

# L'autre Amérique

Rédacteur dans le *Rolling Stone* des premières années, critique rock devenu essayiste, **Greil Marcus** avoue une passion intacte pour Bob Dylan, qu'il confronte à sa vision acide des États-Unis contemporains... Après Nick Tosches l'allumé, place à Marcus l'utopiste

Figure importante de la critique musicale américaine, Greil Marcus incarne à merveille l'intellectuel américain ouvert sur le monde et son époque. De passage à Paris pour y donner lectures et avis éclairés sur la culture pop occidentale des années 60 (en rapport avec l'inévitable exposition sur les années pop au Centre Pompidou), il nous raconte deux heures durant son Amérique, sa musique, son histoire, d'une voix qui se lit comme un livre. C'est, après Nick Tosches, le deuxième écrivain américain issu de la critique musicale de la fin des années 60 que nous rencontrons. Le verbe moins virulent que Tosches mais encore plus élégant et assuré, le visage intense, le propos impeccable, il apporte une contribution aussi personnelle que brillante à l'histoire d'une Amérique qui se chante comme elle s'écrit, entre larmes de joie, d'espoir, de désillusion et de souffrance, des chansons traditionnelles, profanes ou religieuses, des pionniers au hip-hop urbain de ces vingt dernières années, en passant par une passion immodérée pour Bob Dylan. Originaire de San Francisco, Marcus a toujours habité la Bay Area, Berkeley plus précisément, et possède cette décontraction, éduquée et spontanée, que l'on retrouve en Californie du Nord.

## Vocation

Quel rôle a joué la musique américaine dans votre vocation d'écrivain?

*Greil Marcus*: J'ai commencé à écrire en écoutant la musique venant de San Francisco en 1965/1966, puis celle d'Angleterre,

surtout les Beatles, les Rolling Stones... J'avais besoin d'exprimer combien toute cette musique me touchait. De nombreuses personnes sont devenues musiciens afin d'exprimer la part jouée par cette musique dans leur vie. Je ne savais jouer d'aucun instrument, alors j'ai dû trouver un autre moyen d'exprimer cela, sans même penser qu'écrire pouvait être un de ces moyens. J'étais alors étudiant et j'écrivais souvent des dissertations sur des sujets musicaux mais cela n'allait pas plus loin. Beaucoup d'autres étudiants faisaient ainsi, de longues dissertations qui comparaient Dylan à Walt Whitman, des choses totalement pompeuses et illisibles aujourd'hui... Je me suis ensuite préparé à un doctorat, à Berkeley. Là, je m'ennuyais à mourir, on retrouvait les mêmes professeurs, les mêmes étudiants... Au milieu de cet ennui généralisé, je me demandais pourquoi je passais ma vie à faire quelque chose qui ne m'intéressait plus. Jann Wenner, un vieil ami de la fac, venait de lancer *Rolling Stone*, une sorte de petit journal de San Francisco consacré au rock'n'roll. J'ai acheté le premier numéro. Je savais immédiatement que c'était son magazine, en raison du design, de la sensibilité qui s'en dégageait, toute sa personnalité s'y retrouvait. C'était magnifique d'avoir un magazine sur le rock'n'roll, avec tout ce qu'il y avait autour, la manière dont les gens vivaient, la politique, le style de l'époque, une écriture impeccable, des arguments intéressants, des journalistes individuels avec leurs rubriques respectives. Cela n'avait jamais existé auparavant, un magazine aussi excitant et amusant. *Rolling Stone* avait le sens de l'humour et du sérieux en même temps. En 1968, j'ai acheté un disque des Who, «*Magic Bus - The Who On Tour*», j'étais passionné par le groupe. Je pensais qu'il s'agissait d'un disque enregistré en public comme beaucoup d'autres fans du groupe à l'époque, on voulait tous entendre un disque live car le groupe était si puissant sur scène... Je l'ai immédiatement ramené à la maison. Non seulement ce n'était pas un album live, mais une compilation de chutes de studio. C'était un disque bon pour partir à la poubelle. J'étais furieux, le groupe s'était payé de ma tête, je me demandais ce que j'allais faire de cet album... J'ai alors eu l'idée d'écrire une chronique pour *Rolling Stone* qui disait combien ce disque était mauvais et comment il

Rencontre  
Florent  
Mazzoleni

Photos  
Anthony Voisin

aurait néanmoins pu être si bon. J'ai envoyé mon papier et j'ai acheté le numéro suivant et mon article était publié. Je me suis dit que c'était facile d'écrire dans un magazine. J'ai alors renvoyé plusieurs autres papiers. C'est là que je me suis rendu compte que la section des chroniques de disque n'était pas bonne, les gens n'écrivaient pas sur la musique, ils parlaient surtout des paroles, ils écrivaient sur le rock'n'roll comme si c'était de la musique folk. Tout parlait de messages, il fallait savoir si le message du disque était clair... Ces choses étaient importantes pour la musique folk et non pour le rock'n'roll. Je me suis plaint à un des rédacteurs en chef de *Rolling Stone*. Le lendemain, Jann m'a appelé pour me demander de devenir chef de la section disque. Je ne pouvais plus reculer, j'ai accepté le boulot même si je n'avais aucune idée de ce que cela pouvait être car il n'avait jamais existé d'éditeur auparavant pour ce type de rubriques, il n'existait aucune règle. J'étais encore à la fac. J'ai donc fait ce boulot durant six mois au bout desquels j'étais épuisé. J'avais réussi à rassembler un groupe de chroniqueurs qui se montraient très critiques à l'égard des disques que l'on recevait. C'était très chouette et irrespectueux vis-à-vis des musiciens. On commençait à m'envoyer des chroniques de disque sous forme de fiction, d'histoires courtes. Je les publiais. Ou bien des chroniques déliantes, fumantes ou porteuses de polémiques vicieuses comme «ce disque représente tout ce qu'il existe de plus mauvais concernant la civilisation occidentale, leurs auteurs devraient cesser de vivre», ce genre de trucs. J'adorais cela.

