

Les mythologies celtiques de Bob Dylan

Eric Montbel

Dans cet article j'aimerais mettre l'accent sur l'influence de la musique irlandaise et écossaise, et plus généralement du tropisme « celtique » et de ses inventeurs sur le jeune Bob Dylan. J'aborderai non seulement le répertoire et la couleur mélodique de ses chansons, mais aussi et surtout les éléments constituant une mythologie, en soulignant les emprunts et les héritages de Dylan auprès d'auteurs européens comme Macpherson, Burns ou La Villemarqué.

De nombreux musicologues¹ ont montré comment la « folk music » d'Amérique du Nord, sous ses formes traditionnelles ou évolutives, avait largement recyclé des ballades venues d'Irlande, d'Écosse, du Pays de Galles, ainsi que leurs musiques instrumentales, jigs, reels ou square-dances. Quant à la vitalité de la musique irlandaise aux États-Unis, elle est incontestable : les collectes de mélodies réalisées par le commandant de police Francis O'Neill² à Chicago dans les années 1900 ont sauvé un immense répertoire, qui la plupart du temps était oublié en Irlande. Et c'est ce répertoire irlandais-américain qui a fait retour en Europe, et qui est joué par l'ensemble des groupes actuels - qui parfois ignorent cet étrange aller-retour de l'histoire. Le succès des Clancy Brothers dans les années 1960 aux USA puis en Irlande-même a aussi permis aux jeunes musiciens irlandais de tourner leurs regards vers leurs répertoires anciens³. La « musique irlandaise » telle que nous la connaissons aujourd'hui s'est construite avec des groupes comme les Dubliners et leur chanteur Luke Kelly, puis tout un ensemble de groupes néo-traditionnels à leur suite⁴. Ils apparaissaient comme une alternative à la pop-culture globalisée portée par les groupes de rock anglais.

Gerard Herzhaft a exploré cette suite de décontextualisations- recontextualisations dans son ouvrage *Americana*⁵, démontrant comment l'invention d'une musique « celto-américaine » débute au 19^e siècle⁶. Maud Karpeles, qui fonda l'English Folk Dance Society, collabora avec le grand collecteur anglais de *folk songs* Cecil Sharp : Sharp a publié plusieurs recueils de mélodies retrouvées dans les montagnes des Appalaches aux États-Unis, et a montré comment un bon tiers était d'origine écossaises et irlandaises⁷. De la même manière Francis Child a publié lui aussi un recueil sur les influences mutuelles des chansons populaires entre l'Amérique et la vieille Europe, notamment en Nouvelle Écosse et Capbreton, *folk songs* venus avec les populations immigrées d'Écosse⁸. Au 20^e siècle, les recherches de Alan Lomax⁹ sur la *folk music* américaine de l'Est des USA ont été décisives par leur exploration des sources interculturelles et du syncrétisme musical du territoire nord-américain.

¹Notamment :

Jacques VASSAL, *Folksong: racines et branches de la musique folk aux États-Unis*, Albin Michel, Paris, 1977.

Norm COHEN, *Folk Music: A Regional Exploration*, Greenwood Publishing Group, Portland, 2005.

Camille MOREDDU, *Les inventeurs de l'American folk music (1890-1940)*, L'Harmattan, Paris, 2022. Voir aussi :

<https://www.loc.gov/folklife/guide/folkmusicandsong.html>

² Francis O'NEILL, *Captain Francis O'Neill's Music of Ireland*, Chicago, Lyon & Healy, 1903.

³ Etienne BOURS, *La musique irlandaise*. Fayard, Paris, 2015.

⁴ Citons parmi tant d'autres The Chieftains, Planxty, The Bothy Band, Clannad, Déanta...

⁵ Gérard HERZHAFT, *Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord, de la préhistoire à l'industrie du disque*, Paris, Fayard, 2005.

⁶ Herzhaft crée le néologisme « Iricana » pour désigner cette musique syncrétique.

⁷ Maud KARPELES, *English folk songs from the southern Appalachians, collected by Cecil J. Sharp*, Oxford, Oxford University Press, 1932. Assemblé par Cecil J. Sharp, ce recueil comprend 274 chansons et ballades avec 968 mélodies.

⁸ Francis James Sargent CHILD, Helen CHILD ; George Lyman KITTREDGE (eds.), *English and Scottish Popular Ballads*, Boston, Houghton Mifflin, 1904.

⁹ Alan LOMAX, *Folk Songs Of The United States*. Library of Congress, 1942, 5 volumes.

<https://www.loc.gov/collections/alan-lomax-manuscripts/about-this-collection/>

Je n'aurais pas la prétention d'inventer une nouvelle analyse sur les emprunts de Dylan à la chanson populaire écossaise ou irlandaise, qui ont été pointés depuis longtemps par de vrais spécialistes, comme l'Écossais Cliton Heylin¹⁰ ou l'Irlandais Jackie Hayden¹¹. Le titre du livre de Hayden, *Love and theft ? Bob Dylan's Celtic Odissey* pourrait s'inscrire dans la thématique du colloque qui nous réunit, en renvoyant à la fois à la mythologie méditerranéenne, à Homère, et au monde celtique « inventé » par MacPherson et son *Ossian*. J'aimerais simplement proposer ici quelques lancées théoriques sur des pistes peu explorées, non seulement sur les chansons, leurs mélodies ou leur paroles empruntées aux folksongs de la vieille Caledonia ou d'Irlande, mais aussi sur le « mythe¹² » du folksinger, prolongement contemporain du *rhapsode* romantique inventé par MacPherson.

