne autant qu'atemporelle... Car il s'agit bien de renouer avec les fondamentaux de la transmission langagière que de surprendre en éduquant, divertir en

## Textes génériques

élevant - tous ces termes pris aux sens qu'auraient pu leur donner l'homme honnête du XVIIIe siècle.

Car en effet, ce livre s'adresse à tous les publics sans distinction. Chacun saura y puiser une lecture propre à son état, son statut, de laquelle ressortirait une vision appropriée à son univers intérieur. Tandis que certains se délecteront de la richesse de la langue, d'autres sauront y refaire à rebours le voyage qui les a conduits à cet âge avancé de la vie où ils sont désormais - et gageons que la fulgurance de cette vision saura l'emporter, en eux, sur tout réflexe d'amertume ou de nostalgie -.

C'est donc à une découverte ou à une relecture, l'une et l'autre heureuses, des tenants et aboutissants de la vie que sont conviés les lecteurs de ce petit livre, avec la certitude que l'enchantement dont il saura les combler jouera son rôle jusqu'à la dernière ligne. Que vous le vouliez ou non, vous êtes déjà entrés dans l'univers de Turniami !

O/ TURNIAMI, quatrième de couverture (17)

### PROJET DE PRÉFACE pour LA RIME ABSOLUE

Je suis entré jeune et avec enthousiasme en poésie, comme Brel était entré passionnément en chanson : comme l'on vit un sacerdoce. Hésitant, malhabile, imparfait, j'ai cependant été d'emblée conquis par cette toute puissance du rythme, autant que par la couleur des mots. Et si mon vers est longtemps resté libre - c'est-à-dire arhythmique -, j'ai présenté très tôt un penchant affirmé pour la rime : « Poésie : sécrétion du cœur, instrument de la parole. » (*Poésie*)

Cet élan spontané et naturel a été, quelques années plus tard, heurté par la découverte du terme - que j'ai tout de suite honni par principe - de « forme à contrainte ». Paradoxe, peut-être, mais paradoxe compréhensible : car s'il est vrai que la rime et le vers rythmé apparaissent comme l'essence même de la poésie - sa justification première -, je décelais d'abord dans la formule « forme à contrainte » ce

## Textes génériques

qui me semblait être la stricte antithèse de cette liberté promise, toute faite de spontanéité, véracité et d'exigeante discipline arbitrairement consentie - et que le terme trouble de « forme à contrainte » tendait à reléguer au simple rang d'automatisme antinaturel. D'ailleurs, un peu plus tard, les quelques exemples qui me tombèrent sous la main de ces tentatives plus ou moins convaincantes du groupe de l'Oulipo, et de son prolongement dans une revue bruxelloise de renom, ont fini de me rendre irrémédiablement suspecte toute émanation de cette volonté d'asservir le vers à sa simple fonction de jeu technique du langage.

Ce n'est qu'avec le temps et après quelques cheminements secrets que je me suis aperçu que tout n'était peut-être qu'une question de frontière. Je continue aujourd'hui de camper sur mes positions : dans l'effroyable amoncellement de productions littéraires actuelles, combien sont réellement poétiques ? C'est-à-dire : combien touchent réellement à l'ambition première de la poésie, qui est de révéler l'homme « au cœur » de sa propre matière ? Mais lorsqu'au fil des années se sont amplifiées mes propres productions littéraires, les choses ne me sont plus apparues aussi nettement découpées qu'avant. Pourquoi ? Comment a pu s'opérer la dérive ?

D'abord, faisons le point sur le contenu. « Le jeu. Le hasard et la chance... » (*Le jeu, la chance*) : la poésie, sous sa forme apparente d'échos sonores, de résonances épelée, de rimes intérieures mêlées d'assonances est, par fonction, un jeu langagier. Certes. Mais ce jeu nous implique et n'est rien moins qu'anodin, puisqu'il contient une visée souterraine qui ne doit pas être perdue de vue : exprimer l'homme dans toute sa profondeur. Formellement parlant, elle fonctionne comme un ressort, et l'on ne doit guère s'étonner que tout un chacun, *confondant parfois l'outil et le moyen*, puisse se laisser prendre au piège du charme rythmique ou sonore qu'elle contient (ce que d'aucuns ont appelé « le piège de la facilité »).

Mais même si je reste concentré sur la vision de mes premières années de création, ceci dans le but d'établir ce qui en fait le particularisme ou la spécificité, je note de prime abord l'existence de deux éléments majeurs qui émaillent mes productions :

- ma poésie n'a d'emblée pas été spontanément axée sur la recherche d'une perfection formelle, telle qu'établie et illustrée par les classiques. Je conserve bien au contraire le souvenir

## Textes génériques

nostalgique d'une écriture souple, libre et non « formatée », loin de ce qu'elle est devenue par la suite - notamment par le truchement de ces rythmes obsédants en 4, 6, 8, 10 ou 12 pieds qu'a pris, au fil des années, mon expression poétique (tel un automatisme qui se serait inscrit en moi et dont je ne pouvais plus me défaire aisément, même si je me suis parfois essayé à retrouver les formes de cette écriture que j'appelais « archaïque ») ;  
- à l'opposé de ce cheminement, ma poésie a longtemps été, et ce de manière volontairement cultivée, empreinte d'une structure pauvre et non élaborée - comme pour tenter de rester le plus concentré possible sur l'intensité de l'expressivité des contenus. En témoigne la multiplicité des rimes plates, dites pauvres, poussée parfois jusqu'à l'art de la déclinaison et où abondent les terminaisons en -é ou -er (signe de la pauvreté par excellence, ou sorte d'apologie de l'indigence poétique !)

Ces deux tendances ont d'ailleurs été, dans mon esprit tout au moins, corroborées par une aptitude totalement assumée, puis carrément revendiquée, à l'emploi répétitif du verbe « être » (autant comme verbe que comme auxiliaire), ce qui m'a conduit à définir moi-même ma production poétique comme une poésie « d'état. »

Ainsi, chemin faisant, l'automatisme a fini par prendre le dessus. Et je suis progressivement tombé sous l'emprise de la tyrannie du rythme des vers taillés, de la rime quasi compulsive où l'instinct, devenu désormais sûr de lui-même, de la vision globale et de la générale structure du poème (la composition) n'avait d'égal, en somme, que la capacité à accoucher sur le vif de pièces qui sautaient d'un mot à l'autre, telle une pierre lisse saute d'un ricochet à un autre ricochet sur la surface tranquille des eaux (manière que j'ai heureusement réussi à contrecarrer par périodes).

Où tout cela me menait-il ? « Cela » me posait la question, déjà entrevue en son temps par le chanteur Brel, de la sincérité et de l'intégrité dans l'œuvre d'art. Cette question méritait bel et bien d'être abordée. Mais sa réponse risquait d'échapper à toute tentative de rationalisme. En cela, elle aurait le mérite de nous renvoyer au fondement même de la fonction poétique : à ce qui touche à l'indicible, à l'inaudible ou à l'intangible... Bref, à tout ce qui fait que mille choses secrètes et profondes de l'homme peuvent exister, sans qu'elles

## Textes génériques

n'aient jamais été ni réellement pensées ni pleinement exprimées, ni même seulement poétiquement formulées...

C'est là que réside la toute puissance d'un art du sensible. Et cet exercice d'une écriture - la mienne - qui peut paraître riche, réfléchie, travaillée, mais qui n'est en réalité, et dans la plupart des cas, qu'instantanée, ne représente pour moi que la transcription de cet affleurement des couches profondément enfouies où la subconscience, qui reste toujours en alerte, est à l'œuvre et dicte sa propre présence : en quelque sorte, un autre moi. Ou plutôt, un autre niveau de moi-même... Et ceci me fait désormais considérer *a posteriori* avec un peu moins de sévérité les expériences que j'avais pourtant vertement critiquées dans ma jeunesse des écrivains surréalistes. Certes, je continue à les regarder comme ayant été essentiellement surfaites, artificielles, non authentiques. Mais, par ailleurs, elles ont montré la direction de ce qui pouvait être attendu d'une « voix intérieure » - comme l'avait si justement déjà exprimé l'un de nos plus grands médiums de cet art divinatoire de la poésie, Victor Hugo -, au point que toute tentative poétique qui a suivi s'en est trouvée irrémédiablement bouleversée. Ce fait ne peut être aujourd'hui contesté.

Mais restait pour moi cette question de l'assujettissement progressif à la rime. La rime, vécue là encore comme un paradoxe... Je m'en sortais, dans un premier temps, en me persuadant que ma propre expérience discursive n'avait été, pour des raisons « historiques », et donc bien malgré moi, que le parcours refait à l'envers ayant mené de Baudelaire à Rimbaud ou à Lautréamont. Et qu'après avoir défait en quelques décennies seulement ce que les siècles avaient mis tant de mal à construire - c'est-à-dire la lente émergence, puis l'affirmation d'une culture poétique -, il me parut naturel qu'un enfant perdu s'acharnât à la reconstruire, dans le seul but de tenter de se reconstruire lui-même.

Mais ce constat passé, ne fallait-il pas mener plus loin la réflexion ? Ne fallait-il pas pousser la logique jusqu'à son extrême et prouver, par une sorte d'expérimentation par l'absurde, la validité d'une telle hypothèse ? C'est certainement ce genre de ressort qui m'a porté à entreprendre cette expérience d'écriture que j'ai eu la dérision d'appeler « La rime absolue ». De quelle aventure s'agit-il ?

