

S A M E D I 1 5 E T D I M A N C H E 1 6 D E C E M B R E 2 0 0 1

WEEK-END *rencontre*

GREIL MARCUS



ALLIA

chroniqueur
musical,
décrypte
le sens de
l'Amérique.

**Est-ce que
l'Amérique
existe vraiment?
Est-elle réelle?**

D'abord, vous avez publié en français un livre qui parlait de l'Europe (1), retraçant la route secrète du punk, en passant par les méandres du mouvement Dada et le situationnisme de Guy Debord. Mais vos deux livres plus récemment traduits traitent de l'Amérique et du rock'n'roll. Dans ces ouvrages qui prennent la musique comme objet, ou comme prétexte, vous dessinez une Amérique très étrange ou étrangère pour quelqu'un de culture européenne. Comment pouvez-vous caractériser cette Amérique «américanisante»?

La question américaine me fascine, parce que l'Amérique est une création, fabriquée par des gens qui se sont réunis pour fonder une nouvelle nation. Allaient-ils conquérir encore des territoires nouveaux et déterminer un comportement inédit? Ils ont d'abord écrit quelque chose d'assez abstrait pour constituer une charte collective et d'assez élastique pour prendre en compte ce qu'ils ne connaissaient pas encore et qu'ils ne pouvaient qu'imaginer. C'est la Constitution. Légalement et philosophiquement, l'Amérique n'est rien d'autre que ce document-là. D'où le paradoxe fondamental: est-ce que l'Amérique existe vraiment? Est-elle réelle?

Cette question de l'existence de ce pays est fondatrice pour tout Américain attiré par le doute, l'incertitude, le paradoxe, l'ironie. Elle ne se pose pas en ces termes pour des pays qui ont une histoire «organique» comme la France, l'Ethiopie, la Russie ou le Mexique. L'Amérique est un pays à l'extraordinaire puissance militaire, en termes d'économie, de richesses naturelles et d'échelle, son impérialisme est présent dès le début... et, en même temps, le pays est constitué de doute. Ainsi, les films hollywoodiens comme la musique pop américaine sont conquérants: ils racontent une histoire pour le monde entier – le bien triomphant du mal – en laquelle

ce que l'histoire officielle de la musique?

Il existe toujours une histoire officielle, qui nous dit que les présidents sont élus par la volonté du peuple, que la lecture fait de vous une meilleure personne, et, pour la musique, qu'une voix doit être claire, une mélodie reconnaissable, ordonnée et que le rythme sert uniquement de soutien. Bref, la musique doit être rationnelle comme les mathématiques, une note doit suivre logiquement une autre, le compositeur doit déterminer une progression naturelle. Chaque chanson est considérée comme un problème à résoudre, voilà l'histoire officielle. L'histoire non officielle, c'est celle de gens qui «éclatent» (*burst*) en chanson, qui chantent simplement ce qu'ils veulent. Ce sont des gens qui chantent leur désir de tuer leur voisin, l'impossibilité de vivre sans une personne donnée, leur vision d'un Dieu absolument non conforme à ce qu'on leur avait donné à croire... En Amérique, l'histoire officielle essaye depuis des lustres de tuer les autres voix – qui ne sont rien d'autre que le droit à la parole libre inscrit dans la Constitution. Le premier amendement sur la liberté d'expression sépare le pays en deux catégories de personnes: celles qui le dénie et celles qui essayent de le comprendre, y compris s'il s'agit d'une parole irresponsable ou obscène. C'est dont sont faites certaines chansons.

On a l'impression, à vous lire, que tous les musiciens, ces chanteurs de rock que vous évoquez, quel que soit leur âge, vous en faites des «vieux», en les chargeant de toute une tradition musicale qu'ils charrient avec eux...

La jeunesse n'est pas le problème de ces musiciens, ce sont des gens qui ne prennent pas le monde comme un objet fini, qui le questionnent. Par exemple, Elvis Presley: ce n'était certes pas un intellectuel mais, plus que tout autre, il a tout de suite dit au monde: «Je n'aime pas ce monde, je ne veux pas y vivre, je veux vivre différemment.» Et il l'a fait d'une façon très courageuse, très consciente. En d'autres termes, lorsqu'il se balade dans les rues de Memphis, Tennessee, quasiment travesti en chemise rose, en veste de maquereau et en pantalon pattes d'eph'blanc,

tous les Américains veulent croire mais dont doutent tous les Américains qui pensent. Sans pouvoir la renier.