Les lignes mélodiques de Dylan

Ma première approche sera musicologique. Existe-t-il un caractère « celtique » dans les mélodies composées par Bob Dylan dans ses premiers albums ? On considère hâtivement que les échelles modales pentatoniques sont un trait identitaire des vieux airs irlandais ou écossais. Pour un adolescent comme Robert Zimmerman, grandir dans le Minnesota dans les années 1950 c'était entendre beaucoup de country music, de blues à la radio, et aussi la musique des églises noires américaines. Il a beaucoup écouté Blind Willie McTell, LeadBelly, et bien sûr Woody Guthrie et Ramblin' Jack Elliott, comme il l'explique lui-même dans *Chronicles*. Les deux genres musicaux populaires que Dylan a utilisés, parodiés ou copiés toute sa vie, sont le blues, - classiquement sur trois accords, ou sur un seul accord en bourdon, à la manière des Mississippi blues de John Lee Hooker ou de Fred McDowell- et la ballade pentatonique ou hexatonique majeure ou mineure ; on précisera donc qu'il s'agit de mélodies construites sur cinq notes, parfois six. Et pour une compréhension rapide, une mélodie pentatonique en tonalité de Do sera articulée sur les seuls degrés Do, Ré, Mi, Sol, La. Ses mélodies hexatoniques ajoutent un quatrième degré (Fa), ceci transposé dans chaque tonalité bien sûr. L'accompagnement harmonique très simple à la guitare ou au piano utilisera les trois accords majeurs principaux et leurs relatifs mineurs ; en tonalité de Do, ce seront donc Do, Fa, Sol et lam, rém, mim. La plupart des premières chansons de Dylan sont construites sur ce principe, à l'exception des blues et de rares ballades diatoniques plus complexes. Il aborde en toute conscience la construction de ses mélodies sur des gammes pentatoniques dans *Chronicles* : « Dans une gamme diatonique, il y a huit notes, dans une gamme pentatonique, il y en a cinq. Si vous utilisez la première gamme et que vous appuyez sur 2, 5 et 7 pour la phrase, puis que vous la répétez, une mélodie se forme. Ou vous pouvez utiliser 2 trois fois. Ou vous pouvez utiliser 4 une fois et 7 deux fois. C'est infini, ce que vous pouvez faire, et chaque fois vous créez une mélodie différente¹³ ». Les théories musicales de Dylan semblent assez obscures, toutefois il est certain qu'il affirme une couleur pentatonique dans ses choix mélodiques. Les deux genres - blues/ballades - se croisent rarement dans une seule chanson, bien que les blues chantés de Dylan soient aussi construits sur des lignes pentatoniques mineures. Une étude de ses premiers albums montre une évolution du style de ses chansons en quelques années : le premier album éponyme *Bob Dylan* en 1962 est essentiellement une suite de blues. Seuls les traditionnels *Man of Constant Sorrow*, *House of the Rising Sun* et *Song to Woody* utilisent des mélodies de couleur folk : tous les autres titres sont des blues.

¹⁰ Clinton HEYLIN, *Bob Dylan: Behind the Shades : A Biography*. Summit Books, 1991.

¹¹ Jackie HAYDEN, *Love and Theft ? Bob Dylan's Celtic Odissey*, Kindle Edition, 2015.

Citons également l'article en ligne de John HENRY, "Three Scottish Songs, and their influence on Bob Dylan", *Untold Dylan*, 27 septembre 2020. <https://bob-dylan.org.uk/archives/16797>

¹² *Mythe* entendu ici au sens de Barthes, « mythe comme système sémiologique ». Et pour citer Umberto Eco, « la sémiologie comme sens de l'interprétation. » Umberto ECO, Isabella PEZZINI. « La sémiologie des Mythologies ». In *Communications*, 36, 1982. Roland Barthes. pp. 19-42.

¹³ " " In a diatonic scale there are eight notes, in a pentatonic there are five. If you're using the first scale, and you hit 2, 5 and 7 to the phrase and then repeat it, a melody forms. Or you can use 2 three times. Or you can use 4 once and 7 twice. It's indefinite what you can do, and each time would create a different melody". Bob DYLAN, *Chronicles*, op. cit., Chap. 4, p. 157.

1. *You're No Good* (Jesse Fuller) (blues)
2. *Talkin' New York* (Dylan) (talking blues)
3. *In My Time of Dyin'* (traditionnel) (mineur en slide sur un seul accord)
4. *Man of Constant Sorrow* (traditionnel) (diatonique majeur)
5. *Fixin' to Die* (Bukka White) (blues pentatonique mineur sur un seul accord)
6. *Pretty Peggy-O* (traditionnel) (talking blues)
7. *Highway 51* (Curtis Jones) (blues pentatonique mineur en slide sur 3 accords)
8. *Gospel Plow* (traditionnel) (blues)
9. *Baby Let Me Follow You Down* (traditionnel) (blues guitare et talkin' blues)
10. *House of the Risin' Sun* (traditionnel) (pentatonique mineur) reprise de Woody Guthrie avec une autre harmonie, celle de Dave Van Ronk.
11. *Freight Train Blues* (traditionnel) (talkin' blues)
12. *Song to Woody* (Dylan) (pentatonique majeur)
13. *See That My Grave Is Kept Clean* (Blind Lemon Jefferson) (blues pentatonique mineur sur un seul accord)

Dès *Freewheelin'* (1963) la majorité des ballades sont pentatoniques : seuls *Down the Highway* (blues mineur sur 3 accords), *Bob Dylan's Blues* (blues/talkin' blues) et *Talkin' World War III Blues* (blues/talkin' blues) se démarquent du principe à cinq notes.