## Textes génériques

J'avais acheté, il y a quelques années de cela, par simple curiosité et parce que j'en avais souvent entendu parler, sans jamais m'y être confronté directement, un petit opusculé tiré de la collection à grand tirage Libro, intitulé *Dictionnaire de rimes*. Il en existe de nombreuses versions, depuis des siècles, qui se déclinent en de multiples formats et éditions. En introduction de ce petit livre, un court traité de versification (on ne peut plus succinct, mais très efficacement illustré) m'intriguais par les similitudes de vues qu'il présentait avec ce que j'avais moi-même essayé d'appliquer à mes propres tentatives littéraires : variété dans la rigueur, inventivité dans le respect des règles préalablement définies - autant par les anciens que par cette nécessité d'adapter la langue à une codification moderne, issue d'une approche « parlée » qu'impose à toute langue qui se veut un tant soit peu vivante le soucis salvateur de la communication, si elle ne veut pas, un jour ou l'autre, finir par tomber dans l'oubli -.

La seconde partie de ce petit livre consistait tout naturellement en une litanie quasi ininterrompue de listes de rimes, classées comme il se devait selon les qualités euphoniques que présentaient leurs syllabes terminales. Bien qu'il écartât toute prétention d'être exhaustif, ce petit fascicule affichait malgré lui - car ce n'était pas son intention première - la vraie puissance de la rime triomphante, de par cet étalage de rimes dites « riches. » Pour moi, j'y trouvais surtout une magnifique occasion de confronter mes observations faites sur ma propre démarche poétique par la pratique d'un de ces exercices de style me permettant de mesurer dans quelle exacte proportion le jeu, la technicité même du langage pouvaient prendre le pas sur cette pure expressivité qui m'était chère. Bref, une sorte de démonstration par l'absurde.

Je pris donc certaines de ces listes au hasard, comme il se devait, et commençais de composer, dans cette explosivité qui m'était coutumière, des poèmes scandés, laissant mon inspiration être guidée d'un mot à l'autre, tout comme naviguerait à vue, de bouée en bouée, un marin sans port d'attache et n'ayant eu le temps de rien préméditer du résultat final : en quelque sorte, un véritable saute-mouton littéraire !

L'expérience se révéla intéressante à plus d'un titre. Elle fut instructive, d'abord, car à l'issue de quelques tâtonnements hésitants,

## Textes génériques

je pus vérifier qu'écrire « à l'instinct, au jugé » pouvait effectivement être poussé à son extrême, tout en fournissant des résultats formels tout-à-fait cohérents, voire entièrement probants. Moyennant quelques tricheries avec les règles que je m'étais moi-même fixées, je pouvais observer la naissance de pièces qui n'avaient rien à envier, dans le domaine de la construction, à certaines autres de mes productions - et parfois même, il me semblait que certaines formes-types qui me caractérisent, et parmi les mieux réussies, se trouvaient être spontanément « reproduites », peu ou prou, dans cette approche d'une écriture « automatique ».

Du sens, il n'en était pas de même : sur ce plan, en observant les résultats à la loupe, on pouvait conclure à des incohérences, parfois peu lisibles lors d'une première approche, car ne heurtant pas l'harmonie générale de la pièce, mais qui me déplaisaient malgré tout. Ainsi, dans *Plainte d'un ménestrel*, la proximité des termes « archipel » et « gospel » pourrait suggérer une île que l'on qualifierait d'exotique, ce qui, par conséquent, me semble incompatible avec la définition d'un ménestrel. Mais la poésie s'est souvent nourrie de ce genre de bizarreries...

Quoiqu'il en soit, le résultat était bien là, se donnant à lire à l'égal de tout autre, et sa portée n'était pas non plus entièrement badine. J'y invoquais, pour une large part, ce formidable travail de la subconscience, magnifiée dans toute sa splendeur. Mais cette magnificence - issue, entre autres, de la redondance quasi exclusive d'une même rime longue conjuguée à un rythme court - me faisait penser, dans son apparence, à cette forme de préciosité connue depuis la fin de la renaissance et qui a pris le nom évocateur de « maniérisme ». Mon travail, mis dans cette perspective, peut effectivement s'apparenter au souci primordial de la manière, de l'effet produit, avant même d'exprimer un contenu. Cela me semblait édifiant et entièrement apte à illustrer ce souci du dépassement, d'ailleurs pas toujours très heureux, qu'a pu prôner le mouvement de l'art pour l'art. Peut-être l'un des mystères du processus de la création... ?

Aussi, à titre purement personnel, ce genre d'expérience, que je peux qualifier de paradoxalement enrichissante, a su m'éclairer sur mes propres mobiles, mes ressorts artistiques et me faire comprendre pourquoi si nombreux, par le passé, ont été les écrivains qui, à un

## Textes génériques

moment ou à un autre de leur propre trajectoire littéraire, se sont imposés ce genre d'exercices, que l'on peut juger a posteriori assez stériles du point de vue productifs, mais qui se sont révélés en eux-mêmes infiniment plus chargés de sens que n'importe quel commentaire ou analyse dite « extérieure » de leurs propres productions, fussent-elles de vrais chefs-d'œuvre.

P/ Projet de préface pour  
LA RIME ABSOLUE (119) **non diffusé**

### PROJET DE PRÉFACE pour L'ART DU FRAGMENT

Fin septembre 2001 - de triste mémoire -, poussé par les vents du large et quelques circonstances terrestres, je retournais à Tahiti. Connaissant déjà l'endroit et le milieu que j'allais aborder, je m'étais fixé un objectif : écrire pour mon seul plaisir un poème par jour. Une sorte d'exercice de gammes, comme en a pratiqué une multitude d'écrivains avant moi. Une nouvelle mise à l'épreuve, aussi, de ma façon d'aborder l'écriture.

Mais pas totalement anodine, pourtant ; car non dénuée de signification... Cette épreuve forcée que je m'imposais volontiers a marqué, après vingt-cinq années d'écriture aux allures un peu débridées, faite de tâtonnements et de revirements pressés, l'amorce d'un nouveau changement de style. Je dirais même, de perception dans ma démarche d'écrivain.

Moins préméditée, certes ; donc plus spontanée. Mais aussi, contenant cette sorte de recherche de l'explosivité qui m'avait été communiquée par mes expériences sportives passées, révélant désormais une approche plus apparentée - du moins, je le désirais ainsi durant quelque temps - aux tentatives d'abstraction, dont quelques peintres du siècle dernier nous avaient montré l'apport. Ou à tout le moins, empreinte du souvenir vague de ces torsos antiques, naturellement mutilés, qui suggèrent à Rodin une nouvelle approche de son esthétique sculpturale...



## Textes génériques

Aussi me suis-je mis à écrire, sans toutefois pouvoir en mesurer d'emblée l'entière portée :

« Écrire comme ça, dans le frais du matin :  
À l'instinct, au jugé. » (*Tel un parfum d'une île lente*)

Énoncé ainsi, cette sentence pourrait paraître sonner comme un postulat. Et de ce positionnement intentionnel de mon esprit, de cet état de réceptivité du monde qui m'entourait accouchera, vers la fin du séjour, cette autre strophe qui résonne, elle aussi, tel un dogme nouveau :

« La femme nue dans le ruisseau.  
Une plage de sable blanc  
Pour ultime rencontre.  
C'est tout l'art du fragment.  
Et donc du dépérissement  
- Que dis-je ? - et poussé à l'extrême ! »  
(*Tel un parfum d'une île lente*)

Comme pour mettre en pratique ce nouveau dogme annoncé, je passais une bonne partie des années qui suivirent à « faire le tri » dans mes productions antérieures. J'avais décidé de rendre plus pertinente et plus concise ma poésie, étant persuadé que ma créativité précoce, tout émaillée de tentatives désordonnées, rendait la perception que l'on pouvait retenir de l'ensemble - j'avoisinais à l'époque déjà les 1000 pièces de poésie - peu cohérente.

Voulant donner corps à des recueils plus réfléchis, plus mûris, mieux charpentés, je supprimais d'un trait, en tant que pièces non finies ou immatures, environ 330 poèmes. D'un côté, j'en tirais une réelle satisfaction - j'avais forcément évolué avec l'âge, me dis-je - et le nouvel assemblage de la partie retenue me semblait atteindre le but que je lui assignais.

Mais cédant à des penchants naturels qui me confirmèrent que tout artiste n'est jamais, au fond de lui-même, complètement serein quant aux raisons de son « objectivité artistique », je ne me sentais pas tranquille non plus quant au sort à réserver à ceux qui avaient été écartés. Certes, ces textes, pour la plupart de jeunesse, heurtaient par

## Textes génériques

leur manque de limpidité et l'inaboutissement de leur pensée... Mais, dans le même temps, n'étaient-ils pas porteurs des prémisses de ma volonté créatrice ? N'étaient-ils pas, eux aussi, des révélateurs en germe de mes *modus operandi* intérieurs - c'est-à-dire de mes ressorts intimes en poésie ? -.

De fait, à la relecture de telle ou telle pièce, je ne parvenais guère à m'en abstraire totalement - veuillez comprendre : à les détruire de but en blanc -, trouvant novatrice telle formulation, fondatrice telle autre image, ou telle autre strophe mieux envoyée que l'ensemble défailant auquel elle appartenait.