Entre cette période, 1968-1969, et la date de votre premier livre, «Mystery Train» en 1975, qu'avez-vous fait?

*Greil Marcus*: En 1968, alors que j'étais encore à la fac, j'ai édité un livre regroupant des essais de plusieurs amis, un peu à la manière de «Stranded», c'était un livre assez mauvais (*rires*)... Il s'appelait «Rock'n' Roll Will Stand», (en référence à la chanson des Showmen «It Will Stand», nda) et fut publié en 1969. Ce livre est sorti alors même que je n'avais encore rien publié comme article. Il s'agissait ni plus ni moins que de dissertations retravaillées. Même si les critiques furent négatives et les ventes quasi nulles, ce livre me donna confiance. En 1970, je fus viré de *Rolling Stone* et en 1972, j'abandonnais mon doctorat. Au lieu d'écrire une thèse, je me suis dit que je pouvais tout aussi bien écrire un livre à part entière. J'ai passé l'intégralité des années 1973 et 1974 à écrire «Mystery Train», sans rien faire d'autre, pas même un article. Ce n'est qu'une fois le livre terminé que je me suis remis à écrire pour des journaux et des magazines. Quand le livre est paru en 1975, il a été très bien reçu, les gens le lisaient comme je l'avais écrit, il n'y avait aucun malentendu. Il a paru encourageant pour de nombreuses personnes, car la musique qui

les touchait valait qu'on lui consacre du temps, de l'émotion et de l'attention. Ce livre faisait partie de la culture de ses lecteurs à part entière, il montrait que la musique que l'on écoutait n'était pas idiote, juvénile et que ce n'était pas quelque chose dont il faille se détacher. Pour des gens ordinaires comme moi et des musiciens, cela signifiait beaucoup. Le livre ne s'est pas énormément vendu, mais il est resté en vie, toujours publié depuis 25 ans. J'écris régulièrement de nouvelles préfaces et le livre trouve son public au fil des ans.

### Reagan, Bush et Dylan

L'arrivée de Dylan au début des années 60 a-t-elle été une influence majeure sur vous et les écrivains/critiques de votre génération?

*Greil Marcus*: Cela va sans dire. Sans Bob Dylan, nous ne serions pas ici en train de discuter, je n'aurais jamais commencé à écrire. J'ai vu Bob Dylan pour la première

**«J'ai détesté «Slow Train Coming». J'étais furieux contre Dylan car je suis juif, il est juif également et sur ce disque il devient un nouveau chrétien. A San Francisco, j'ai vu tous ces chrétiens évangéliques au premier rang qui criaient plus fort que les fans des Beatles. Ils faisaient le bruit le plus strident que j'aie jamais entendu»**

fois en 1963, à Berkeley. Il y jouait tous les six mois, je l'ai donc vu à maintes reprises et je mémorisais tous ses disques. Avec Dylan, il s'agit de trouver une manière de s'affranchir du poids de son influence. Il y a en effet eu trop d'emphase portée sur ses paroles et sur l'analyse que l'on pouvait en faire, comme s'il s'agissait d'indices et de secrets. Les gens ont alors oublié la musique qui rend pourtant les paroles si puissantes, profondes, drôles et touchantes. Sans Bob Dylan, rien ne serait arrivé. Mais sans les Beatles, Bob Dylan ne serait resté qu'une figure littéraire et non une figure du rock ou de la musique pop. Lorsque j'ai compris que passer du temps sur les paroles de Dylan était stérile, je me suis éloigné de lui en tant qu'artiste sur qui écrire car c'était trop facile. Il était en effet plus délicat de dire pourquoi les Beatles étaient si intéressants ou pourquoi des nouveaux groupes, comme les Goodrats, dont on n'a plus jamais entendu parlé, étaient spéciaux. Ce n'était pas que les paroles fussent intéressantes ou profondes. Il s'agissait souvent de paroles

parmi les plus stupides ou les plus simples qui ne disaient guère plus que «Hello!» ou «Goodbye!» et qui parfois s'avéraient être des chansons épatantes. C'est pourquoi j'n'ai pas écrit sur Bob Dylan dans «Myster Train».

Mais vous avez finalement écrit «Invisible Republic»...

*Greil Marcus*: Tout à fait. Parce que ma fascination pour Dylan et sa musique ne s'es jamais tarie. Toutefois, ce n'est pas avant le début des années 90 que j'ai retrouvé le Dylan que j'aimais originellement, suite la parution de ces deux disques de folk/blues et «Time Out of Mind». J'ai toujours aimé les «Basement Tapes» et, au fil des années, beaucoup de ces enregistrements ont fait surface. Cette musique était mystérieuse, elle flottait, elle n'était pas créée dans le présent, elle était ailleurs. Où se trouvait-elle? Je ne le savais pas...