1. *Blowin' in the Wind* (hexatonique)
2. *Girl from the North Country* (pentatonique)
3. *Masters of War* (pentatonique mineur)
4. *Down the Highway* (blues mineur sur 3 accords)
5. *Bob Dylan's Blues* (blues/talkin' blues)
6. *A Hard Rain's a-Gonna Fall* (pentatonique)
7. *Don't Think Twice, It's All Right* (pentatonique)
8. *Bob Dylan's Dream* (pentatonique)
9. *Oxford Town* (pentatonique)
10. *Talkin' World War III Blues* (blues/talkin' blues)
11. *Corrina, Corrina* (traditionnel) (pentatonique)
12. *Honey, Just Allow Me One More Chance* (Dylan/Thomas) (pentatonique)
13. *I Shall Be Free* (pentatonique)

Après son voyage en Angleterre en 1963, son troisième album *The Times They Are a-Changin'* est presque entièrement pentatonique : il n'y a plus de blues.

1. *The Times They Are a-Changin'* (pentatonique)
2. *Ballad of Hollis Brown* (pentatonique mineur)
3. *With God on Our Side* (hexatonique)
4. *One Too Many Mornings* (pentatonique)
5. *North Country Blues* (pentatonique mineur)
6. *Only a Pawn in Their Game* (mélodie diatonique)
7. *Boots of Spanish Leather* (pentatonique) (reprise de *Girl of the North Country*)
8. *When the Ship Comes In* (pentatonique)
9. *The Lonesome Death of Hattie Carroll* (mélodie diatonique)
10. *Restless Farewell* (pentatonique)

Cette évolution se poursuit dans son 4e album *Another side of Bob Dylan*, où les mélodies pentatoniques ont disparu : Dylan expérimente des mélodies plus ambitieuses, des harmonies plus élaborées, sans doute influencées par l'écoute et la fréquentation des Beatles, notamment.

1. *All I Really Want to Do* (mélodie diatonique)
2. *Black Crow Blues* (blues sur 3 accords)
3. *Spanish Harlem Incident* (mélodie diatonique)
4. *Chimes of Freedom* (mélodie diatonique)

5. *I Shall Be Free N° 10* (mélodie diatonique, talkin' blues)
6. *To Ramona* (mélodie diatonique)
7. *Motorpsycho Nightmare* (blues sur 3 accords)
8. *My Back Pages* (mélodie diatonique)
9. *I Don't Believe You (She Acts Like We Never Have Met)* (mélodie diatonique)
10. *Ballad in Plain D* (pentatonique)
11. *It Ain't Me Babe* (mélodie diatonique, pentatonique sur couplets)

Son 5e album *Bringing It All Back Home* (1965) est un retour aux origines blues avec une approche plus rock, album que l'histoire a consacré comme sa « trahison » du folk acoustique « beat generation » au profit du rock'n'roll commercial.

1. *Subterranean Homesick Blues* (blues sur trois accords)
2. *She Belongs to Me* (pentatonique)
3. *Maggie's Farm* (blues sur trois accords)
4. *Love Minus Zero/No Limit* (pentatonique)
5. *Outlaw Blues* (blues sur trois accords)
6. *On the Road Again* (blues sur trois accords)
7. *Bob Dylan's 115th Dream* (blues sur trois accord)
8. *Mr. Tambourine Man* (mélodie diatonique)
9. *Gates of Eden* (mélodie diatonique)
10. *It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)* (pentatonique mineur)
11. *It's All Over Now, Baby Blue* (mélodie diatonique)

Le pentatonisme « celtique » ?

Les mélodies pentatoniques sont une constante de la musique populaire nord-américaine¹⁴, depuis les *negro-spirituals* jusqu'aux parodies des *coon songs* chantées dans les tent-shows, comme celles composées par Stephen Collins Foster ; ou encore des hymnes comme *Go tell it on the mountain*, ou *Amazing Grace*, un chant pentatonique venu d'Irlande - déjà présent dans *Uncle Tom's Cabin* en 1852. Stephen Collins Foster¹⁵, un Américain d'origine Ulster-Scot, a composé de nombreuses chansons de Black Minstrels pour les tent-Shows (*Oh Susanna*, 1847, *Swanee River - Old Folks Goin' Home*, 1851), toutes sur des échelles pentatoniques, mais qu'il définissait lui-même comme des *ethiopian songs*¹⁶. Ces chansons parodiques mettaient en scène des esclaves noirs des plantations en les ridiculisant¹⁷. Cette couleur « américaine » des mélodies, dont on aurait du mal à définir une origine précise, se retrouve aussi dans le jazz (Duke Ellington, *In a sentimental Mood*), dans la folk-music des années 1960 (*A Hundred Miles* de Hedy West, sur une ancienne mélodie populaire de

¹⁴ Notons que les gammes pentatoniques sont aussi un « marqueur » sonore, souvent caricaturé, de la musique chinoise ou japonaise. Et que les cultures musicales mandingues, en Afrique de l'ouest, les utilisent presque exclusivement. Voir François PICARD, « Modalité et pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre », *Analyse musicale* 39 (mai 2001), p. 37-46. / « Analyse comparée de musiques modales et pentatoniques d'Afrique du Nord », Mohamed Gouja, dir., *Arts et musiques tunisiens, dimensions maghrébines, arabes, africaines et méditerranéennes, l'Empreinte Maghrébine*, Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabès, Université de Gabès, Tunisie, 2014, p. 73-88.

¹⁵ John Tasker HOWARD. *Stephen Foster: America's Troubadour*. Apollo Edition. New York: Thomas Y. Crowell, 1962.