Paradoxalement, la cohésion se fit par le fragment. Car décidant de tailler dans le déchet comme un jardinier taille dans sa haie, ne conservant que les segments que je jugeais appropriés par la forme, rabibochant ce qui n'était que pensées incomplètes - ou les laissant pour telles, dans la plupart des cas -, je parvins, suivant le fil de mon idée et pour ma satisfaction personnelle, à hisser la substance de cette partie momentanément délaissée au niveau, peu ou prou, de l'ensemble de ce qui avait été sauvé.

Ainsi j'entrevois se dessiner la synthèse de ce qui, depuis toujours, m'était cher, consistant à conserver mon ascendant sur ce que je souhaitais livrer de ma production poétique, tout en valorisant mon désir d'aboutissement dans ma démarche créatrice. Car, comme je l'avais déjà écrit dès mon plus jeune âge, je proclamais, une fois de plus, cette affirmation :

« Je veux atteindre l'état ravi de poésie pure.  
Que se consume, de mon âme et de ma voix  
La moindre particule. » (*La chute des géants*)

Le fragment : ainsi a-t-il pu devenir, pris à l'intérieur de cette écriture spécifique, un moyen d'atteindre cet état que, à partir de ce moment précis, je pouvais m'imaginer s'être enfin accompli, sous la forme d'une portion « de poésie pure ».

Q/ Projet de préface pour  
L'ART DU FRAGMENT (58) **non diffusé**

## Textes génériques

PROJET DE PRÉSENTATION pour l'exposition DIALOGUE, envisagée conjointement avec Brigitte Vio, par Xavier HIRON <sup>[1]</sup>

Le premier auteur français à avoir intitulé un recueil de poésie de ce simple vocable « Dieu » n'est autre – mais on s'en serait douté ! - que Victor Hugo lui-même. Par sa force évocatrice et sa puissance verbale, l'auteur emblématique du XIXe siècle, peintre intarissable d'une fresque sociale de la démesure, s'attachait en cela à reconstituer l'image qu'il se faisait, au travers du regard porté sur son époque, de la place et du rôle que la figure divine jouait au cœur de l'épopée humaine. Et avec quelle majesté, quelle justesse et efficacité a-t-il su, une fois encore, mener à bien son entreprise ! Il est vrai que le sujet lui sied à merveille. De Hugo en effet, chacun se souvient, a minima, de ce vers mirifique : « L'œil était dans la tombe et regardait Caïn. »

Aujourd'hui, un siècle et demi plus tard, intituler à son tour une modeste compilation d'une quinzaine de poèmes du même vocable « Dieu » ne peut avoir, bien évidemment, ni la même ambition ni la même portée. Car durant ce siècle et demi qui vient de s'écouler, tout semble avoir périclité. Ce qui subsiste aujourd'hui de la grandeur de l'Église catholique d'Occident n'est plus qu'une suite de pâles interrogations individuelles, qu'une évanescence succession de cheminements personnels qui semblent si disparates et que rien ne paraît plus devoir venir l'unifier.

Juste retour des choses, diront certains, puisqu'à partir de Hugo - et pourquoi ne pas le dire, sous sa formidable impulsion de visionnaire (phénomène qui sera largement amplifié par ses suiveurs grandioses : je veux parler de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud) -, la chrétienté s'est vue définitivement dépossédée de son rôle historique de ciment social pour s'engager, bien malgré elle, dans le règne incontestable d'un individualisme forcené, se voulant garant de la modernité.

Il resterait certainement à nos universitaires et intellectuels à dresser un tableau historique précis de ce constat à grande échelle. Mais il n'en demeure pas moins vrai que cette idée-force s'impose d'elle-même, à l'heure où cette expression exacerbée de notre individualisme semble se diluer dans un ordre social devenu

## Textes génériques

déliquescent, c'est-à-dire comme tombé en jachère, et que tout sens commun de l'harmonie - celui-là même qui avait originellement sous-tendu l'édification des valeurs du christianisme - paraît désormais faire cruellement défaut à notre société.

À l'heure du libéralisme triomphant, cette absence de valeur a façonné les pires excès. Exit, dorénavant, les notions de partage, d'écoute et d'attention positive qui étaient en germe dans la parole chrétienne des origines. Elles furent battues en brèche par cette entreprise de décomplexion généralisée du monde, initiée par la psychanalyse de Freud, discipline qui fut par ailleurs si utile à combattre certains blocages individuels hérités du passé, mais qui s'est avérée, à la longue, destructrice pour ces liens sociaux qui manquent tant, désormais, à nos équilibres.

En témoigne, s'il en était besoin, cette désaffection systématique des lieux symboliques, tels que ceux que nous tentons aujourd'hui de réinvestir, de leur sens premier d'interrogation et de prière - si tant est que ce terme puisse être de nouveau chargé d'un sens dépassionné, positiviste, voire humainement épuré -. Certes, le bien commun s'exprime différemment de nos jours, et c'est désormais à l'idéal culturel que revient la charge de continuer de donner sens et vie à des lieux de proximité, tels que l'ancien cloître des visitandines de Sainte Marie d'en Haut et à la chapelle de l'ancien Hospice des vieillards de La Tronche. Mais qu'on se souvienne que ces lieux, émanations d'un ordre religieux charitable dévoué aux nécessiteux et aux itinérants, pour l'un, et aux aspirations de la représentation sociale de l'Hôpital civil de Grenoble, lui-même hérité des valeurs d'hospitalité qui puisent leurs racines au cœur du Moyen-âge, pour l'autre, et se mesurera alors le bien fondé de notre démarche d'interpellation à double voix.

Car tout cela - nos freins intérieurs, notre absence d'implication, nos liens distendus - ne saurait nous dispenser de tenter à nouveau le partage, la confrontation positive, le dialogue constructif, y compris entre les messages et les lieux investis, dans une sorte d'édification du grand rêve d'un livre architectural à ciel ouvert. Bien au contraire. Et ce fut en cela le sens de notre démarche commune, à Brigitte Vio, plasticienne de son état, et moi-même, poète, puisqu'elle a tiré sa raison d'être dans l'échange et le dialogue, sans exclusive ni esprit

## Textes génériques

partisan, loin de toute volonté de prosélytisme - étant bien entendu que chacun, de nos jours, garde jalousement cachée au fond de lui sa conviction personnelle en matière de religion -.

Car si l'homme est fait de pensées, l'artiste, pour sa part, se doit de lui donner la matière qui alimentera sa propre réflexion sur sa conscience d'être au monde, tout en lui ouvrant la possibilité d'un retour sur lui-même - retour fait autant de fraîches sensations, de vives émotions, de ressentis salvateurs que de ces froids raisonnements brutaux qui, malheureusement, abreuvent les lieux communs de notre société de consommation -. Aussi, nous vous souhaitons la bienvenue dans ces lieux de sérénité retrouvée, car conçus, dès à leur origine, pour être des espaces de ressourcement de l'esprit - les anciens auraient certainement proposé d'utiliser ici le terme « d'âme » -. Et pour cette raison même, placés hors du temps et du monde...

Xavier HIRON, mai 2011

R/ Texte justificatif pour  
le projet d'exposition DIALOGUE,  
en collaboration avec Brigitte Vio (49)

[1] Projet d'exposition au Musée Dauphinois, non abouti.

INTRODUCTION à une RETRADUCTION DES 100 SONNETS D'AMOUR de  
PABLO NERUDA

À tous les aficionados - le mot n'est pas choisi au hasard - de la poésie authentique, je livre en première exclusivité ma version (presque enfin achevée) d'une re-traduction des *Cent sonnets d'amour* de Pablo Neruda. Cette somme avait déjà été publiée en français dès 1965, avec une traduction de Jean Marcenac et d'André Bonhomme (reprise en édition bilingue dans la collection Poésie n° 291 des Éditions Gallimard, 1977), sous le titre *La centaine d'amour*. Les auteurs - leur titre précieux l'annonce d'emblée -, comme beaucoup d'autres avant eux,

## Textes génériques

croyant bien faire, voulant incontestablement bien faire dans cet exercice difficile de la traduction poétique, n'ont finalement réussi qu'à surajouter de la confuse poésie à la poésie vraie. Ils ont cru que poétiser se résume à dissoudre et à désassembler. Que la poésie se résout à n'être qu'un simple exercice de démembrement, alors que ce travail d'orfèvre sur le langage n'exclut nullement - bien au contraire, il le réclame ! - le fort besoin de lier les éléments entre eux. En l'occurrence, en négligeant la forme, ils ont souvent dilué le sens.

Car lorsque l'on cherche à restituer une transcription qui respecte la structure interne des poèmes initiaux, cet ordonnancement premier du réseau des images, il en résulte un recueil d'une densité et d'une puissance plus incomparable encore. Et ce qui est merveilleux chez Pablo Neruda poète, c'est que cette intensité et cette cohésion sont constantes du début à la fin du recueil : du premier jusqu'au dernier poème. Un moment unique de poésie.

Je dois préciser qu'au début de mon entreprise, je ne maîtrisais rien ou presque de l'espagnol. Une centaine de mots tout au plus composait mon vocabulaire, et je ne possédais aucune base grammaticale tangible. Aussi me dois-je malgré tout de rendre un hommage appuyé à mes prédécesseurs, et ce à double titre : pour avoir contribué à mettre à ma disposition ce texte éblouissant, d'une part ; et avoir, d'autre part et si je puis dire, largement défriché le terrain. Ce faisant, ils m'ont rendu accessible - à moi et à bien d'autres - cette substance initiale qui a été essentielle à un travail de reformulation.