Lorsque j'ai entendu pour la première fois ces bandes, elles étaient attractives, intrigantes et mystérieuses, du style «*viens à mon garçon, je vais te dire un secret...*». Vous pénétrez alors dans cette pièce sombre au personnages étranges, en demandant à chacun si c'est lui qui va dire le secret, et ils répondent tous «*va t'en, je suis saoul, laisse me tranquille...*». Au printemps 1968, un type que je ne connaissais pas, Gérard Venderlooi, m'appelle. Il me dit: «*Je sais que tu es intéressé par Bob Dylan. Ecoute, j'ai tous ces enregistrements étranges de Bob Dylan que tu adorais écouter*». Je lui réponds: «*Bien sûr. Pourquoi ne viens-tu pas chez moi ou bien j viens chez toi?*» Il me répond: «*Non, je ne veux pas procéder ainsi. Rencontrons nous à un coin de rue*». Alors je l'ai rencontré, comme dans un trafic de drogue, à l'angle d'une rue de Berkeley. Il m'a donné une bande et m'a dit: «*je ne te dirai rien de plus là-dessus. Je veux que tu rentres chez moi, que tu écoutes cela et en suite on pourra parler*». Rien de plus, il était très secret. Il y avait sur cette bande «*This Wheel's On Fire*», «*I Shall Be Released*», «*Million Dollars Bash*», personne n'avait encore écouté ces chansons. Elles avaient été envoyées à divers artistes pour leur proposer de les interpréter. La mienne avait été envoyée aux Rolling Stones. Venderlooi était ami avec eux, il avait pu en faire une copie. J'étais excité, il m'a ensuite expliqué qu'étaient ces chansons, en me disant que je pouvais juste les faire écouter à mes amis car c'était une bande pirate. Alors nous avons passé une nuit entière à écouter ces morceaux.

Je ne me suis jamais lassé des «Basement Tapes», une musique profondément fascinante. D'autres morceaux sont apparus au fil des années, soit parce que les gens venaient les bandes dans l'entourage de The Band (avec qui les «Basement Tapes» furent enregistrées, nda) ou les membres du groupe, parfois fauchés vendaient les bandes à des pirates. «*I'm Not There*» ainsi que des chansons encore plus étranges et magiques sont alors apparues. Cette mu

sique est restée en moi. Suite à l'élection de Clinton en 1992, après les épisodes Reagan et Bush, je me suis à nouveau senti proche de l'Amérique, alors que je m'étais senti comme exilé lors des années précédentes. Je me suis donc senti capable de revenir sur l'Amérique comme sujet de livre, tout comme avec «Lipstick Traces», écrit sur l'Europe, j'avais eu besoin de m'en éloigner. J'avais retrouvé un endroit où vivre, au moins intellectuellement.

**Avec l'arrivée de Bush Jr au pouvoir, vous sentez-vous aussi proche de l'Amérique aujourd'hui?**

**Greil Marcus:** Oui, car il me semble qu'il existe une différence énorme entre Bush Jr et Reagan. Bush va essayer d'être encore plus Reagan que Reagan ne l'était lui-même. La raison pour laquelle il sera très efficace est qu'aujourd'hui les Républicains contrôlent les deux chambres du Congrès et la Cour Suprême n'est qu'une extension du gouvernement Bush. Il contrôle toutes les sources de pouvoir au sein du gouvernement alors que sous Reagan, l'Assemblée était encore démocrate et la Cour Suprême ne faisait pas encore totalement partie de l'administration présidentielle. La différence est que Reagan fut élu massivement en 1980 et 1984, il bénéficiait d'une popularité extraordinaire, de la part de tout type de personnes. Il incarnait pour beaucoup, certainement pas pour moi, une figure porteuse d'espoir, une figure héroïque. Il était devenu président avec une majorité écrasante. George Bush Jr n'a pas gagné. Il a eu un demi-million de votes en moins qu'Al Gore. Ce dernier a remporté aisément la Floride. S'il n'y avait pas eu de fraude et d'irrégularités en Floride, si cette élection n'avait pas été confisquée comme cela se fait en Biélorussie, en Ukraine, à Haïti ou en Afrique, George Bush ne serait pas président. Ce n'est pas comme si l'Amérique s'était dit: «il est temps maintenant d'être ce fils à papa stupide, maladroite et privilégié comme président.» Le pays n'a pas légitimé cela. Alors je ne me sens pas aussi éjeté ou aliéné dans mon propre pays, même si aujourd'hui il a pris une direction différente de la mienne. Cela étant, ce qui s'est passé dans cette élection est une grande tragédie, un véritable crime. Ce n'est pas comme si le pays s'était dit: «c'est notre rôle!»

**Cette situation peut-elle vous inspirer pour des livres futurs? Vous venez d'en publier un sur Bill Clinton et Elvis Presley...**

**Greil Marcus:** Il s'appelle «Double Trouble», c'est une collection d'essais des années 90 qui s'attache à ces deux personnages. Je me suis amusé avec cette idée. Toutefois, tous les essais ne portent pas sur eux, cela parle de Nirvana, de politique, de cinéma. Le titre, que j'aime beaucoup, «Double Trouble» renvoie directement à Bill Clinton et à Elvis Presley. Le livre n'aurait pas sa place, jusqu'à ce que je pense à ce

titre. Je n'ai pas de projet maintenant. Pour moi, un livre est une obsession, c'est quelque chose qui vous traverse l'épiderme, on espère que l'obsession dure aussi longtemps que l'écriture du livre. Avec «Lipstick Traces», qui m'a pris neuf ans, j'étais assez inquiet mais je n'ai jamais perdu mon intérêt obsessionnel dans le morceau «Anarchy In the UK» des Sex Pistols. Avec «Invisible Republic», je savais qu'il existait un pays inconnu, une image de l'Amérique que personne n'avait approché auparavant dans ses chansons. Je voulais donner ma version de cette histoire, c'était mon obsession.