¹⁶ « Contrairement à l'image du mélodiste peu cultivé décrit par ses premiers biographes, Foster a étudié les styles nationaux distinctifs de chansons qui circulaient en Amérique dans les années 1820, 30 et 40 : les chansons de minstrels américains, les lieder allemands, les mélodies irlandaises, les ballades écossaises, les chansons de jardin anglaises, l'opéra italien et la musique religieuse afro-américaine. Dans le but de plaire au public le plus large possible, il a sélectionné leurs éléments pour créer un nouveau style de chanson syncrétique, suffisamment familier pour que chaque groupe culturel puisse le trouver agréable, mais suffisamment modifié pour être considéré comme différent et, par conséquent, américain. » Deane ROOT, *The Music of Stephen C. Foster: A Critical Edition*, Smithsonian Institution Press, 1990.

¹⁷ Les acteurs étant le plus souvent des comédiens blancs grimés en Afro-Américains, les fameux « black faces ». Voir William W AUSTIN, « *Susanna*, " *Jeanie*," and " *The Old Folks at Home*": *The Songs of Stephen C. Foster from His Time to Ours*. 2nd ed. Urbana, University of Illinois Press, 1989.

Georgia, popularisée par Peter Paul and Mary, *San Francisco*, succès de Scott McKenzie, *Going up the country* de Henri Thomas, repris par Canned Heat) ou plus tard dans *Heart of Gold* de Neil Young, *Don't Worry Be Happy* de Bobby McFerrin, etc. Cette couleur pentatonique nord-américaine s'exporta en France dans les années 1960-1970 : *J'entends siffler le train* par Hugues Aufray puis Richard Anthony, reprise de *Hundred Miles*, ou *Le sud* de Nino Ferrer, les exemples abondent à partir des années 1960. Dès la fin du 19^e siècle cette échelle spécifique avait été remarquée aux USA et utilisée par Dvořák, notamment dans son célèbre quatuor à cordes dit « Américain »¹⁸.

Bien avant la folk music, le jeune Robert Zimmerman avait débuté en jouant du rock électrique, comme celui qu'il entendait à la radio. Au lycée il chantait surtout du Little Richard, et son idole était Buddy Holly. On sait qu'il découvre la folk music, Woody Guthrie et Odetta, à Denver en 1959¹⁹. Il y croise Jesse Fuller et son porte-harmonica, un homme-orchestre qui fut sans doute le véritable « Mr. Tambourine man ». Il passe vraiment au folk en 1960, et il se met à chanter des ballades standards écossaises lorsqu'il arrive à New York. Le folk était déjà une musique de contre-culture, très différente de la pop « pasteurisée » et commerciale de la radio et du disque. A New York il découvre des jeunes folksingers passionnés de ballades celtiques et de leurs variantes des Appalaches, comme la chanteuse écossaise Jean Redpath avec qui il partage un appartement. Il reprenait dans les clubs les ballades de groupes irlandais installés à New York, comme les Clancy Brothers et Tommy Makem. « J'écoutais très souvent des chants de révolte, et ceux-là me touchaient vraiment. Les Clancy Brothers - Tom, Paddy, Liam - et leur pote Tommy Makem en interprétaient tout le temps. Me liant d'amitié avec Liam, j'ai pris l'habitude de l'accompagner très tard à la White Horse Tavern de Hudson Street, un bar fréquenté surtout par des Irlandais. Pendant des nuits entières ils chantaient des chansons à boire, des ballades du pays et, avec une pêche à tout casser, chants de révolte. Et c'était vraiment du sérieux, ces chants de révolte. (...) Et il ne s'agissait pas d'engagement, mais de rébellion. Je me suis demandé si je n'allais pas me faire naturaliser. Seulement, le paysage américain n'avait pas grand-chose à voir avec l'Irlande, et il m'aurait fallu leurs tablettes, leurs cunéiformes – un graal des temps anciens pour éclairer la voie²⁰ ». « Je n'ai jamais entendu un chanteur aussi bon que lui, jamais. Il était vraiment le meilleur chanteur de ballade que j'aie entendu dans ma vie, et il l'est toujours, je pense »²¹, dit-il par ailleurs à propos de Liam Clancy. « Mes deux grandes influences musicales sont Woody Guthrie et la famille McPeake de Belfast », dit-il aussi²². Il découvre les enregistrements de bluesmen, Robert Johnson, Leadbelly. Un des caractères créatifs de Dylan est sa faculté à « voler », à « aimer » ou « imiter » les chansons traditionnelles (« s'imprégner comme un buvard » disait Martin Carthy) : soit la mélodie, soit le thème littéraire, soit les deux. Un jour il entend « The Water is Wide » sur un vieux 78tr chez Joan Baez, et il compose *Lay Down Your Weary Tune* d'après ce disque qui était « plein de cornemuses »²³. Il emprunte à Martin Carthy la chanson *Lord*

¹⁸ Anton DVORAK, *Quatuor à cordes n° 12 en fa majeur*, B. 179 (op. 96) « Américain », composé en 1893 à Spillville dans l'Iowa. Notons aussi que Dvořák composa dès 1880 sa valse en Ré majeur, op. 54, en utilisant cette même échelle pentatonique, bien avant son expérience américaine donc. Cette couleur modale est aussi présente dans la musique d'Europe centrale, et sera longuement étudiée par Bartók et Kodály un peu plus tard.

¹⁹ Clinton HEYLIN, *The Double Life of Bob Dylan*. Vol. 1, 1941-1966, *A restless, hungry feeling*. London: The Bodley Head, 2021, p. 66.

²⁰ Bob DYLAN, *Chronicles, volume. 1*. Traduction de J-L. Piningre. Paris, Fayard, 2005, p. 94-95.

²¹ « I never heard a singer as good as him ever. He was just the best ballad singer I ever heard in my life, still is probably », cité par Derek BAILEY, « Interview of Bob Dylan », *The Telegraph* 18, Winter 1984, p. 58-62.