Le fait qui ressort de cette expérience de réécriture - et de quelques autres, faites à sa suite, puisque je me suis lancé, il y a quelques années de cela, aidé par ma marraine Elizabeth Brooks, dans la traduction de l'œuvre chantée de Bob Dylan - est qu'il existe deux temps distincts dans la traduction. Le premier est celui du déchiffrement, durant lequel on s'imprègne à saturation du poème d'origine, en tentant d'en décrypter l'économie interne. Puis vient celui de la transcription proprement dite, qui est le temps de la recherche d'une perfection autonome dans l'expression de la langue cible. Tout semble se passer comme si deux parties différentes du cerveau se mettaient à travailler l'une après l'autre, en tentant de s'ignorer l'une l'autre, hormis le temps immanent du transfert de l'information. Et si l'on sait conserver à tout

## Textes génériques

moment le sens du respect du texte d'origine, il me semble être indispensable qu'il en soit ainsi.

Car pour ma part, le niveau sur lequel je pense avoir pu agir est celui de la restructuration et de la recomposition. À l'aide de mes propres connaissances acquises dans le domaine de la conduite d'un poème, à l'aide de ces capacités rédactionnelles que j'ai eu l'occasion de développer, d'abord par instinct, puis par application, au fil de mes années, j'espère avoir réussi à restituer dans leur globalité les intentions fondamentales du poète. J'espère avoir su rendre un peu plus explicites (c'est-à-dire lisibles, limpides et cohérentes) les qualités qui conféraient déjà aux textes d'origine leur noyau, leur cœur, leur force et leur lumière intérieure.

J'en profite pour rappeler que Pablo Neruda est l'une des rares personnalités du XXe siècle à avoir reçu deux prix mondiaux majeurs : le prix mondial de la Paix en 1955 (la même année que Pablo Picasso), pour son engagement de diplomate déchu et de poète ; et le prix Nobel de littérature en 1971, pour l'ensemble de son œuvre - qui est d'ailleurs sans équivalent -. Guidé par un esprit d'une telle envergure, il devenait difficile de se tromper.

Aussi, je souhaite à toutes et à tous une heureuse découverte - ou re-découverte - d'un des textes primordiaux de la poésie espagnole et - pourquoi ne pas le dire, puisqu'il s'agit d'une évidence ? - de la poésie tout court.

Xavier HIRON, Février 2012

S/ Introduction à la retraduction des  
100 SONNETS D'AMOUR de Pablo Neruda (41)

Bonne et heureuse année 2005

Pour qu'une traduction soit réussie  
Il faut qu'elle ait été conçue  
Comme un acte d'amour.  
C'est à dire en pleine connaissance  
De cette ambivalence  
Entre donner et prendre.



COMME CHAQUE GRAIN DE SABLE

Aux temps de mes ans, Avant mes heures les plus nébuleuses  
Ainsi que le fil de mes larmes ruisselant, Chaque grain de sable  
Est tombé en moi une fois au fond de mon regard tout  
Me guidant péniblement à travers les défilés du désespoir.

Je n'ai pu le franchir de ma complexité dans mes amers,  
À l'usage de Cain, Je prends une revanche sur le dieu créateur.  
Dans la fureur de l'instinct, je pousse par-dessus la main de Dieu  
Dans chaque feuille qui souffle, dans chaque grain de sable.

Où, les fleurs de l'indigence, les tentes du paradis?  
Comme des continents, elles ont heurté le souffle du ventral,  
Le ciel s'élève des marches du temps pour valider le chemin  
Pour alléger le poids de l'éclaircie et la conscience du dieu.

J'ai regardé intérieurement à travers les fissures de la tentation  
Et chaque fois, personnellement, j'étais appaqué dans mon  
En avançant à l'avant sans donner et commençant à comprendre  
Que chaque chose est conçue comme tout, chaque grain de sable.

Je suis passé des halles aux richesses dans la tenture de la nuit  
Dans le silence d'un air d'été, après le final d'un festival d'été.  
Et cette douce ombre de la solitude m'avait dans l'espérance  
Dans le moment final de l'annonce de son chaque grain de sable.

Zestandi le bruit des pas anciens telle une mer en mouvement,  
Parfois je me retourne, il y a quelque chose, parfois ce n'est que moi.  
Je suis assis au réfectoire de la table de l'homme  
Comme chaque moment qui tombe, comme chaque grain de sable.

EVERY GRAIN OF SAND  
Paroles et musique: Bob Dylan (1964)  
Album: MN

TRADUCTION XAVIER HIRON  
© 2005 X. HIRON  
REVUE LE 15/03/2023

*Comme chaque grain de sable, traduction d'une chanson de Bob Dylan*  
carte de vœux © Xavier Hiron, 2005

## INTRODUCTION aux TRADUCTIONS NOUVELLES DES CHANSONS DE BOB DYLAN

### POUR UNE ESQUISSE DE BOB DYLAN

présentation des traductions de l'œuvre chantée, par Xavier Hiron

## L'ambiguïté de Bob Dylan, ou l'être convoqué à l'assemblée des dieux

### ENTRE CONTRADICTION ET PARADOXE

Dans le film *No direction home* - document magistral de justesse et d'intelligence -, que Martin Scorsese consacre au monstre sacré de la musique populaire américaine de la seconde moitié du XXe siècle, Bob Dylan lui-même n'hésite pas à évoquer le terme de « méprise » pour parler de son fulgurant succès générationnel. Et pourtant, qui aura, plus que lui, cherché à susciter cette formidable résonance sociétale ? Qui aura, plus que lui, créé les conditions favorables pour que naisse cet écho inégalé ; écho dont il a cependant



## Textes génériques

si souvent cherché à nier l'ampleur, a posteriori ? Mais il est vrai que certaines vérités ont besoin d'ambiguïté pour pouvoir s'épanouir. Et à travers les questions évoquées ci-dessus se situe indubitablement l'ambiguïté essentielle que véhicule l'œuvre de Bob Dylan. C'est donc celles-ci qu'il va nous falloir décrypter en priorité si l'on souhaite parvenir à décoder le fonctionnement de l'individu Dylan. C'est ce mouvement à la fois confus et subjuguant qu'il va nous falloir décomposer, si l'on souhaite comprendre et apprécier à sa juste valeur l'apport de la démarche de cet artiste hors normes et de la véritable révolution qu'il aura suscitée. Et pourtant : que de matériaux hétéroclites, d'évènements contradictoires, d'allers et retours incessants - du moins en apparence -. Pour cette raison, il va nous falloir opérer un retour en arrière dans l'histoire de l'art de notre époque.

C'est Baudelaire lui-même qui, le premier, en tant que fondateur reconnu de la modernité dans l'art, a revendiqué le droit à la contradiction interne de l'œuvre d'art. À dire vrai, il ne s'agit pas uniquement d'évoquer par là une conséquence qui pourrait paraître suspecte, ou que l'on pourrait juger nuisible après coup, du fait même d'écrire ; ou qui ressortirait de l'examen du produit de l'écriture de tout artiste digne de ce nom, mais plutôt de constater - et tant d'auteurs se sont emparés de ce simple argument pour en porter, après lui, les effets jusqu'à leur paroxysme - que c'est bien souvent les contradictions mêmes que recèlent en elles les œuvres d'art qui créent leur tension interne, leur dynamisme, leur foisonnement, voire leur identité.

Il y aurait plusieurs moyens pour parvenir à ce but. En premier lieu, il y a les procédés qui sont feints - et donc forcément vaniteux dans leurs effets -. Et toutes les productions qui sont issues de cette façon de concevoir l'œuvre d'art portent l'apparence de l'artificial et du surfait (on pourrait évoquer ici la notion de dandysme que l'on a tant reproché à ce même Baudelaire, ainsi que celle, plus récente, de « kitch », qui correspond particulièrement bien à l'époque que nous considérons avec Dylan). Mais ne nous y trompons pas : si ces œuvres ne résistent pas aux modes, c'est-à-dire à l'analyse du temps, elles n'en constituent pas moins un héritage tangible de cette manière de concevoir et d'appréhender la création contemporaine, que nous aura légué dans l'art la notion même de modernité. Et à côté de ces premiers procédés, innombrables autant que de peu d'intérêt, il y a ceux qui, fort

## Textes génériques

heureusement, conservent en eux une forte prééminence de la part d'authenticité de l'individu.

Mais quelle serait, alors, cette authenticité ? Comment se pourrait-elle caractériser, et donc discerner ? Pour parler de Dylan, on pourrait avancer comme postulat de départ que la contradiction interne de son œuvre serait qu'elle se situe à la croisée des chemins entre les deux voies que l'on vient d'évoquer : l'une artificielle, et l'autre authentique. Mais ceci aurait pour effet surprenant de la rendre d'emblée plus magistrale encore. Car le paradoxe initial de l'œuvre de Bob Dylan serait de venir confirmer de facto que certaines ambiguïtés tiennent lieu, à elles seules, de vérité.

Car la démarche artistique de Bob Dylan s'apparente en tous points à la démarche picturale d'un Pablo Picasso. Elle serait celle d'un grand « bouleversificateur » s'il en est, et qui renouvellerait le langage - qu'il soit pictural, musical, ou de toute autre nature - en continu, à partir de la dé-composition (pour ne pas dire du dépeçage en profondeur, et vécu comme une nécessité durable et absolue) d'une plus haute tradition classique. Oui, Bob Dylan est un bulldozer de la même espèce que Pablo Picasso, dont le credo avoué était : « je ne cherche pas, je trouve. » Un ovni du même type, au sens propre comme au sens littéral, qui creuse, arrache, chamboule, pioche, démembrer, pour ainsi mieux ré-assembler, re-fondre, re-crée et, finalement - et c'est ce qui a une importance primordiale sur tout le reste qui précède -, pour mieux restituer.