## Interactions

Dans «Stranded» que vous avez édité en 1978, on retrouve l'une des meilleures discographies jamais établies. Avez-vous conscience de ce rôle d'initiateur, de passeur, pour tous ces grands artistes oubliés que vous men-



tionnez dans vos livres ou dans cette discographie?

**Greil Marcus:** Non, cela ne m'est jamais apparu ainsi. Si l'on aime les livres, les films ou la musique et que l'on trouve que c'est intéressant, surprenant, touchant, on veut en parler autour de soi. Parfois, on a envie de monter au sommet du bâtiment le plus haut de la ville afin de diffuser un disque que l'on trouve génial. Ce sentiment n'est pas pédagogique, c'est compulsif, cela a toujours existé. Cela n'a jamais été mon désir d'initier qui que ce soit comment quoi penser envers quelque chose. Concernant la discographie de «Stranded», cela serait impossible à refaire pour moi aujourd'hui car je l'ai écrite en 1978, avant l'arrivée de la techno et avant l'explosion du hip hop, lorsque le punk venait de commencer et avant que le reggae ne connaisse son essor international. Avant que ces quatre styles musicaux ne deviennent fondamentaux pour comprendre la musique populaire actuelle, je pouvais écrire sur des styles plus réduits qu'aujourd'hui. Si je devais actuel-

lement refaire une discographie, je n'aurais pas les connaissances nécessaires, ni l'intérêt pour ces styles musicaux.

A mon goût, il n'y a pas assez de musique soul dans la discographie de «Stranded», ma partie du livre, car à l'époque, j'écrivais sur ce que je connaissais.

**Avez-vous écouté beaucoup de musique soul depuis cette époque?**

**Greil Marcus:** Non. Je suis juste devenu conscient de ce que j'ignorais. Il existe une quantité invraisemblable de musique soul qui n'a jamais été diffusée à la radio. Un disque est sorti en Allemagne l'an dernier, il s'appelle «The Sad Sound of Southern Soul». C'est une anthologie qui comprend des artistes dont je n'avais jamais entendu parlé auparavant. La plupart des morceaux ont été enregistrés au tout début des années 70, après l'âge d'or de la soul. Dans le Sud, la soul était encore le genre dominant. Les chansons sont sublimes, désespérées, touchantes et misérables, elles vous brisent le cœur morceau après morceau. C'est le genre de musique que Moby connaît parfaitement. Souvent, j'écoute des morceaux de Moby à la radio et ils sonnent comme des morceaux soul d'il y a trois ans que je n'ai jamais entendus. Une fois cela est arrivé avec «Why does my heart feels so bad, why does my heart feels so sad». Je suis rentré immédiatement à la maison pour appeler la station de radio et demander le nom du morceau. Il a fait un boulot épataant en en faisant sa propre musique. Je n'ai pas cette responsabilité d'écrire ou de connaître tous les styles de musique. Je considère qu'il existe plein de styles sur lesquels je n'aurai rien à dire même si je dois écouter cela durant trois ans. Au cours de ces 5-6 dernières années, mon style préféré a été le punk féminin originaire du Nord-Ouest des Etats-Unis. Cela me touche directement. Je trouve cette musique novatrice et surprenante. Je pourrais certainement mieux écrire là-dessus que d'autres personnes, qui elles peuvent écrire sur le hip-hop mieux que moi. Je ne pense pas que l'on soit capable d'écrire sur tout.

**Comment voyez vous l'évolution de la musique rock, depuis la fin des années 50 et toutes ces interactions entre musique noire et musique blanche? Cette musique est-elle morte à la fin des années 60/début des années 70 pour devenir un phénomène de masse?**

**Greil Marcus:** La musique pop ou le rock'n'roll n'ont jamais été purs car la pureté raciale n'existe pas dans cette musique et il n'existe pas de séparation entre art et le commerce. Cela a toujours été du commerce, la question a toujours été: «comment gagner de l'argent rapidement?» Tous les disques de rock'n'roll, même les plus nobles, possèdent cette notion de commerce. Sans elle, on ne retrouverait pas l'impulsion et l'énergie inhérente aux premiers enregistrements. Il

n'existe pas de pureté musicale. Le mélange racial, qui implique que des personnes de races différentes et séparées historiquement communiquent entre elles, s'arrête à la fin des années 60. Les blancs écoutent toujours de la musique noire et les noirs écoutent peut-être de la musique blanche. Les formes de la musique divergent. Au cours de ces vingt dernières années, on retrouve une domination significative du hip hop, les blancs écoutent largement ce type de musique, en termes de qui achète les disques, les joue dans des fêtes, qui les écoute à la radio... Mais le pourcentage de blancs qui font du hip hop significatif est infime. Tout comme le pourcentage de noirs qui font autre chose que du hip hop ou de la néo-soul est lui aussi infime. Il subsiste donc une division musicale qui reflète une séparation économique et sociale en Amérique, peut-être même encore plus stricte que dans la vie quotidienne.