²² Jackie HAYDEN, *Love and Theft ? Bob Dylan's Celtic Odyssey*, Kindle Edition, 2015.

²³ « I couldn't get it out of my head. There were no lyrics or anything, it was just a melody, had bagpipes and a lot of stuff in it... I don't remember what the original record was, but it was pretty similar to that, the melody anyway... ». Cité dans Philippe MARGOTIN, Jean-Michel GUESDON, *Bob Dylan All the Songs : the Story behind Every Track*, New York, Black Dog & Leventhal, 2015. Bien plus tard, en tournée en Ecosse en 2011, Dylan achète un set de cornemuse écossaise, au National Piping Center de Glasgow, avec son *practice chanter*, sa cornemuse, et son manuel technique.

Franklin²⁴ pour la mélodie de *Bob Dylan's Dream*, et *Scarborough Fair*²⁵ (dont on connaît des versions dès le 18^e siècle) pour les paroles de « Girl of the North Country ». Il découvre la mélodie de *Nottamun Town*, chantée en Angleterre par les *mummers* (groupe de chanteurs déguisés qui se présentaient à la porte des maisons durant les semaines de Noël), folksong connu aussi dans les Appalaches et popularisé par Jean Ritchie²⁶ : Dylan l'utilise pour *Masters of War*. Et bien sûr *The Patriot Game* de Dominic Brehan, chantée par les Clancys, et qui devient *With God on Our Side* - cette mélodie est aussi celle d'une vieille ballade de cowboys, *The Merry Month of May*, telle que chantée par Sis Cunningham (membre éphémère des *Wailers*). *Eileen Aroon* chantée par Liam Clancy est reprise par Dylan bien plus tard, dans sa tournée de 1989. *No More Auction Block* chantée par Odetta (1958) a été utilisée par Dylan pour *Blowin' in the Wind*. *Restless Farewell* est inspirée de *The Parting Glass*, collectée en Ecosse par Herd en 1771 et enregistrée par les Clancy Brothers en 1959. *Ballad of Hollis Brown* (1961), est reprise de *Pretty Polly*, une vieille ballade anglaise. *Rambling, Gambling Willie* (1962) est une imitation de *Brennan On The Moor* des Clancys : la chanson d'origine était une « broadsheet » placardée dans les pubs, qui racontait les aventures d'un bandit d'honneur. Bob Dylan connaissait les travaux anciens de folkloristes comme Cecil Sharp ou de Francis Child, et lors de ses premiers séjours à New York il passait des journées entières dans les bibliothèques de certains lieux dédiés aux folksongs, comme le Folklore Center dirigé par Israël « Izzy » Young : « J'ai commencé à fréquenter le Folklore Center, citadelle du folklore nord-américain, dans MacDougal Street, entre Bleeker et la 3^e. La petite boutique à l'étage avait la grâce des très vieilles choses. (...) Il y avait aussi quantité de disques ésotériques, que j'avais tous envie d'écouter. Des partitions de chants tombés dans l'oubli, relevant de tous les genres – chansons de bord, de la guerre de Sécession, de cow-boys, cantiques, plaintes, chants syndicaux, couplets antiségrégationnistes- mais aussi de vieux recueils de contes populaires²⁷... » écrit-il dans *Chronicles*.

C'est aussi en Angleterre en 1962 que Dylan enrichit sa connaissance du vieux fond traditionnel et « celtique » des folksongs. En Angleterre depuis les années 1958-59 la vague des « folk-clubs » était importante, après la mode du « skiffle ». On comptait près de 1500 « folk-clubs » ou « singers club » dans le pays, tous situés dans de grandes villes. On y retrouvait des futurs folksingers importants qui devinrent ses amis, comme Martin Carthy, ou l'Ecossais Bert Jansch, et John Renbourn du groupe *Pentangle*. Les chanteurs américains de folk commençant à jouer dans ces clubs, les influences et emprunts furent réciproques. Le style de Dylan devient différent après son voyage en Angleterre : sa façon de chanter est transformée, et il compose moins de blues, plus de ballades aux mélodies pentatoniques. « From folksongs, I learned the language... English ballads, Scottish ballads, I see them in images²⁸ ». En 1964 il reprend deux chants traditionnels irlandais, *Arthur Mac Bride* et *The Lakes of Pontchartrain* empruntés à l'Irlandais Paul Brady, futur fondateur de *Planxty* avec Andy Irvine²⁹. Qu'il s'agisse des couleurs modales de ses mélodies, des emprunts aux paroles de chants anciens, on voit combien la tradition venue d'Irlande et d'Ecosse est constitutive du répertoire du jeune Bob Dylan, et qu'il ne l'abandonna jamais³⁰.

²⁴ Martin Carthy enregistra la chanson « Lord Franklin » dans son disque *Martin Carthy's Second Album*, *Martin Carthy with Dave Swarbric*, Fontana STL 5362 stereo LP, UK, 1966.

²⁵ Paul Simon rendra cette chanson universellement célèbre, en duo avec Art Garfunkel. Lui aussi l'avait apprise de Martin Carthy à Londres en 1965.

²⁶ Jean Ritchie enregistra cette ballade dans son album chez Elektra *Kentucky mountain songs* en 1954.

²⁷ Bob DYLAN, *Chronicles, volume. I*. Traduction de J-L. Piningre. Paris, Fayard, 2005, p. 25-26.

²⁸ « Caledonia Homesick Blues: Bob Dylan's Scottish Inspiration », *The Scotsman* (online), 23 April 2009. <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/caledonia-homesick-blues-bob-dylans-scottish-inspiration-2443914>. Consulté le 11 janvier 2021.