### LE BANQUET DES CARNIVORES <sup>[1]</sup>

Car cette tentative permanente et vécue dans la continuité - comme érigée en méthode - ne sert qu'un seul but, unique et précis : créer en permanence de l'émotion. Vivifier la spontanéité. Et par là même, trouver cette authenticité incessante dont il était question plus haut. Ainsi, la boucle du paradoxe serait-elle bouclée in vivo, et l'on toucherait par là, véritablement, à la question fondamentale de la justification d'une démarche artistique quelle qu'elle soit. Bob Dylan - et cela ne constitue pas le moindre de ses succès - nous contraindrait donc à repenser en permanence la question de l'œuvre d'art.

## Textes génériques

Ce qui se profile ou se cache - c'est selon - derrière cette notion de la restitution artistique, ainsi que dans celle de l'efficacité dans la création de l'artiste, c'est l'enjeu même de la création. Le mobile en tant que tel de l'acte de créer. Au-delà du simple fait du vouloir exister en tant qu'artiste - et qui se suffirait en soi en tant qu'argument artistique, que justificatif de toute condition de poète, d'écrivain, de musicien, de peintre, mais tout aussi bien de celles de jardinier, de couvreur, de maçon, d'ingénieur ou de savant, etc. -, oui, ce qu'il y aurait à prouver par une telle démarche, dans le positionnement intellectuel qu'impose une telle nature, ce serait que la création ne peut en aucun cas se concevoir comme un concept fumeux qui resterait en perpétuel devenir, mais que cette dernière trouve bel et bien sa justification d'exister dans la matérialisation, aussi fréquente que spontanée, aussi spontanée que - parfois - parfaite, d'un simple désir d'exister ou d'une moindre envie de naître au monde. En cela, l'identification souvent citée de Bob Dylan avec Arthur Rimbaud prendrait ici tout son sens.

Mais que cacherait, plus profondément enfouie en l'être, cette volonté continuellement réaffirmée par un Bob Dylan de la transcription du réel dans l'art ? Car à tous les coups, cette soif, cette faim, cette débauche d'énergie qu'il concède pour assouvir ce besoin inextinguible de la transcription dans un autre réel du réel lui-même devient, à travers lui, une véritable fin en soi. À convoquer les dieux en parlant de Dylan, il devient impossible d'omettre le fait que sa surabondance d'efforts et sa débauche d'énergie dans le domaine de la création (pensez donc : pas moins de 35 albums studios, paroles et musique, en près de 50 ans de carrière, sans compter ses 9 albums live, tandis qu'il continue, à 70 ans passés, à enchaîner les prestations publiques et les albums épisodiques), ainsi que sa frénésie de représentations auprès du public, font immanquablement pendant à l'œuvre colossale d'un Victor Hugo, par exemple, dont on a avancé qu'il possédait une véritable science pour la récupération du matériau littéraire [2].

Le désir comme moteur essentiel de la création étant ainsi établi de lui-même - encore qu'il ne faille pas négliger de citer les recherches récentes sur le fonctionnement du cerveau et l'apport des enzymes spécifiques, telles que l'adrénaline et la dopamine, mais en renvoyant immédiatement au débat fondamental sur les causes et les conséquences, lequel débat, bien évidemment, ne saurait recevoir ici de réponse tranchée -, il resterait ensuite à établir la question des moyens.

## Textes génériques

Car saurait-on démêler aussi facilement, justement, ce qui est cause de ce qui est conséquence en matière de création artistique ?

Ce qui est en jeu, semble-t-il, dans la démarche d'un Bob Dylan, est la question primordiale des intentions du poète. Chez Dylan, en effet, toute création semble venir d'un seul jet, d'un seul tenant, d'une seule effusion, sans préméditation excessive, sans surcharge de justification préalable - puisque tout semble aller de lui-même et s'autojustifier en permanence par le simple fait d'être ce qu'il est -. Tout vient au monde des émotions sensibles d'un seul bloc, comme posé avec le rocher. Aussi, qu'est-ce qui a bien pu préexister à quoi ? Impossible de le démêler, même a posteriori. Tout est, dans l'univers de son art, sans aucune autre éventualité que celle d'être au monde - que celle d'être dans son propre monde -. Sans aucune autre justesse que de vivre sa propre existence dans un univers autonome de parole et de musique.

### LE RYTHME EST LA DANSE DES DIEUX

En réalité, tout, chez Dylan, s'élabore - et c'est le cas, d'ailleurs, chez tous les artistes titanesques - dans le jaillissement de la simultanéité. Rien ne compte que ce qui est d'emblée advenu. Et seul un regard de rapace aigu est capable de supporter cela. Un carnassier de grande envergure, pourrait-on dire. Ce n'est pas pour rien si l'on a souvent reproché à Bob Dylan d'avoir autant emprunté. Mais la vraie question sur ces emprunts resterait celle-ci : quelles intentions intrinsèques ont servi ces emprunts (je préférerais, pour ma part et dans la majorité des cas, parler d'assimilation) ? Pour quelle transcendance ont-ils été commis ? Pour quelles visions - et l'on en reviendra toujours, avec Dylan, à la même problématique - ainsi restituées ?

D'Albert Einstein - encore un autre géant - on a pu dire qu'il avait su convoquer une approche poétique de la science : et pour quelle avancée ! Pour quelle incommensurable vision offerte au monde, elle qui aura tant bouleversé (au sens propre comme au sens figuré) notre appréhension de l'univers ! La compréhension du monde par l'artiste vrai est à cette image : inégalable, inatteignable par autrui et irrémédiablement instantanée. C'est pourquoi l'artiste n'apporte jamais de réponse. Ce que l'artiste apporte, c'est la pertinence et la permanence

## Textes génériques

du questionnement de l'homme. Et ce que touche l'artiste par le questionnement, c'est la notion de l'universel en soi. C'est la conceptualisation du réel, alors même que le réel reste une matière en devenir.

Aussi pourrait-on admettre que le réel est, dans bien des cas, fait réel par la vision même de l'artiste - tout comme le réel est fait réel par la vision du savant, mais à une autre échelle et pour d'autres visées -, puisque rien n'existe assurément au monde sensible des idées avant qu'il n'ait été expressément formulé. Alors même que la pertinence du réel est posée, alors même que s'ébauche déjà les possibilités de réponses concrètes à offrir au réel ainsi posé, l'artiste est déjà plus loin, l'artiste est déjà ailleurs. Être insaisissable s'il en est : c'est en cela que la vision de l'artiste vrai reste toujours première. Car il est toujours en amont, toujours devant les choses et non soumis à elles. Mais ce qu'il faut bien comprendre en même temps et que nous apprend Dylan, c'est que cette faculté d'anticipation se nourrit, chez l'artiste, d'un contenu préalable, d'un véritable « combustible » préexistant, et c'est en cela que le travail d'appropriation est inhérent à la démarche de l'artiste. Tant est si bien que ce décalage permanent entre tradition et restitution finit invariablement par mettre l'artiste en porte-à-faux et à le soumettre immanquablement au feu continu des critiques. Ainsi en est-il, au passage, de l'un des autres paradoxes de l'artiste : être à la fois adulé et critiqué en permanence pour ce qu'il est ou ce que l'on croit reconnaître qu'il représente.

C'est pourquoi le propos artistique de Dylan nous semble parfois se résumer à cette oscillation constante entre exploiter le creuset ou la racine de la tradition (celle qu'il s'est cherchée, et donc celle qu'il s'invente au fur et à mesure qu'il progresse dans son art) et sa réinvention en continu dans une perfection autonome et quasi instantanée. En cela, l'ambivalence de Dylan pourrait se traduire en ces termes : la tradition nourrissant la modernité dans un renouvellement rythmique et textuel perpétuel.

Car Dylan, en bon créateur qu'il est, ne se contente pas de faucher allègrement parmi les prairies de la tradition musicale. Mais il prend n'importe quel prétexte de la vie même qui l'entoure comme matière à composer : par le texte, il aborde aussi bien le fait social que la ségrégation rampante, l'hypocrisie politique naissante que la racine

## Textes génériques

terrienne dont celle-ci se nourrit, l'amour bafoué qui génère le mal d'être sur terre que l'errance existentielle comme condition humaine... Ce faisant, tout ce qui lui passe sous la main ou par l'esprit - ou, pour être plus exact encore, sous la plume de Dylan -, devient un matériau à façonner. C'est un gigantesque domino intellectuel que le poète s'invente en permanence à lui-même et s'approprie, pour en devenir le maître, le manipulateur - au sens matériel du terme, tel un potier pétrissant la pâte -, le thaumaturge, en même temps qu'il s'instaure démiurge d'une mythologie mi-sociale et mi-personnelle en mouvement continu.

Parallèlement à cet élan, (c'est-à-dire - et j'insiste sur ce point - simultanément à cet élan), Dylan se fait l'inventeur magistral de la fusion musicale du folklore populaire américain (le folk) et du mouvement rock-and-roll encore naissant, avatar des racines blues noires américaines de la rythmique nègre réappropriée par les blancs, dans un conglomérat bouillonnant d'œuvres toutes plus inspirées les unes que les autres. Et c'est cela seul qui compte, désormais, aux yeux de l'histoire des hommes, puisque c'est cela qui reste et restera définitivement de l'artiste Dylan pour les temps à venir - lui qui demeure encore, à l'heure actuelle, le compositeur de chansons le plus repris au monde -. L'essence même de son art : restituer ses offrandes au monde sensible, à la sensibilité de l'esprit, à l'émotion de l'âme intuitive et cognitive à la fois, en privilégiant le bouillonnement comme une marque vitale due au genre humain (et dont ce dernier ne ressortira - il le sait au fond de lui-même - ni vivant ni indemne).