Dans la musique enregistrée et produite à Muscle Shoals, petite ville d'Alabama, à la fin des années 60, on y retrouvait des interactions formidables entre musiciens blancs et chanteurs noirs sur certains des plus grandes chansons de la musique américaine... Avez-vous réfléchi à la signification de ce lieu à cette époque?

*Greil Marcus:* Je n'ai pas écrit sur le sujet car Peter Guralnick l'a déjà fait et il a repris cet argument comme personne avant lui ne l'avait fait. En outre, Peter est plus respectueux de ces musiciens comme Spooner Oldham et Dan Penn, que je ne le suis, ou James Carr qui vient de mourir. Beaucoup de personnes considèrent James Carr comme l'un des plus grands chanteurs ayant jamais vécu. Pour moi, il ne s'en rapproche pas. Il n'aurait même pas pu porter le manteau de Sam Cooke en ce qui me concerne. Pour moi, Sam Cooke est infiniment plus intéressant, Peter écrit sa biographie actuellement. J'aime cette musique de Muscle Shoals, mon album préféré est le premier album homonyme de Boz Scaggs sorti en 1969, non pas parce qu'il est génial. Je me souviens avoir loué les mérites de ce disque à Jerry Wexler car le jeu de guitare de Duane Allman me fascinait particulièrement, tout comme le jeu des autres musiciens. Il m'a répondu de son air blasé, du style «j'ai tout vu» et il a effectivement tout vu, «*Boz Scaggs! C'est une merde. Ce type n'existe même pas. Peut-être qu'il y avait un morceau avec un accompagnement décent sur cet album!*». Muscle Shoals, à moment donné, constituait une sorte de maison de retraite de luxe, où l'on envoyait tous ceux dont la carrière était au point mort, ceux qui ne savaient plus quoi faire, de Cher à Bobby Hatfield. Tous ces grands musiciens vous mettaient à l'aise, ce n'était pas une maison de retraite mais plutôt un jacuzzi...

## Another Country

Dylan lui-même a enregistré «*Slow Train Coming*» à Muscle Shoals en 1979, sous la houlette de Jerry Wexler... *Greil Marcus:* J'ai détesté ce disque, musicalement et pour ce qu'il voulait dire. Je venais de rencontrer une femme après la sortie de ce disque. J'étais furieux contre Dylan car je suis juif, il est juif également et sur ce disque il devient un nouveau chrétien, un chrétien évangélique. «*Crois en Jésus ou tu iras en Enfer*» est le message de ce disque. Alors cette femme me dit: «*Pensais-tu qu'il aller vraiment changer. Il a toujours été comme cela. Il chante juste sur Jésus maintenant au lieu d'autre chose*». J'ai été le voir à San Francisco, dans un théâtre où il jouait deux semaines, lors du premier et du dernier concert en 1979. Le premier concert était affreux, mort... Le deuxième concert était un peu meilleur mais guère différent. Tous ces chrétiens évangéliques étaient au premier rang, ils criaient plus fort que les fans des Beatles à chaque mouvement de Dy-

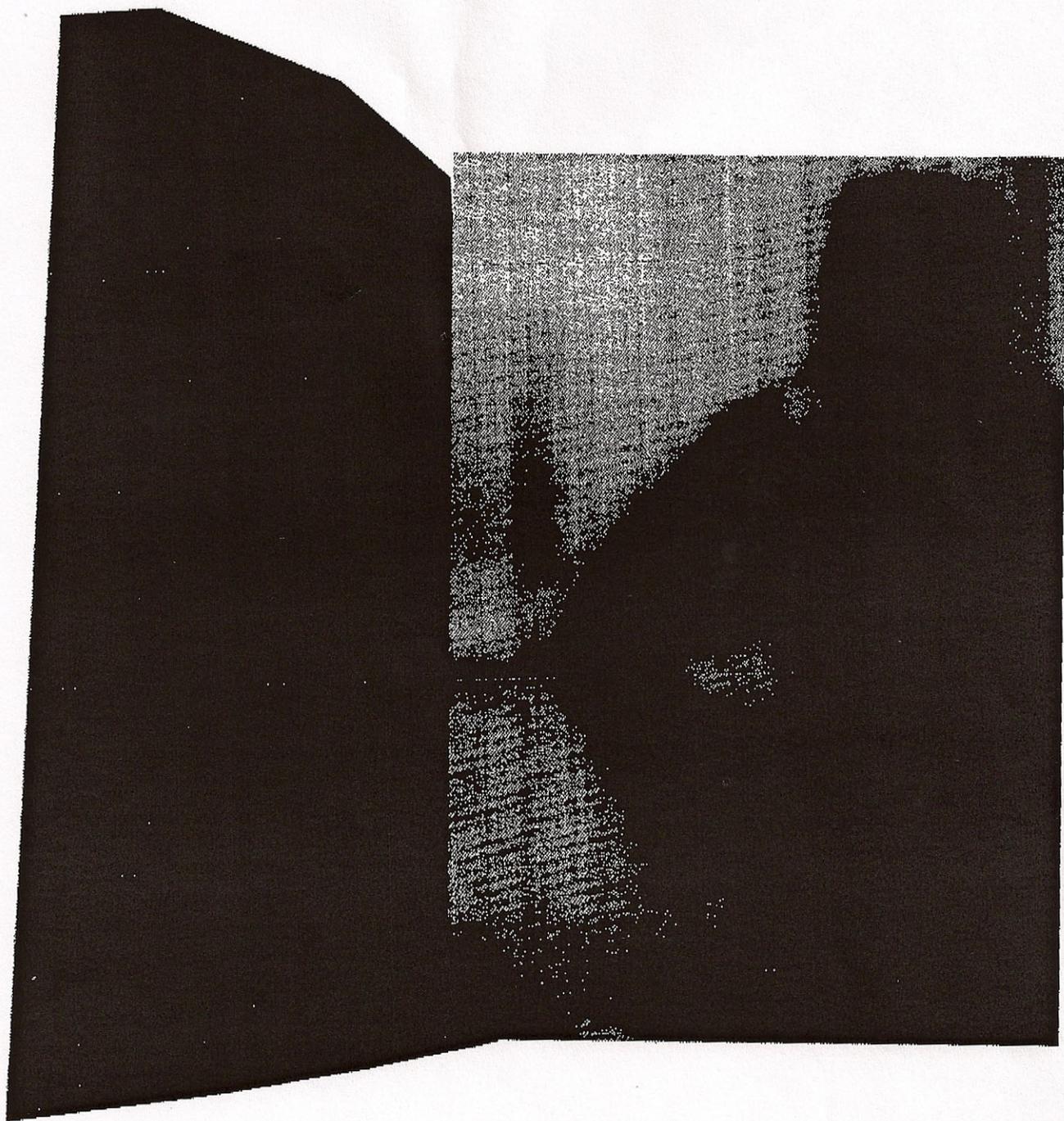
**«Suite au concert tragique des Rolling Stones à Altamont en 1969, je me suis rendu compte que ce à quoi j'avais consacré toutes mes dernières années pouvait tuer des gens. C'était un jour maléfique, qui m'a profondément marqué. J'ai été dégoûté par ce que j'ai vu. Tout à coup le rock'n'roll ne me paraissait plus si drôle»**

