

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

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 jouant continuellement
De cette ambivalence
Entre donner et prendre.



COMME CHAQUE GRAIN DE SABLE

Aux temps de mes aveux, durant mes heures les plus nécessaires
Alors que le flux de mes larmes moule chaque grain de sable
Il subsistait en moi une voix qui tentait de penser malgré tout
Me guidant péniblement à travers les saccés du désespoir.

Je n'ai pas le penchant de me complaire dans mes erreurs.
À l'image de Cain, je porte une chaîne que je dois rompre.
Dans la fureur de l'instinct, je peux percevoir le main de Dieu.
Dans chaque feuille qui tremble, dans chaque grain de sable.

Oh, les fleurs de l'indulgence, les herbes du paradis !
Comme des criminels, elles ont heurté le souffle du bienfait.
Le soleil frappe les marches du temps pour éclairer le chemin.
Pour alléger la peine du désespoir et sa conscience du délice.

J'ai regardé intérieurement à travers les flammes de la tentation
Et chaque fois j'entendais qu'on appelait mon nom.
En avançant à travers cette épreuve je commençais à comprendre
Que chaque cheveu est compté comme l'est chaque grain de sable.

Je suis passé des haillons aux richesses dans la tristesse de la nuit
Dans la violence d'un été d'été, dans le froid d'une lumière d'hiver.
Et cette danse ambiguë de la subtilité s'évanouit dans l'espace.
Dans le miroir brisé de l'innocence lue sur chaque visage oublié.

J'entends le bruit des pas anciens telle une mer en mouvement.
Parfois je me retourne, il y a quelqu'un ; parfois ce n'est que moi.
Je suis pendu au trebuchet de la bêtise de l'homme
Comme chaque moineau qui tombe, comme chaque grain de sable.

EVERY GRAIN OF SAND
Poèmes et chansons BOB DYLAN (1961)
Album XXI

TRADUCTION XAVIER HIRON
ÉTABLI LE SABBAT
REVUE LE SABBAT

Every grain of sand, cartes vœux @ Xavier Hiron, 2005

Bob Dylan

Présentation incisive et enlevée de l'acte de création chez l'auteur-compositeur-interprète Bob Dylan, laquelle met en valeur, finalement, le moteur de sa puissance créatrice, emblématique non seulement d'une génération – ce qui le livrerait, pieds et poings liés, à son époque – mais, bien au-delà encore, de la définition même de l'œuvre d'art.

SOMMAIRE

Pour une esquisse de Bob Dylan

Entre contradiction et paradoxe

Le banquet des carnivores

Le rythme est la danse des dieux

Du festin naît la croyance

L'ailleurs, ou la vérité qui brise

Note sur l'esprit de la traduction

Notes

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 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 la véritable révolution qu'il aura suscitée. Et pourtant : que de matériaux hétéroclites, que d'évènements contradictoires, que d'allers et retours incessants – du moins en apparence - ! Pour cette raison, il va nous falloir d'abord opérer un retour en arrière dans l'histoire de l'art de notre époque.

Bob Dylan

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'artificiel et du surfait (on pourrait évoquer ici la notion de « dandysme » qu'on a tant reprochée à ce même Baudelaire, et celle plus récente de « kitch » qui correspond particulièrement bien à l'époque que nous considérons avec Bob 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, telle que nous l'aura léguée 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 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 en premier lieu 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.

Bob Dylan

Car la démarche artistique de Bob Dylan s'apparente en tout point 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 décomposition (pour ne pas dire du dépeçage en profondeur, et vécu comme une nécessité durable) d'une plus haute tradition classique. Oui, Bob Dylan est un bulldozer de la même espèce que Pablo Picasso dont le credo était : « je ne cherche pas, je trouve. » Un ovni du même type, au sens propre comme au sens littéral, qui creuse, arrache, chamboule, pioche, démembre, désosse, pour ainsi mieux réassembler, refondre, recréer, et finalement – et c'est ce qui a une importance primordiale sur tout ce qui précède – pour mieux restituer.

Le banquet des carnivores*

Car cette tentative permanente et vécue dans sa continuité – c'est-à-dire, 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.