### DU FESTIN NAÎT LA CROYANCE

De tout ce qui précède, nous retiendrons seulement que Bob Dylan s'enracine délibérément dans la tradition. C'est pour cette raison même, il me semble, qu'il faut commencer la traduction des œuvres chantées de Bob Dylan non pas par sa première livraison personnelle, c'est-à-dire à la première chanson intégralement signée de sa main, parole et musique, mais bien dès son premier album, presque exclusivement composé de morceaux anciens, de reprises et de réarrangements de standards oubliés. D'emblée, ces chansons semblent le reflet de ce qu'il souhaite (plus ou moins confusément, certes, mais qui le saura jamais ?) véhiculer. En témoigne, s'il en était

## Textes génériques

besoin, le titre emblématique *House of the rising sun* qui n'obtenu la postérité qu'on lui connaît désormais que grâce à la restructuration musicale qu'en a fait connaître Dylan lui-même, même si l'on sait aujourd'hui que la transcription des accords qui a insufflé une seconde jeunesse à ce tube ignoré a été « empruntée » par Dylan à l'un de ses condisciples, le musicien new-yorkais d'origine irlandaise Roger Mc Guin.

À l'instar de ces reprises, les premiers textes de Dylan atteignent parfois des accents de fraîcheur et de véracité que l'on observait déjà en prémisse - cet élément a forgé le creuset de leur fabuleuse destinée - dans les blues ancestraux, tels que les a rassemblés et traduits, à peu près à la même époque que s'élaborait l'œuvre de Bob Dylan, notre académicienne Marguerite Yourcenar <sup>[3]</sup>. Là encore, par la musique et par les thèmes abordés, on se situe dans le courant de la continuité qui fait corps, quoiqu'on en dise, avec l'œuvre de Bob Dylan. Et par ailleurs - et cela est loin de constituer un détail négligeable pour ce qui concerne la perception que l'on nourrit de la personnalité de Bob Dylan -, ces morceaux anciens, dans lesquels il n'aura de cesse de puiser allègrement, ont le mérite de poser d'entrée de jeu la question de la pertinence du fait religieux dans l'esprit de Dylan. En d'autres termes, ce fait religieux n'est-il, pour le Dylan des origines, qu'un matériau comme un autre, issu de cette tradition musicale qu'il entend creuser ? Et si oui, à partir de quand et sur la base de quels éléments le questionnement religieux deviendra-t-il une obsession existentielle pour le Dylan de la maturité ? Certes, un tel sujet dépasse de beaucoup le cadre de notre présentation, mais la question ainsi posée resterait indubitablement à élucider.

Mais là où la notion de continuité rejoint le génie qui habite Bob Dylan, c'est qu'elle n'est pas, chez ce dernier, qu'un simple fondement. Elle ne constitue pas qu'un vulgaire tremplin pour une expérimentation d'expression nouvelle et exacerbée. Avec Bob Dylan, la continuité ne se suffit pas à elle-même. Elle ne se suffit pas d'un simple renouvellement d'elle-même, sorte de naïf dépoussiérage, comme on en a tant vu depuis cette époque charnière des années 1960, mais elle devient délibérément englobante et universaliste, d'une manière qu'on pourrait presque qualifier - toutes proportions gardées - de « totalitariste ». En tout état de cause, elle n'accepte aucune concession vis-à-vis d'elle-même. Et par voie de conséquence, vis-à-vis du monde tumultueux qui

## Textes génériques

l'entoure... Elle ne devient qu'un élément de la formidable entreprise de récréation qui est en marche d'un nouvel art autonome et qui atteindra, en quelques enjambées seulement, sa propre plénitude. Que l'on songe seulement à l'énorme distance intergalactique qui sépare les reprises, pourtant déjà si abouties, de *Lili of the West* ou de *Pretty Peggy-O* et un texte absolument somptueux et à la puissance poétique improbable, comme jailli de nulle part, tel que *A hard rain's a-gonna fall*. En l'espace de deux albums, c'est-à-dire en moins d'un an seulement, des années lumières semblent s'être écoulées.

Et il en sera de même entre le festival folk de Newport de 1963 et celui, tragique dans les faits mais ô combien salvateur dans l'esprit, de 1965. Il semble que l'on soit passé subitement d'une ère à une autre ère, alors que rien, absolument rien ne nous y préparait. Une explosion venue d'on ne sait où, au point que ses coreligionnaires, rendus fous en coulisses par ses hardiesses musicales, se seraient mis à crier « apportez une hache, qu'on sectionne ces câbles électriques ! » Et Dylan ne s'arrêtera pas là. De roulements de tonnerres en zébrures d'éclairs, les coups de génie s'enchaînent : car viendra exactement dans le même temps - pour honorer cette participation quasi improvisée au festival de Newport 1965, Bob Dylan venait de quitter la session d'enregistrement de l'album *Highway 61 revisited* - l'intuition géniale de *Like a rolling stone*, aidée il est vrai en cela par un petit coup de pouce du destin (mais le destin ne frappe jamais à la porte par hasard, nous rétorquerait celui dont la version rimée originale était formée de 45 couplets !). Car le compositeur qu'il est, ainsi que ceux qui l'entourent - dans son génie résolument novateur, Bob Dylan devient un véritable agent catalyseur de la création contemporaine, autant qu'un formidable meneur d'hommes -, a tout créé de la musique nord américaine de la seconde moitié du XXe siècle. En premier lieu, il fonde de manière définitive le style Rock and folk, comme l'expression ultime - et incomprise à la fois - de la modernité américaine : logorrhée jugée bruyante et tapageuse d'une société qui trouvera insupportable d'y reconnaître ses propres contractions d'aspiration au progrès galopant et au dynamisme forcené.

Non, Dylan ne s'arrêtera pas là. Car c'est en réalité tout un nouvel univers qu'il veut créer et auquel, de facto, il va réussir à donner forme et vie. Car il réinvente - lui et ses producteurs, on ne le démêlera jamais tout à fait - toute la musique pop-rock américaine. Il crée d'abord



## Textes génériques

et avant tout la profusion dans la création, base incontournable de tout ce qui en découlera. Il crée ensuite l'expressionnisme musical dans des concerts électrisés. La tentative de saturation du son restitué. Il crée le réinvestissement des lieux symboliques au profit de l'expression créatrice. Le premier véritable clip, quelque part, lové au coin d'une rue de New York. Mais aussi, la réappropriation de stades colossaux pour des concerts monstres, sortes de grand' messes populaires et semi-mystiques à la fois, là où les prestations stridentes des Beatles - autres géants s'il en fut - nous apparaissent désormais comme de pâles communions de transe et d'hystérie juvénile. Il crée la commercialisation à outrance ; mais aussi, le concept augmenté du double album. Il crée les méga-tournées planétaires, l'omniprésence sur les ondes, la saturation médiatique et l'art de contre-pied et de la dérobadé journalistique. Car Dylan, en grand créateur qui se respecte, ne se trouve jamais là où on l'attend, intellectuellement parlant. Le ressort de la surprise et de l'inattendu est inhérent à son art. Le besoin systématique de provoquer des émotions nouvelles et inconnues est érigé, avec lui, en véritable dogme. En découle une suite ininterrompue d'électrochocs permanents, telle une immense thérapie de groupe inondée en continue sur les ondes et dans les sillons : une démonstration par l'exemple de ce que doit être, selon Dylan, une authentique culture vivante.

Car ce qui est et reste primordial, par-dessus tout, c'est que Dylan ne mésestimera jamais ni ne tournera le dos, bien au contraire, au fait social dont il se considère issu, ni ne s'éloignera du parti de l'homme dont il porte les valeurs. Et plus particulièrement, de cette jeune génération à laquelle il appartient et dont il deviendra, mais à son corps défendant - puisque son propos, comme on l'aura compris, est délibérément ailleurs -, un des porte-parole. Aussi surprenant que cela puisse paraître, il se fond dedans, tel un poisson dans l'eau. Il se laisse porter, semble s'en griser même jusqu'à saturation, tout en restant toujours maître de sa fougue, de sa verve, de ses orientations musicales : bref, de son art. Il semble parfois qu'emporté par son élan, dans cette exaltation fondamentale qui le caractérise, Bob Dylan ne sache plus très bien discerner où se situent les limites. Mais peu importe s'il transgresse les frontières, car seul compte, pour lui, le fait que ce qu'il porte s'accomplisse, que ce qui est porté à travers lui accomplisse sa propre révolution, quels que puissent en être les effets, d'ailleurs. Car l'art, chez Dylan, ne se contente pas d'approximations.

## Textes génériques

### L'AILLEURS, OU LA VÉRITÉ QUI BRISE

Mais resterait alors une question, et qui taraude l'esprit du commun des mortels : quel est donc le secret de ce grand ensorceleur ? Où résideraient son charme mystérieux et son terrible maléfice ? Dans la facilité de sa parole ? Dans cette fluidité de l'air qu'il véhicule ? Dans cette souplesse insolente de jeune premier ? Dans la justesse impitoyable de son ton - s'il lui est arrivé, parfois, parmi l'immensité des livraisons musicales et parolières qu'il nous offrit, de se tromper de cible, Bob Dylan, cependant, ne chante jamais faux ni sans conviction - ? Dans la vitalité de sa respiration musicale, ou dans cette fraîcheur effrayante de son esprit ? Dans son agilité envoûtante d'araignée, ou la mobilité quasi hypnotique de ses textes, que véhicule pourtant une voix éraillée « de canard <sup>[4]</sup> », tout empreinte d'attraits charmeurs et de répulsions mêlées ?