Dans «la République invisible», vous évoquez «une histoire secrète, non officielle de la musique». Qu'est-ce que c'est que cette histoire? Mais, d'abord, qu'est-

avec l'allure d'un *freak*, il sait très bien qu'au mieux tous les passants se fichent de sa gueule et, au pire, qu'ils vont lui casser la figure. Mais il sait déjà ce qu'il fait: il ne rentrera pas dans le moule. Ici, la jeunesse n'est pas une excuse, ni une bonne explication. Car la question que j'ai évoquée

«La musique pop américaine raconte une histoire en laquelle tous les Américains veulent croire mais dont tous doutent.»

précédemment – est-ce que l'Amérique existe? – entraîne inévitablement une autre: est-ce que les Américains existent? Et moi? Comment?

La réponse américaine est: il faut s'inventer soi-même. Il ne s'agit pas de jeunesse; certes, elle est un avantage – on a plus d'énergie, de véhémence, on est plus pressé – mais il faut aller plus profond. Prenez ce personnage essentiel dans la vie musicale américaine, Harry Smith. Harry Smith a recréé entièrement la très vieille tradition de la musique folk américaine en compilant, en 1952, une anthologie musicale d'une autre Amérique, celle qui existe dans notre imagination, celle d'une Amérique inconsciente mais qu'on reconnaît immédiatement comme une image ancestrale, inscrite et inavouée... Harry Smith n'avait que 29 ans quand il a fait cette anthologie, cette œuvre d'une vie en communion avec les fantômes. Elle est à la fois l'œuvre d'un vieillard avisé en même temps qu'elle exprime un adolescent fanatique collecteur de disques...

Vous continuez à tenir la chronique musicale de l'Amérique. Mais comment rivaliser avec les grandioses figures musicales des années 60?

Récemment, je devais chroniquer le disque d'une musicienne et je lui ai téléphoné pour lui poser les questions de base, d'où venez-vous, quel est votre âge, etc., et puis j'ai mentionné un morceau, et elle m'a répondu: «Oh, vous savez, il s'agit de l'Odyssée d'Ulysse...» La raison pour laquelle ces figures des années 60 paraissent tellement monumentales, c'est qu'elles ont bénéficié d'une vague spectaculaire, où il s'agissait d'assurer la relève d'un monde d'après guerre qui commençait à craquer et, avec lui, toutes les idées sur la vie, sur ce qu'on pouvait en faire, ce qui était permis. Certaines personnes ont contribué à creuser le fossé et, surtout, à aggra-

ver la vitesse des changements: celles qui ont trouvé leur voie à ce moment-là ont enfourché cette antienne, ainsi les Beatles, les Rolling Stones, Bob Dylan, Otis Redding... Les femmes n'y viennent que plus tard.

Vous dites: «Un jour, un chanteur se trouve à une sorte de croisée des chemins universelle.» Vous consacrez «la République invisible» à ce moment-là, incarné par une série d'enregistrements de Bob Dylan datant de 1965, les «Basement Tapes» («des enregistrements en sous-sol»). Est-ce un paradoxe significatif que ce monument visionnaire affiche les connotations souterraines du sous-sol?

C'est un fait, les *Basement Tapes* ont été enregistrées dans un sous-sol. Il existe un disque posthume de la chanteuse Sandy Denny (1947-78) qui s'appelle, par antithèse, *The Attic Tracks* («le disque du grenier») et qui fait ouvertement référence à Bob Dylan (2). Vous pourriez dire que ces enregistrements impliquent une tradition souterraine, l'idée de gens qui se terrent, qui parlent d'une voix étouffée. Mais, moi, j'ai pris le titre comme tel. Peut-être me suis-je trop préoccupé des chansons et pas assez du titre. En tant que chroniqueur musical, je ne m'intéresse pas du tout à ce qui se passait dans la vie privée de Bob Dylan pendant qu'il enregistrait, ni à ce qui se passait dans ma vie lorsque je l'ai écouté et que j'ai écrit sur ces enregistrements. Ça ne regarde personne et ça n'est pas significatif. On peut vivre une tragédie et produire une musique médiocre. Ou réciproquement. Dans l'autre livre, *Mystery Train*, j'en raconte un peu sur la vie privée de The Band, mais c'est simplement pour expli-

quer ce qu'est la notion du groupe – ce qui se passe dans un groupe par opposition à un individu solitaire – et j'essaye aussi de comprendre comment un groupe se cas-

Mythologies

Greil Marcus, né à San Francisco en 1945, est un chroniqueur musical qui recherche le sens, et notamment celui de l'Amérique. En 1969, il devint rédacteur en chef de *Rolling Stone*. Il raconte ses découvertes et ses mythologies dans *Artforum* et *Interview Magazine* ou même sur *Salon.com*. Auteur de *Mystery Train* (1975, trad. française 2001, éditions Allia), de *la République invisible* (1997, trad. française 2001, éditions Denoël). Dans *Lipstick Traces*, (1998, éd. Allia), il établit une relation «hérétique» entre punk anglais, tradition germano-suisse du mouvement Dada et l'Internationale situationniste.

se la gueule. Mais je ne raconte pas quel individu dans ce groupe a fait ceci ou cela, s'est drogué ou alcoolisé... Faire le portrait spécifique de tel ou tel musicien, c'est pour moi exclure les lecteurs de toute possibilité d'identification.