lan. Ils faisaient le bruit le plus strident que j'aie jamais entendu. Le concert était terminé, le théâtre se vide, je suis dans l'entrée quand j'entends quelqu'un jouer du piano. Alors je reviens dans la salle et Dylan est seul au piano et commence à chanter «*Pressing On*» [sur l'album «*Saved*»]. C'était si puissant et séduisant. Je pensais intérieurement que c'était dommage que je ne crois pas en Jésus car maintenant je vois ce que croire en Jésus peut faire ressentir, on devient une nouvelle personne. C'était quelque chose que je n'avais jamais entendu auparavant. C'est comme les vitraux de la cathédrale de Chartres, même si l'on est athée comme moi, on envie ce qui ont fait ces vitraux car ils l'ont fait grâce à leur foi. C'est étonnant...

Pour en finir avec Dylan, voyez-vous une explication au fait qu'un jeune juif issu du renouveau folk, accompagné d'un groupe de rockers canadiens, revisite un répertoire emprunté à la mu-

sique noire du Sud et au répertoire traditionnel issu des îles britanniques, Woodstock, en plein cœur de l'Amérique rurale?

*Greil Marcus:* J'ai fait de mon mieux dans «*Invisible Republic*» pour raconter l'histoire comme je la voyais. Peut-être que j'omis certaines choses trop raides car le liv doit se développer comme une histoire. ne commence pas mes livres par des affirmations pour ensuite les prouver... Dylan est un génie, cela veut dire qu'il voit choses de manière différente. Beaucoup critiques ont tendance à oublier que les artistes voient les choses différemment, c'est pourquoi ce sont des artistes. C'est ce qui les conduit à produire des représentations que ce soit de la musique, des films, des livres, des peintures qui expriment différentes visions et manières de vivre. Dylan possède cette capacité très rare de pouvoir écouter de vieilles chansons folk et de comprendre comme des images de la vie part entière, pas seulement une idée de ce que pouvaient ressentir les gens à un certain moment de leur vie, il y a très longtemps, dans telle ou telle région d'Écosse. Il voyait cela comme un sociologue ou ethnologue. Lorsque l'on écoute un morceau comme «*Golden Vanity*» ou «*Barl Allen*», souvent on se dit que c'est ce qui correspond la vie. Lorsque c'est le cas n'en dit guère plus. Lorsque Bob Dylan dit, il signifie bien plus, il veut dire dans cette chanson, on retrouve une cosmogonie de vies non vécues, de désirs que l'on a eus pour une vie parfaite, un sacré succès ou une tragédie ultime. C'est la définition de la vie que d'aller vers des extrêmes, même si la plupart des gens ne sont pas capables de l'accepter et a priori de comprendre. Mais c'est que j'entends ces chansons, je ne pense pas que d'autres personnes et même d'autres musiciens écoutent aussi profondément que Dylan. Pour lui, ces vieilles chansons sont insaisissables, elles n'ont pas de fonds. Elles sont formées ne sont pas sacrées. Si l'on prend une vieille chanson, celle-ci peut conduire à un autre morceau que l'on n'aurait pas reconnu autrement mais vous savez que c'est juste cette même chanson, votre version de cette chanson. D'une certaine manière, «*Like a Rolling Stone*» change «*Lost Highway*» de Hank Williams «*La Bamba*» de Ritchie Valens. Cela ne plique pas pour autant pourquoi «*L. Rolling Stone*» est une chanson si grande. C'est ainsi que j'ai commencé à percevoir la musique jouée par Dylan avec The Hawks (ancien nom de The Band, nda) en 1966, comme une version nouvelle de la vieille musique folk. Une musique aérée, romantée, plus profonde, une musique devenue marquante pour l'Amérique mondiale. Bob Dylan, en 1967, lorsqu'il était dans les États-Unis sont en guerre, au Vietnam dans tout le pays, a déjà déclaré la paix