Tout cela, dans sa globalité, certes, participe de la magique attraction que diffuse le génie créateur de Bob Dylan. Tout cela y contribue tout à fait violemment. Mais ce qui surpasse tout le reste et sans quoi rien d'autre n'aurait pu pleinement exister, n'aurait pu advenir totalement dans cette concrétisation au cœur du monde sensible, c'est cette osmose parfaitement naturelle d'une inimitable poésie moderne, soutenue par un don inégalable de mélodiste. Chez Dylan, tout, texte et musique confondus, se résume à une mélodie insurpassable. Tout son être est en permanence tendu vers ce but unique, ce Graal qu'il se doit de renouveler à chaque instant que sa respiration se met en mouvement : trouver de l'harmonie mélodieuse et indissoluble entre la pensée que véhiculent les mots dont son esprit s'empare et son accomplissement dans le réel de la musique.

Cette manière inimitable de faire coller le verbe et la note, quel que soit le prix à payer pour parvenir à la trituration de l'un afin d'assouvir l'autre, quelle que soit la dette contractée pour obtenir la soumission de l'autre envers le premier, est le secret essentiel de son admirable alchimie. Et combien de fois, en remettant son ouvrage sur le métier, Bob Dylan eut-il à défendre tout cela avec fougue, morgue, vigueur et une inépuisable conviction ? Car c'est bien cet alliage sans cesse reforgé, tout autant que l'admirable volonté dépensée à le défendre, à en légitimer l'existence, qui furent, en fin de compte, ses

## Textes génériques

armes uniques de vivant, ses seuls atouts de créateur, ses pauvres moyens d'homme aux mains nues, lui pour qui tout restait toujours à la fois acquis et en même temps à reconstruire.

Car comment ne pas prendre la véritable mesure de ce qui sépare les chansons de Bob Dylan, en tant qu'artiste visionnaire, de leur fabuleux potentiel de perfection mélodique qu'elles portent en elles, lorsqu'on se prend à écouter, par exemple, les nombreuses et merveilleuses interprétations qu'a pu en fournir, au fil du temps, Joan Baez <sup>[5]</sup>, sa muse des origines, elle qui sut continuer à promouvoir cette œuvre magnifique année après année, et cela bien longtemps après avoir eu à ravalé les déboires de leur orageuse séparation ?

Ici réside, semble-t-il, cette part inatteignable de Bob Dylan artiste, et qui le rend incomparablement humain : la part cachée de son incomplétude. Cette part grandiose et sublime à la fois, qui fonde son involontaire destin, lequel se logerait dans cette immense vacuité de l'infinité de son art. Car le secret que nous apporte Bob Dylan créateur est qu'il n'existe qu'un seul art, unique et indissoluble, mais qui reste à tout jamais inabouti. En quelque sorte, l'art est une perfection qui resterait, et pour toujours, profondément inachevée. Et tout le reste - quoiqu'on ai pu dire ou qu'on dira encore au sujet de Bob Dylan : paroles sensées ou insensées, choses fondées ou infondées - n'a eu ni n'aura jamais, en regard de cette révélation existentielle qu'il eut à vivre comme un calvaire parfois, une profonde cicatrice faite à son âme à tout le moins (car le terme de « révélation » est ici à prendre dans le sens : qui touche à l'existence même de l'individu), aucune espèce de conséquence sur l'être qu'il fut et tente de rester encore. Aussi, fort de cet enseignement diffus que nous transmettent, en échos lointains, les chansons de Bob Dylan, notre unique devoir - celui que nous aurons appris d'un artiste confronté à la réalisation dans le concret du réel de son œuvre qui, pourtant, reste toujours comme en suspend - n'est-il rien d'autre, finalement, que de chercher à prolonger humblement ce qui est advenu un jour au monde, et ce quel qu'en fut le trajet, obscur ou lumineux, de sa révélation ?

## Textes génériques

### NOTE SUR L'ESPRIT DE LA TRADUCTION

Aborder la question de la traduction de chansons revient à parler d'un exercice qui présente la difficulté majeure de devoir assumer la déconnexion du texte et de sa musique. Or nous venons de constater à quel point ces deux aspects sont intimement liés dans l'œuvre de Bob Dylan. Il est donc impératif d'opérer des choix préalables - et qui dit choix, de les justifier -.

Dans le cas qui nous occupe, cette constatation nous a conduit à décider a priori qu'il fallait concevoir le texte final traduit comme un élément textuel autonome en soi, tout en sachant que cette orientation ferait que les textes deviendraient de facto une abstraction.

Certes, les structures d'origine des chansons, avec leurs ressorts sémantiques propres, se doivent d'être respectées pour ce qu'elles sont. Ainsi peuvent toujours être lus comme tels les découpages et la répartition des couplets, les répétitions lancinantes de refrains, les alternances épisodiques d'éléments signifiants et d'éléments strictement sonores, que l'on pourrait appeler « d'ornementation. » Tout cela constitue l'âme d'une chanson et a donc été restitué en l'état.

D'autres éléments ont, par contre, été délibérément tempérés, dans le but d'apporter au texte lu en français une homogénéité intrinsèque. Ce fut le cas pour ce qui concerne la suppression ponctuelle de mots répétés pour des raisons d'équilibre musical (le double « Corrina » - ainsi, d'ailleurs, que le double « baby » - dans l'exemple ci-dessous, mais « compensé » par l'entame du deuxième vers traduit). Ou, a contrario, lorsque l'on a cherché à réintroduire de courts segments sémantiques que la rythmique avait « mangés » (le « si » et le « ma » dans l'exemple ci-dessous).

Ainsi, la traduction littérale d'une des toutes premières reprises de Bob Dylan :

Corrina, **Corrina**, gal, where you been so long ?  
**Corrina, Corrina, gal, where you been so long ?**  
I been worr'in' 'bout you, **baby**  
**Baby**, please come home.

## Textes génériques

I got a bird that whistles, I got a bird that sings.  
I got a bird that whistles, I got a bird that sings.  
But I ain' a-got Corrina  
Life don't mean a thing.

Corrina, **Corrina**, gal, you're on my mind.  
**Corrina, Corrina, gal, you're on my mind.**  
I'm a-thinkin' 'bout you, baby  
I just can't keep from crying.

devient-elle volontiers :

Corrina, ma fille, où étais-tu passée ?  
**Corrina**, je me suis fait du mouron à ton sujet, chérie.  
S'il te plait, reviens à la maison !

J'ai un oiseau qui siffle, j'ai un oiseau qui chante.  
J'ai un oiseau qui siffle, j'ai un oiseau qui chante.  
Mais **si** je n'ai pas **ma** Corrina, la vie ne signifie rien.

Corrina, ma fille, tu as conquis mon esprit.  
**Corrina**, je pense à toi, chérie  
Et je ne peux m'empêcher de pleurer.

On remarquera que l'effet d'équilibre initial a été respecté par la restitution de trois strophes équivalentes en nombre de vers, mais que les répétitions strictement rythmiques (mais qui deviendraient lassantes à la lecture d'un recueil entier) ont été diminuées. À l'inverse, lorsqu'il s'agit de la mise en place d'un véritable procédé poétique basé sur une répétition grammaticale structurante, ces redondances volontaires ont bien évidemment été systématiquement sauvegardées.

Reste la question fondamentale du niveau de langage sélectionné. Dans ses traductions de negro spirituals déjà citées, Marguerite Yourcenar fait un choix qui pourrait paraître aujourd'hui discutable. Elle choisit en effet de restituer par exemple :

L'patron, i' va t'vendre, oh, oh, oh !  
l' va t'faire expédier aux champs,

## Textes génériques

Avant l'point du jour...  
File, file, file, avant l'point du jour !  
File, file, file, avant l'point du jour !

Considérant l'époque et le contexte que cette dernière représente, elle choisit en effet d'utiliser un langage qui est l'équivalent de ce que l'on nomme encore aujourd'hui le « parler petit nègre. » Il y a certes une équivalence de trajectoire et d'assimilation à ne pas négliger entre l'expression des esclaves noirs américains et le français initialement parlé par les noirs issus de nos colonies. Cependant, il existe, nous semble-t-il, une différence fondamentale entre les évolutions de ces deux langues parlées que sont le français et l'anglais contemporains, et qui réside dans le fait que la contraction est devenue inhérente à l'anglais actuel, qu'elle s'est même généralisée au point de devenir la marque du langage lui-même, tel qu'usité dans sa quotidienneté, et ce indépendamment de toute connotation purement argotique que vient surajouter l'emploi de mots strictement populaires. De plus, cette tendance à la contraction se traduit beaucoup plus facilement dans l'anglais écrit, tandis qu'elle ne s'est pas généralisée pour ce qui concerne le français (des auteurs s'y sont essayés vers 1950-60, sans lendemain).