Cette question de l'identification semble importante pour vous. Ainsi vous vous demandez souvent à qui s'adressent ces groupes? Quel public, quelle communauté?

C'est une question fondamentale. Même pour une figure unique, comme Elvis Presley. Le public imaginaire d'Elvis par exemple, ce sont les gens qui peuvent at-

«En Amérique, l'histoire officielle essaye depuis des lustres de tuer les autres voix.»

tester qu'il est réel. Il y a d'abord ceux qui l'acceptent, même s'il se sent un monstre, un *freak*, mais qui lui demandent plus; ils lui demandent de raconter quelque chose d'inattendu: à leurs yeux, il devient un philosophe, un savant, il détient un savoir secret, il est un passeur. Ensuite, il devient

honteuse pour lui. Et il joue, non seulement comme jamais il n'a joué mais aussi comme jamais on n'en a eu le fantasme! C'est angoissant, voire terrifiant de réaliser qu'à 33 ans un *has been*, quelqu'un qui a été déjà complètement éclipsé par Otis Redding, les chanteurs soul, les Beatles ou

quelqu'un qui peut faire de son public ce qu'il veut, il est un magicien. Plus tard, il devient quelqu'un qu'on traite comme un Dieu. Je raconte, dans *Mystery Train*, ce moment où Elvis ne peut plus distinguer le vrai du faux, pas plus que son public. Et puis, en 1968, il y a ce show télévisé où tout aurait pu rater, de façon véritablement

Dylan, peut faire n'importe quoi, et mieux que tous les autres. Ensuite, Presley se retire en sécurité, il prend sa retraite. C'est le drame de sa carrière.

Dans l'Amérique que vous dessinez, vous avouez une affection particulière pour l'auteur de *Moby Dick*, Herman Melville, que vous associez bizarrement avec certains musiciens, notamment Elvis Presley. C'est votre héros?

L'amitié que j'éprouve pour certains textes, certaines chansons, reste pour moi inextinguible, inépuisable. Je ne comprends pas comment un chroniqueur musical peut, par exemple, évoquer une nostalgie particulière pour une chanson qui lui rappelle son adolescence. Pour moi, un morceau de musique découvert pour la première fois à l'âge de 16 ans ne me sert en rien à revivre encore et encore ce moment originaire! Je pense que le plus formidable morceau jamais écrit est *Gimme Shelter* des Rolling Stones, et je l'ai entendu d'innombrables fois, dans différentes circonstances ou situations, dont une fois en voiture où j'écoutais avec tellement de bonheur que j'ai failli avoir un accident.

En ce qui concerne Melville, la première fois que j'ai lu *Moby Dick*, je devais être un ado; ce fut une sorte de corps à corps auquel je n'ai rien compris, il m'a fallu attendre de l'étudier à l'université pour que le livre se mette à vivre pour moi. J'étais notamment halluciné par la genèse du livre, de cette histoire écrite par un trentenaire, qui s'enferme dans une chambre, pond cet ouvrage phénoménal en un an, touche aux sujets les plus profonds... Et puis, tout commence à rater dans sa vie, à partir de là. Il me semble qu'on peut dire souvent la même chose des musiciens pop. Mon ami Nick Tosches évoque ainsi le producteur musical Phil Spector: entre 20 et 30 ans, il fait des hits fabuleux, indépensables. Qu'est-ce qu'il pouvait faire de plus durant les cinquante années suivantes? C'est ce qui m'a fasciné chez Melville: la façon dont un type peut réaliser un chef-d'œuvre incommensurable et se vouer à l'échec pendant les cinquante années qui suivent, alors que le livre vit sa vie et dure éternellement. Si ce livre est si riche qu'on peut y revenir sans cesse, alors tout dans la vie semble parler la même langue: ainsi il est naturel pour moi d'associer Elvis Presley et Melville ●

Recueilli par ELISABETH LEOVICI

(1) *Lipstick Traces*, éditions Allia, Paris.

(2) Sur la couverture, il est écrit «Pourquoi *The Attic Tracks*? Parce que c'est le pôle opposé des *Basement Tapes* de Bob Dylan.»

Extrait du
livre «Elvis
Presley» de
Rober Huber
et Stephan
Vanfleteren.