dans un «*autre pays*». Cela aurait un titre impeccable pour «*Invisible Republic*» mais c'était déjà le titre d'un livre de James Baldwin. Il vivait dans une autre Amérique, il explorait une autre Amérique, il cherchait une autre Amérique comme Lewis & Clark ou Daniel Boone (explorateurs américains du 18 et 19<sup>e</sup> siècles nda). Il n'évoquait pas, comme beaucoup de gens, ce qui se passait en Amérique avec les émeutes raciales, les manifestations contre la guerre, les gens remettant en question leur vie, la légitimité du gouvernement, le futur de l'Amérique. Tout le monde disait cela alors que Dylan disait que cette époque n'était pas aussi importante qu'elle le paraissait. Tout cela s'était déjà produit pas le passé, ces choses existaient déjà et elles existeraient toujours.

C'était une vision des choses différente. C'est certainement ce qui le rend différent de toute autre figure pop. John Lennon Mick Jagger n'ont jamais vu le monde de cette manière. Ils étaient capables de traduire ce qu'ils voyaient autour d'eux d'une manière que la plupart des gens ne pouvaient faire. Bob Dylan a toujours exprimé une forme de réalité différente de celle de son époque, du moins c'est ainsi que je le vois.

On pourrait faire l'analogie avec Will Oldham, semblable en certains points à Dylan. Que pensez-vous de sa musique?

*Greil Marcus*: J'adore Will Oldham, j'adore Palace, je trouve que ces disques sont infiniment fascinants. Il fonctionne à quelque

chosc. Je ne sais pas trop ce que c'est. Il a décidé de manière très consciente «OK, je vais chanter dans la tradition des ballades de jadis évoquant les meurtres, je vais chanter toutes ces effrayantes chansons appalachiennes ou qui s'en rapprochent, je vais me les approprier, cela parlera d'inceste, de choses étranges. Je les chanteai de manière encore plus étrange que ces thèmes, comme si je venais des montagnes alors que je viens d'une riche famille de Louisville». Quoi qu'il en soit, il a réussi à trouver cet ailleurs avec sa musique, emmenant avec lui quelques fidèles. Je ne sais pas s'il deviendra une sorte de Tom Waits sudiste ou plus que ça. J'adore sa musique, même ses mauvais disques parce qu'ils représentent des expérimentations infructueuses.

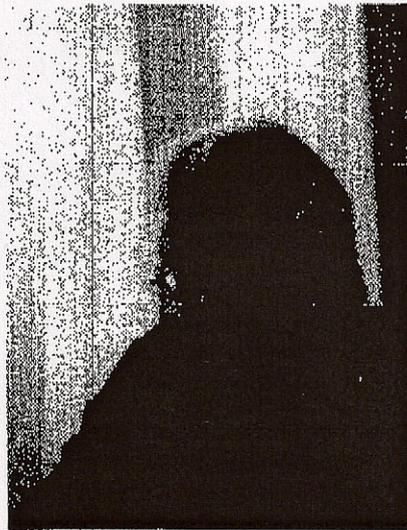
**A quelle époque avez-vous pris connaissance de cette anthologie de la musique folk américaine compilée par Harry Smith?**

*Greil Marcus:* Vers 1970. Quand j'ai écrit «Mystery Train», je connaissais déjà tout cela parfaitement. Suite au concert tragique des Rolling Stones à Altamont en 1969, une journée affreuse, je suis rendu compte que ce à quoi j'avais consacré toutes mes dernières années pouvait tuer des gens, en inversant les valeurs mêmes du rock'n'roll. Je n'ai jamais vu une telle violence, une violence aussi profondément vulgaire et laide que ce qui s'est passé à Altamont (assassinat d'un jeune noir, Meredith Hunter, par les Hell's Angels, nda), de manière anodine. Je n'ai pas vu le meurtre mais beaucoup de personnes se faisaient lyncher et j'ai vu les gens s'en détourner avec un égoïsme que je pensais impossible jusqu'ici, dans n'importe quelle situation. C'était un jour maléfique, qui m'a profondément marqué. J'ai été malade, confus et dégoûté par ce que j'ai vu. Tout à coup le rock'n'roll ne me paraissait plus si drôle, cela ne m'amusait plus. Je me suis alors mis à écouter d'autres styles de musique. Durant une année, je n'ai écouté que de la vieille musique country et blues. C'est à cette époque que j'ai découvert l'Anthology, quand j'apprenais des choses à propos de Robert Johnson, Tommy Johnson, Charlie Patton, Bukka White, Garfield Akers, Skip James... Ce fut mon monde pendant longtemps. C'est là que se trouvent les véritables prémices de «Mystery Train». Le livre se nourrit de ce sens de la tradition, de cette forme de permanence.