Ce qui se profile ou se cache – c'est selon - derrière cette notion de la restitution artistique, derrière cette notion 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 même du simple fait du vouloir exister en tant qu'artiste – et qui se suffirait en soi en tant qu'argument artistique, en tant 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 bien de savant, etc. -, oui, tout 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

Bob Dylan

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 37 albums studios, paroles et musique, en 54 ans de carrière, sans compter ses 9 albums live, tandis qu'il continue, à 75 ans passés, d'enchaîner les prestations publiques et les albums épisodiques) ainsi que sa frénésie de représentations auprès du public font inmanquablement 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**.

Le désir comme moteur essentiel de la création artistique 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, bien évidemment, ne saurait recevoir ici de réponse tranchée –, il resterait à établir la question des moyens. 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, me 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 ni surcharge de justifications préalables – puisque tout semble aller de lui-même et s'auto-justifier en permanence par le simple fait d'être ce qu'il est -. Tout vient au monde des

Bob Dylan

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 celle 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 si souvent reproché à Dylan d'avoir autant emprunté. Mais la vraie question sur ces emprunts resterait celle-ci : quelles intentions intrinsèques ont-ils servi (je préférerais pour ma part et dans la majorité des cas parler d'assimilations) ? Pour quelle transcendance ont-ils été commis, pour quelles visions – et l'on en revient 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 permanence 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 encore 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 réellement au monde sensible des idées avant qu'il n'ait été expressément formulé. Alors même que la pertinence du réel est posée,

Bob Dylan

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, 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 systématique avec la société dans laquelle il se meut et par le soumettre inmanquablement 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 plus exactement, pour ce qu'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 qu'il s'invente donc 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 Bob 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 terrienne dont celle-ci se nourrit, l'amour bafoué qui génère le mal d'être sur terre que l'errance existentielle comme condition humaine inaliénable... 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 qu'il s'approprie, pour en devenir le maître, le manipulateur – au sens matériel du terme, tel un potier pétrit la glaise –, le thaumaturge, en même temps qu'il s'instaure démiurge d'une mythologie mi sociale mi personnelle en mouvement continu.

Bob Dylan

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 conglomerat 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 ce qui restera indubitablement 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 (ce dont ce dernier ne ressortira – il le sait tout au fond de lui-même – ni vivant ni même indemne).

Du festin naît la croyance

De 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 pourra vraiment le dire ?) véhiculer. En témoigne s'il en était besoin le titre emblématique *House of the rising sun* qui n'obtient la postérité qu'on lui connaît 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 Dave van Ronk.

À l'instar de ces reprises, les premiers textes de Dylan atteignent parfois ces accents de fraîcheur et de véracité que l'on observait déjà en

Bob Dylan

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 commençait à s'élaborer l'œuvre de Bob Dylan, notre académicienne Marguerite Yourcenar***. Là encore, par la musique et par les thèmes abordés, on se situe dans le courant de la continuité qui fait corps, quoi qu'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 a de la personnalité de cet artiste -, 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 devient-il une vraie obsession existentielle pour le Dylan de la maturité ? Certes, un tel sujet dépasse de beaucoup le cadre de notre présentation, mais la question 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 dépolvoisierage, comme on en aura tant vu depuis cette époque charnière des années 1960, mais elle devient au contraire délibérément englobante, 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 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 et prégnantes de *Lili of the West* ou de *Pretty Peggy-O* et un texte absolument somptueux et à la puissance poétique improbable, comme jaillie 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.

Bob Dylan

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 écriés « 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 sa 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 d'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, 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, nées de l'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 invente – lui et ses producteurs, on ne le démêlera jamais tout à fait – tout de la musique pop-rock américaine. Il crée d'abord 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, au coin d'une rue de New York. Mais aussi l'appropriation 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

Bob Dylan

juvéniles. Il crée la commercialisation à outrance ; mais aussi le concept augmenté du double album. Il crée les mégas tournés planétaires, l'omniprésence sur les ondes, la saturation et l'art de contre-pied médiatique, aussi bien que de la dérobade 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 sa production. 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 Bob 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. Bien au contraire : 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 et 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 en lui s'accomplisse ; que ce qui est porté à travers lui accomplisse sa propre révolution, quels qu'en puissent être les effets sur lui-même ou sur autrui d'ailleurs. Car l'art, chez Dylan, ne se contente pas d'approximation.