²⁹ Beaucoup de chansons traditionnelles irlandaises enregistrées par Dylan mais non publiées sur ses albums ont été réunies en 2013 dans onze albums collecteurs : *The Bootlegs Series*, *Bob Dylan and The Band*, et *The Bootleg Series. The Basement Tapes Complete*. 11 volumes. Enregistrements de 1967 publiés en 2014 par Columbia Records.

³⁰ On se référera avec bonheur aux origines de six-cents chansons de Dylan par Clinton Heylin, pour la plupart des sources rapportées ici. Clinton HEYLIN, *Revolution in the Air: The Songs of Bob Dylan 1957-1973*. Chicago Review Press, 2009.

Il me semble maintenant intéressant d'aborder un autre aspect du tropisme celtique de Dylan, moins facile à démontrer, mais qui est une part importante de mon hypothèse. Dylan a semé des petits cailloux qui conduisent souvent vers un monde « calédonien » ancien. Et sa déclaration d'amour au poète écossais Robert Burns résonne comme une énigme qui renvoie à un autre mythe moderne : celui d'Ossian, mythe qui accompagne l'invention de la littérature orale et de ses auteurs prophétiques, rhapsodes et porte-parole d'un peuple.

Robert Burns, Ossian, Dylan

En 2008, lorsqu'on lui demande quelles sont ses principales sources d'inspiration et son poème favori, Bob Dylan cite *A Red, Red Rose* de Robert Burns³¹. « O, my luve's like a red, red rose,/That's newly sprung in June./O, my luve's like the melody/That's sweetly play'd in tune ³² ». Burns (1759-1796) était un Écossais de la fin du 18^e siècle, d'origine rurale, un « poète-paysan » comme il se définissait lui-même. Cet homme fraternel fut un poète populaire, socialiste et franc-maçon, anticonformiste, bon-vivant et bon buveur, et chanteur. Il collecta de nombreux chants traditionnels en langue écossaise, qu'il publia dans *The Scots Musical Museum*³³, recueil de chansons réunies par James Johnson vers 1792, et plus tard dans *A Select Collection of Original Scottish Airs*³⁴ en 1793 avec George Thomson³⁵.

Dylan écrit la chanson *Highlands* en 1997, où il cite les vers *My heart is in Highlands*, une chanson de Robert Burns³⁶. Mais la mélodie de la chanson de Dylan est construite sur une structure de blues, évitant ainsi une redondance appuyée. *Highlands* de Dylan résonne aussi comme un lien avec un autre poème de Burns, *The Vision*. Et on trouve déjà une certaine intertextualité avec la toute première chanson de Burns, *Handsome Nell* écrite en 1783 : Dylan chante *Handsome Molly* en 1961, sur une gamme pentatonique inspirée des mélodies irlandaises-écossaises³⁷. Cet amour de Dylan pour les Highlands et l'Ulster utopiques s'inscrit dans sa référence au poète national écossais.

Robert Burns est mort jeune, en 1796 à 37 ans. Il disparaît au moment où l'Europe découvre les poèmes gaéliques de *Ossian*, une supercherie vite dénoncée car ces poèmes « antiques » avaient été écrits secrètement par Macpherson, un instituteur écossais³⁸. Le phénomène Ossian déferle sur toute l'Europe au tournant du siècle : lecture favorite du jeune Bonaparte puis de Napoléon 1^{er}, ce faux manuscrit déclenche des controverses en séries. C'est une source d'inspiration pour Goethe, pour Chateaubriant, pour George Sand, etc. Les lecteurs contemporains voyaient dans ces écrits exotiques la nouveauté d'un style de prose poétique, « venue du peuple ». Le personnage de Ossian lui-même fascinait, c'était un barde mélancolique, aveugle, enveloppé dans son souvenir solitaire de gloire

³¹ “Bob Dylan names Burns as inspiration”, *The Herald*, 6 octobre 2008. Article en ligne https://www.heraldscotland.com/default_content/12369402.bob-dylan-names-burns-inspiration/

³² Robert BURNS écrivit *A Red, Red Rose*, et publia cette chanson dans le cinquième volume du *Scots Musical Museum* de James Johnson en 1794, sur la mélodie de *Major Gordon*, extraite de la collecte du violoniste Niel Gows.

³³ James JOHNSON, *The Scots Musical Museum in six volumes, consisting of six-hundred scots songs, with proper basses for the piano-forte*, Edinburgh, 1787-1803.

³⁴ George THOMSON, *A Select Collection of Original Scottish Airs*, J. Moir, Edinburgh, 1793. Cet éditeur écossais fit harmoniser certains de ces chants par Beethoven et Haydn. Donald W. McARDLE, “Beethoven and George Thomson”, *Music & Letters*, Jan., 1956, Vol. 37, No. 1 (Jan., 1956), Oxford University Press, pp. 27-49.

³⁶ Ecrite par Burns sur la mélodie de *Failte na Miosg*.

³⁷ Richard F. THOMAS, *Why Dylan Matters*, New York, Harper Collins, 2017, p. 176.

³⁸ Robert Burns fait partie de ces écrivains importants qui déclarent leur amour pour Ossian. Il le fait plusieurs fois, mais le moment le plus remarquable est dans une lettre à son ancien maître d'école John Murdoch en 1783. Dans cette lettre, Burns déclare que « ses auteurs préférés sont du genre sentimental, comme Shenstone, en particulier ses *Elegies*, Thomson, *Man of Feeling*, un livre que j'apprécie autant que la Bible, *Man of the World*, Sterne, surtout son *Sentimental Journey*, Macpherson's *Ossian*, etc. Ce sont les modèles glorieux après lesquels je m'efforce de suivre ma route ». Cité par Peter T. MURPHY, « Burns, Ossian and Real Scottish Genius », *Studies in Scottish Literature*, 30, 1998, p. 68. <https://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1386&context=ssl>

passée, un « Homère du Nord³⁹ ». Ces caractéristiques étaient étroitement liées aux répertoires bardiques dont Macpherson s'était inspiré, comme les ballades du *Book of the Dean of Lismore*⁴⁰ (16^e siècle), par exemple, qui contenaient de nombreux poèmes en langue gaélique écrits par des bardes irlandais et écossais⁴¹.