En fait, comme on le voit, sélectionner un niveau de langage approprié revient à poser la question de la primauté du signifiant par rapport au signifié (à ce sujet, la deuxième strophe de *Corrina* apparaît significative). Avec Dylan, si la chanson se veut résolument populaire, si elle s'adresse en priorité aux gens de la rue, elle n'en possède pas moins, par son contenu même, des visées intellectuelles universelles. En témoigne les apostrophes qu'il lance à toutes les couches de la société et les nécessités de réflexion qu'elles induisent - fait qui est systématiquement absent des negro spirituals par exemple, plus centrés sur la question du ressenti de la condition humaine telle que vécue par les noirs américains et, par voie de conséquence, à la tonalité plus intimiste -. Restituer l'ensemble de ces textes dans leur nudité, c'est-à-dire sans un substitut qui vienne prendre le pas sur le support musical (et donc sonore) qui les constitue, en faisant corps avec le phrasé spécifique de la parole, ce parler pris en tant qu'élément particulier d'une dynamique vibratoire globale, aurait fini par nuire inévitablement à l'appréciation que l'on peut retirer d'un catalogue qui,

## Textes génériques

rappelons-le, contient plus de cinq cents titres. C'est pourquoi nous avons pris délibérément le parti d'un langage écrit.

Par ailleurs, de notre point de vue, ce choix vient renforcer la question de la cohérence du contenu, puisque, malgré la profusion propre au génie de Dylan, il se dégage indubitablement une logique interne de l'œuvre – ce que nous avons tenté de décrypter ci-dessus –, une épine dorsale de ses intentions, et ce malgré cette impression récurrente de tâtonnements et cette volonté affichée d'une assimilation systématique et d'expérimentations forcenées à partir des nombreux modèles qu'a pu produire la chanson populaire américaine, et parfois au-delà.

Par voie de conséquence, on nous reprochera certainement de vouloir par trop « embellir » les textes initiaux. Mais puisqu'une traduction doit s'attacher à restituer un contenu et l'émotion qu'il véhicule plutôt qu'une forme servile, vouloir les rendre expressément sensibles nous semble justifier amplement notre démarche. Et ce d'autant plus facilement qu'il faut chercher désormais à reconstituer à l'intérieur des textes eux-mêmes le vide harmonique qu'a pu laisser l'absence du support musical d'origine - héritage que, par ailleurs et selon nous, la poésie moderne doit de toute évidence à cet art dit « mineur » qu'est la chanson. Car ce n'est pas sans raison (cet argument nous semble venir corroborer cette impression profonde que nous en avons acquis) si Paul Verlaine, dès la deuxième moitié du XIXe siècle, avait écrit successivement, parmi sa non moins impressionnante production de recueils, *La bonne chanson*, *Romances sans paroles* et *Chansons pour elle...* Tous textes qui, effectivement, sont, au sens littéral du terme, des chansons, comme surent le prouver admirablement au siècle suivant autant un Georges Brassens qu'un Léo Ferré.

### Notes

[1] on me pardonnera cette image toute littéraire qui ne s'attache qu'à caractériser l'état d'esprit de l'artiste créateur, sachant que l'homme Bob Dylan s'est depuis longtemps converti exclusivement à la cuisine végétarienne.

## Textes génériques

[2] Dylan, pour sa part, ne se contente pas de se « produire » sur scène, mais il émaille chacune de ses prestations publiques de re-créations musicales de ses propres chansons, comme autant de productions satellitaires de ses œuvres initiales.

[3] *Fleuve profond, sombre rivière, les negro spirituals*, commentaires et traduction, Marguerite Yourcenar, NRF Poésie n° 99, Gallimard, 1966. Nous y reviendrons.

[4] l'expression est de mon fils et n'est malheureusement pas dénuée d'une certaine véracité, car Dylan eu à souffrir de tant de critiques sur le timbre nasillard de sa voix.

[5] à écouter absolument : le double album *Any day now*, compilation de toutes les reprises studios des chansons écrites par Bob Dylan et chantées par Joan Baez avant 1975, contenant, entre autres, cette hallucinante version a capella du titre *Tears of rage*, laquelle démontrerait à elle seule toute l'étendue du potentiel mélodique de l'œuvre de Bob Dylan. D'autant que le texte de cette chanson constitue l'une de ces illuminations à la qualité poétique quasi-hypnotique, comme seul Dylan en a eu le secret.

T/ Introduction aux traductions nouvelles  
des chansons de Bob Dylan, 2012

PREMIÈRES CLEFS D'UNE ŒUVRE (présentation pour UNE SÉLECTION  
DE 101 POÈMES CHOISIS PARMI 40 ANS DE POÉSIE

(voir le fichier n° 00 de la section Poésie)



## Textes génériques

### PROJET de PLAQUETTE DES 10 ANS DE LA FONDATION AUBERSON-GONCERUT



Vue du hameau du Chanton, dans le Valais, (Suisse) en hiver  
© Nelly Spake, vers 1980

Chers amis de la Fondation,

Je voudrais, puisque vous me permettez d'exprimer quelques images que je garde d'Anne-Marie et Lyslène Auberson, les initiatrices de la Fondation Auberson-Goncerut, vous livrer, si possible, un autre aspect de leurs motivations. Cet aspect réside dans leur personnalité tout entière, dont j'ai eu la chance de suivre une partie de l'histoire.

Je ne pourrais pas dire que j'ai « connu » Anne-Marie et Lyslène, mais plutôt que ce sont elles qui m'ont connu. Je n'avais que quelques semaines de vie quand j'arrivais pour la première fois au Grand Rocher, à Nyon (canton de Vaud). Étant prématuré d'une quinzaine de jours, les derniers mois de mon premier hiver furent, pour moi, difficiles à passer. Aussi me suspendirent-elles illico au tuyau de canalisation du chauffage central tout en me surnommant « le crevoton ». De cette appellation

## Textes génériques

nous nous sommes maintes fois amusés, durant nos quarante années de vie complice.

Je dois ajouter, pour rendre un hommage appuyé au nom Goncerut - la branche maternelle de leur famille - que c'est leur tante Alice qui, ayant vécu plusieurs années en leur compagnie, me fit faire mes premiers pas autour de la fontaine du Grand Rocher.

Plus tard, elles m'hébergèrent régulièrement au Chanton (canton du Valais), durant mes nombreux séjours archéologiques à Martigny. Il faut noter que ces séjours étaient soumis à l'acceptation de ma part d'un règlement, mi pour rire, mi pour de vrai, mais qui prenait modèle sur le règlement de gérance que leur père avait lui-même dû signer, lorsqu'il prit en charge le moulin industriel de Chiblins. Faut-il y voir un souci de continuité, ou, à tout le moins, celui de ne pas renier l'esprit de leur propre enfance ?

Mais je ne vais pas centrer mes souvenirs autour de mon seul parcours. Car autant je suis venu chez elles très régulièrement (39 fois en 40 années de vie partagée), et parfois pour de longues périodes, autant ce que je voudrais exprimer ici est la signification que l'on pourrait donner à cette constance.

La fidélité, bien sûr, y joue un rôle primordial. Mais aussi et surtout, la croyance en des valeurs humaines : la disponibilité, le don de soi, la confiance octroyée en la jeunesse, pour peu qu'on lui procure le cadre de son épanouissement, ainsi que la nécessité d'assurer la permanence des choses.

Je n'en veux que pour preuve leur engagement constant pour l'accueil de jeunes étrangers en séjours « découverte et linguistique ». Parmi les quelques objets que je garde d'elles, je conserve un carreau frappé au sigle d'un congrès de l'*Experiment* - Turquie, 1970 (pays avec lequel elles ont longtemps gardé des liens très forts) -, association internationale d'échanges pour l'épanouissement de la jeunesse. Cette dernière était donc comprise par elles comme une valeur à part entière.

La permanence des choses se lit aussi à travers leur attachement à l'histoire, et plus particulièrement au patrimoine. Ainsi, je trouve agréable de rappeler leur participation active dans de

## Textes génériques

nombreuses associations à forte valeur culturelle, comme les « Amis du château de Versailles », et plus près de nous, les « Amis du château de Prangins ». Nous ne pouvions qu'être sur la même longueur d'onde, malgré nos presque deux générations d'écart.

Un dernier souvenir me fournira matière à conclusion : lorsqu'à la fin de sa vie Lyslène m'évoqua son désir de voir naître une fondation (désir qui avait pris corps du vivant d'Anne-Marie), elle me fit visiter une petite huilerie artisanale qui éprouvait bien des difficultés à assurer sa pérennité, malgré la vocation d'un jeune homme à reprendre le flambeau.

C'est en priorité à ces métiers-ci - ceux qui portent en héritage des modes de vies ancestraux - qu'Anne-Marie et Lyslène pensaient en imaginant une future fondation. Ne pas rompre avec ce qu'elles avaient vécu, pour peu que cela confère à la société à venir des racines et des valeurs fondées. Mais bien évidemment, elles ne se seraient suffies d'aucune étroitesse de vue et avaient grandement conscience de la nécessité de l'évolution sociale. Il leur importait tout autant de permettre à chaque jeune de trouver une place véritable grâce aux métiers que leur offre leur temps.

C'est, je crois, ce que réussit à faire avec bonheur la Fondation Auberson-Goncerut, qu'elles ont tant appelée de leurs vœux. Pour cela, au nom de tous les jeunes, passés, présents ou à venir - et auxquels je m'associe en pensée aujourd'hui -, nous les en remercions chaleureusement.

V/ 10 ans de la Fondation Auberson-Goncerut  
Murianette (Isère - FR), le 14 juin 2013



Sigle de l'association *Experiment* à base d'entrelacs © Xavier Hiron, 2015



© Xavier Hiron, vers 1978