**Vous avez depuis rédigé les notes de pochette des trois premiers volumes. Cette musique ne vous a donc jamais quitté...**

*Greil Marcus:* Robert Cantwell, dans son livre, «When We Were Good», consacre un chapitre entier à l'anthologie («Smith's Memory Theather» nda). Il l'analyse comme un document mystique qui doit faire s'ouvrir le mysticisme de l'auditeur, quelles que soient ses sources et l'amener à une explication nouvelle sur le monde physique et le monde de ses souvenirs personnels. Il en

fait une analyse érudite remarquable. Il me semble que c'est ce qui se passe tout au long de cette anthologie, construite de telle manière qu'elle se renouvelle perpétuellement. Elle fait apparaître constamment de nouveaux liens entre les chansons elles-mêmes et les auditeurs. Cela est fait pour durer car ce n'est pas un document académique du style «voici le blues, voici la musique country, voici ce qui se faisait à cette époque de manière chronologique». L'anthologie est à l'opposé de tout cela. Elle incarne la représentation d'un monde, ce n'est pas un livre de cours. Le quatrième volume n'a pas été conçu ainsi, alors il ne fonctionne pas de la même manière, il ne possède pas la même force. Il a été fait à une époque différente où la musique n'était pas si loin. Nous ne devons pas oublier les premières réactions des auditeurs de la première anthologie en 1952, ils dirent que c'était étrange et bizarre. Quand on l'a redécouverte dans les années 60, c'était la même chose. Idem en 1997.



## Du rouge aux lèvres

**Il vous a fallu neuf ans pour écrire «Lipstick Traces». Vous êtes-vous exclusivement consacré à ce livre au cours des années 80?**

*Greil Marcus:* J'ai commencé à me renseigner juste avant l'élection de Ronald Reagan. Au début, je n'avais pas encore cette obsession qui m'a pris par la suite. Je me demandais juste qui étaient ces artistes, écrivains, peintres ou musiciens. C'est là que j'ai commencé à me renseigner sur eux. Ensuite, après cette élection, j'ai déprimé pendant trois mois sans rien faire avant de commencer véritablement le livre.

Lorsque j'ai écrit «Mystery Train», pendant deux ans, je n'ai rien fait d'autre. C'était une expérience misérable et affreuse, cela m'a aliéné de mes relations. J'étais impossible à vivre, irascible, c'était terrible. Pour mon livre suivant, ma femme m'a dit que je

ne devais plus recommencer à fonctionner ainsi, il fallait que je garde un travail régulier, un pied dans la réalité. Durant tout cette période, j'ai continué à rédiger des tribunes, des articles avec une vie active de journaliste normale pendant que j'écrivais mon livre. J'ai eu de la chance car je travaillais pour *Art Forum*, cela m'a permis d'avancer et d'essayer des concepts qui prennent place peu à peu dans «Lipstick Traces» dans ce magazine visant un lectorat très sophistiqué du monde de l'art.

**Je ne pourrai plus jamais écrire un livre sans avoir d'activités annexes.**

**Comment a été reçu «Lipstick Traces aux Etats-Unis»?**

*Greil Marcus:* En Europe, le livre a été perçu comme un livre sur les mouvements et les cultures et je pense qu'en Amérique, le livre a été compris comme un livre sur un autre monde, je ne veux même pas dire un monde européen mais plutôt l'idée que le monde n'apparaît pas comme il est réellement, il peut exister autre chose que l'Amérique. Il y a eu une adaptation théâtrale de «Lipstick Traces». Une compagnie d'Austin m'a demandé si elle pouvait monter une pièce à partir du livre. Ils en ont fait une comédie d'une heure vingt et c'est fantastique. C'est le livre que je voulais faire. C'est retrouvé un esprit dans leur pièce que j'avais tenté d'approcher, sans succès. «Lipstick Traces» les a sortis d'Austin pour les laisser vivre où que ce soit, à n'importe quelle époque. Cela me convient d'être plutôt connu en Europe pour ce livre et en Amérique pour d'autres, j'espère que les lecteurs passeront d'un livre à un autre. Pendant longtemps je n'ai pas eu d'éditeur en France. Avec «Lipstick Traces», je m'étais tendais à ce que l'on me reçoive en me disant «qui est cet écrivain américain qui vient nous parler de notre culture?». Il s'est produit le contraire. L'accueil a été chaleureux et amical, je n'aurais jamais pensé qu'il en serait ainsi. Mes livres ne sont pas écrits avec un lectorat en tête.

**Vous avez une différence entre un critique musical et un écrivain?**

*Greil Marcus:* Un bon critique est un bon écrivain. Quelqu'un qui n'est pas un bon critique peut feindre et ne pas se soucier des mots alors qu'un vrai critique se soucie des mots, des phrases, du style, de donner son avis sans emmerder le lecteur. Un bon critique fait tout ce qu'un écrivain est susceptible de faire. Je ne pense pas qu'il existe une différence entre les deux. Les critiques qui m'ont inspiré, Leslie Fiedler, Pauline Kael, DH Lawrence sont de vrais écrivains, personne ne conteste cela. Je n'ai pas que je suis à leur niveau mais ils m'ont poussé à devenir critique, non pas à cause de leurs opinions mais parce qu'ils étaient vivants dans leurs écrits. Je voulais me sentir aussi vivant qu'eux quand ils écrivaient. Cela me semblait être la seule façon d'écrire.