La fascination pour Ossian s'inscrivait dans le pré-romantisme européen⁴² : c'était la représentation d'une « voix nationale », héraut d'un peuple, présent dans toutes les œuvres du cycle ossianique de Macpherson. Les poèmes d'Ossian suggéraient qu'il était possible qu'il existe un « génie écossais » à découvrir et qu'une culture littéraire profonde pouvait surgir du peuple. On parlerait aujourd'hui d'une « invention » de la littérature orale gaélique. Les poèmes de Ossian sont apparus dans ce moment crucial, alors que la culture écossaise et le celtisme en général commençaient à être découverts par le monde extérieur⁴³. Ces œuvres suggéraient constamment qu'Ossian était une figure de la gloire écossaise, et qu'il était le nationalisme écossais lui-même. Macpherson fut dépassé par le succès de sa création, et il eut bien du mal à affronter les critiques et les doutes émis dès parution par de nombreux philologues anglais⁴⁴.

Dans son poème *The Vision*⁴⁵ (1786), Burns a divisé son œuvre en deux *Duan* (« parties »), mot emprunté au vocabulaire gaélique de Ossian. *The Vision* est un poème qui convoque les grandes figures de l'intelligentsia écossaise contemporaine. Le choix des noms gaéliques empruntés à Ossian est destiné à évoquer un engagement en faveur de l'unité et du patriotisme écossais. Le poème est chanté et porté par une voix nationale, par un « barde » et sa harpe, car Burns devient ce barde imaginaire, un rôle qu'il assume en s'adressant avec fierté aux intellectuels écossais, lui le poète-paysan. On sait que son statut de poète d'origine modeste valut à Burns les critiques acerbes de l'intelligentsia anglaise et de ses collègues contemporains, qu'il s'agisse de Shelley, Byron ou de Keats⁴⁶. Mais nul doute que l'image du « poète-paysan », de même que celle du « poète-ouvrier » chère aux romantiques français notamment, trouve chez Burns une source fondatrice⁴⁷.

L'influence des poèmes gaéliques de Ossian, largement écrits par Macpherson lui-même, et publiés en 1760, et le succès des poèmes et chansons de Robert Burns ont été décisifs dans l'invention d'une littérature nationale écossaise, où le chanteur devient un porte-voix, un porte-parole, un « rhapsode » au sens homérique : le poète comme intermède entre les dieux, le destin et les hommes. Au 19^e siècle le modèle de la *rhapsodie* se développe après l'incroyable popularité des poèmes de Ossian. Macpherson et son poète mythique Ossian sont présents dans l'arrière-fond de *The Vision*⁴⁸. Macpherson et Burns ont inventé le prototype mythologique du « barde » européen entre 1760 et

³⁹ A. TEDESCHI, *Ossian, « l'Homère du Nord » en France*, Tipografia Sociale, Milano, 1911.

⁴⁰ *The book of the Dean of Lismore* est conservé dans les collections gaéliques de la Bibliothèque nationale d'Écosse. Il s'agit d'une compilation de poésies réalisée par James MACGREGOR (vers 1480-1551), doyen de Lismore et notaire public de Fortingall, Perthshire. Le volume contient principalement de la poésie gaélique, en plus de quelques articles en écossais, latin et anglais.

⁴¹ *The Project Gutenberg EBook of Dean of Lismore's Book*, by Various. EBook #48099, 2015.
<https://www.gutenberg.org/files/48099/48099-h/48099-h.htm>

⁴² Fiona STAFFORD, Howard GASKILL, *From Gaelic to Romantic. Ossianic translations*. Rodopi, Amsterdam, 1998.

⁴³ Sur le celtisme et la permanence de ses lieux-communs, on lira notamment Catherine BERTHO, « L'invention de la Bretagne. Genèse sociale d'un stéréotype », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 35, 1980, p. 45-62.

⁴⁴ James PORTER, "Bring Me the Head of James Macpherson": The Execution of Ossian and the Wellsprings of Folkloristic Discourse". *The Journal of American Folklore*, Autumn, 2001, Vol. 114, No. 454, *James Macpherson and the Ossian Epic*, pp. 396-435.

⁴⁵ Robert BURNS, 1759-1796. *Poems, chiefly in the Scottish dialect, by Robert Burns*. Kilmarnock. Printed by John Wilson, 1786, pp. 87-99.

⁴⁶ Yann THOLONIAT, « Robert Burns et les Romantiques ; ou le poète et ses ménades ». *Recherches Anglaises et Nord Américaines*, 2010, 43, pp.137-155.

⁴⁷ On songe ici à Magu le tisserand, à Adam Billaut le menuisier de Nevers, à Jean Reboul le boulanger de Nîmes, etc. Marie-Eléonore Magu (1788-1860) connut un succès considérable suite à la publication de ses poésies en 1839, puis 1842. Pauvre tisserand, il fut encouragé par Béranger, préfacé par George Sand, et bénéficia d'une bourse nationale. Marie-Eléonore MAGU, tisserand à Lizy-sur Ourcq, *Poésies nouvelles*, chez l'auteur, 1842. François GIMET, *Les Muses Prolétaires*, Fareu, Paris, 1856.