L'ailleurs, ou la vérité qui brise

Mais resterait alors une dernière 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 respire et qu'il véhicule ? Dans cette souplesse insolente de jeune premier ? Dans la

Bob Dylan

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, ou dans cette fraîcheur effrayante de son esprit ? Dans son agilité envoûtante d'araignée, ou dans la mobilité quasi hypnotique de ses textes, que véhicule pourtant une voix éraillée, dite « de canard**** », tout emprunte d'attraits charmeurs autant que de répulsions mêlées ?

Tout cela, certes, pris dans sa globalité, 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 ni 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 ultime, 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 leur 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, ou 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, vigueur et une inépuisable conviction ? Car c'est bien cet alliage sans cesse reforge, tout autant que l'admirable volonté dépensée à le défendre, à en légitimer l'existence, qui furent, en fin de compte, ses armes uniques de vivant, ses seuls atouts de créateur, ses moyens pauvres 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 ce fabuleux potentiel de perfection mélodique qu'elles portent en elles lorsqu'on se prend par exemple à écouter les nombreuses et merveilleuses interprétations

Bob Dylan

qu'a pu en fournir au fil du temps Joan Baez*****, sa muse des origines, elle qui sut continuer à promouvoir cette œuvre magnifique année après année, et ce 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 resterait à tout jamais inabouti. En quelque sorte, l'art est une perfection qui resterait, et pour toujours, profondément inachevée. Et tout le reste – quoi qu'on ait pu dire ou dira encore au sujet de Bob Dylan, que ce soit parole sensée ou même insensée, chose fondée ou infondée - n'a eu ni n'aura jamais, en regard de cette révélation existentielle qu'il eut à vivre comme un calvaire parfois, comme une profonde cicatrice faite à son âme à tout le moins (car le terme « révélation » est à prendre ici dans son 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 sa propre réalisation dans le concret du réel de son œuvre - bien que celle-ci, cependant, restât toujours et en quelque sorte 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 ?

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 déconnection 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.

Bob Dylan

Dans le cas qui nous occupe, cette constatation nous a conduit à décider a priori qu'il fallait concevoir le texte 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 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*, toujours dans l'exemple ci-dessous).

Ainsi, la traduction littérale d'une des premières reprises de 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.

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.

Bob Dylan

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 dans son 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,
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 donc de restituer un langage qui est l'équivalent de ce que l'on nomme aujourd'hui encore 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

Bob Dylan

véhiculé par les noirs issus de nos colonies. Cependant, il existe me semble-t-il une différence fondamentale entre les évolutions de ces deux langues que sont le français et l'anglais contemporains, et qui réside dans le fait que la contraction est devenue inhérente à l'anglais parlé 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 argotique que pourrait venir 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, loin s'en faut, pour ce qui concerne le français.

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. 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 témoignent 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, faisant corps avec le phrasé spécifique de la parole - le parler pris en tant qu'élément d'une dynamique vibratoire globale -, cela aurait fini inévitablement par nuire à l'appréciation que l'on peut retirer d'un catalogue qui, rappelons-le, contient plus de six 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 – que nous avons tenté de décrypter ci-dessus -, une épine dorsale de ses intentions, et ce malgré cette impression récurrente de tâtonnements et une volonté affichée d'assimilation systématique, le tout doublé d'une expérimentation musicale forcenée à partir des nombreux modèles qu'a pu produire la chanson populaire américaine, et parfois même au-delà.

Bob Dylan

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 tout ce qu'il véhicule plutôt qu'une forme servile, vouloir les rendre expressément sensibles nous a semblé amplement justifier notre démarche. Et ce d'autant plus facilement qu'il faut désormais chercher à l'intérieur même des textes à reconstituer ce vide harmonique que laisse cette 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 gardons) si Paul Verlaine, dès la deuxième moitié du XIXe siècle, avait écrit successivement, parmi son 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 :

* 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 s'est depuis longtemps converti exclusivement à la cuisine végétarienne.

** 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.

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

Bob Dylan

**** 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.

***** 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 1970, 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 fabuleuses illuminations à la qualité poétique hypnotique, comme Dylan en a le secret.

MARGUERITE
YOURCENAR

Fleuve profond,
sombre rivière

Les "Negro Spirituals", commentaires et traductions



rf

Poésie / Gallimard

Fleuve profond, sombre rivière
Traductions de negro spirituals par Marguerite Yourcenar, 1966