⁴⁸ Peter T. MURPHY, « Burns, Ossian and Real Scottish Genius », *Studies in Scottish Literature*, 30, 1998.

1790, une figure qui répond au mythe orphique très en vogue lui aussi dans la littérature romantique. Orphée, c'est le poète-martyre inscrit dans une théologie secrète, mais relié au monde antique Grec, méditerranéen⁴⁹. Ossian quant à lui suggère des héritiers, une langue nationale, la mémoire génétique d'une nation gaélique, locale. Les notions d'intemporalité, d'ancienneté sont alors associées aux annonces prophétiques et aux visions du rhapsode, poète national engagé⁵⁰. On y retrouve l'ensemble des attributs symboliques qui seront dès lors récurrents dans la pensée romantique : recherche des chants nationaux, des monuments du passé, qu'ils soient de pierre, langage ou musique. Cet engouement toucha tous les pays d'Europe, et de manière durable⁵¹. Mélancolie, solitude et nostalgie deviennent aussi les éléments poétiques d'une forme de « blues » européen, une marque de reconnaissance des poètes romantiques au 19^e siècle. « Le poète Robert Burns parla de son « blue devilism » dans une lettre de 1787, expression familière qui se rapportait à la mélancolie⁵² ».

Aux Etats-Unis, les premières collectes de folksongs et de ballades folkloriques dans les Appalaches par Cecil Sharp, dans les années 1916, furent faites sur le modèle des collectes de chants traditionnels en Europe, inaugurées au milieu du 19^e siècle. Macpherson, Johnson, Thomson, Burns sont à l'origine de cet intérêt pour le folklore et la collecte des contes, légendes et chants traditionnels « antiques », qui se développa dans toute l'Europe puis aux USA depuis le 19^e siècle.

Il est certain que Bob Dylan hérite, même inconsciemment, de ces apports européens transposés aux États-Unis bien avant lui. Dans l'imaginaire folk des intellectuels urbains et gauchistes de Greenwich Village, les « bardes » américains étaient les bluesmen noirs du sud des USA, porteurs d'une mémoire de l'esclavage et symboles d'une émancipation dans un contexte de lutte pour les droits civiques, et les chanteurs de folksongs, associés politiquement aux syndicats ouvriers et aux conflits sociaux – ce qui les fit taxer parfois de communisme et frapper par le maccarthysme. Les « chanteurs-engagés », même si la formule semble anachronique, étaient pour les intellectuels de Greenwich Village les bluesmen comme Robert Johnson (« Phonograph Blues »), comme Leadbelly (« Mr. Hitler »), qui intégraient à leurs chants traditionnels des éléments d'actualité et de critique sociale. C'était aussi les « corridos » de la frontière mexicaine, qui racontaient les exploits des bandits et des révolutionnaires, Emiliano Zapata, Murieta ou Pancho Villa⁵³. Ce fut l'héritage revendiqué par Woody Guthrie, lui qui écrivait sur ses guitares « This machine kills fascists », et qui chantait justement *This Land Is Your Land*, une prophétie qui accompagna les luttes pour les droits civiques des années 1960. Le jeune Bob Dylan était présent aux côtés de Martin Luther King le 28 août 1963 à Washington, lorsque celui-ci assura qu'il avait eu une « vision », un « rêve » : « I had a dream »... Ces bluesmen, ces chanteurs zapatistes, ces folksingers furent-ils des « rhapsodes » américains ? Ils prolongeaient sans s'en douter assurément le rôle prophétique du chanteur social tel qu'inventé par les intellectuels européens du 19^e siècle, voix du peuple pour le peuple. Woody Guthrie s'était engagé très jeune dans l'action politique. Parti pour la Californie, comme des milliers de ces *Okies* chassés de l'Oklahoma par la misère, et dont le roman et le film *Les Raisins de la Colère* racontent l'épopée, il s'était installé au cœur des luttes sociales, s'opposant avec sa guitare et ses chansons aux milices des entreprises fruitières. La grand-mère de Woody Guthrie était irlandaise, elle se nommait Mary Moloney. Et sa mère, Nora, lui chantait des vieilles ballades irlandaises⁵⁴. Son expérience de la *Dust Bowl*, avec ses tempêtes de poussière, lui inspira tout un cycle de folksongs. À la fin des années 1930, il fut même embauché par la Bonneville Power Administration et chantait devant les ouvriers des barrages sur le Columbia. Il

⁴⁹ Brian JUDEN, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*. Paris, Klincksieck, 1971.

⁵⁰ Pensons aux *Rhapsodies hongroises* de Liszt, et aux nombreux compositeurs romantiques ou post-romantiques qui se sont pliés au genre, puis leur transposition aux USA plus tard (telle la *Rhapsody in blue* de Gershwin en 1924).

⁵¹ Jacques CHEYRONNAUD, *Mémoires en recueils. Jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*. Montpellier, Office Départemental d'Action Culturelle, 1986.

⁵² Nick TOSCHES, *Country. Les racines tordues du Rock'n' Roll*, Editions Allia, Paris, 2008, p. 190.

⁵³ Catherine HEAU DE GIMENEZ, « Corrido, identité, idéologie : chant populaire de tradition orale au Mexique ». In : *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°48, 1987. *Musiques populaires et identités en Amérique latine*. pp. 49-58.

⁵⁴ Woody GUTHRIE, *En route pour la gloire*, traduction de Jacques Vassal, Paris, Albin Michel, 1990.

en tira un cycle de chansons politiques, puis quitta la Californie et s'installa à New York, au Greenwich Village avec la bohème « arty ». Son folk politique exerça une influence majeure sur les *protest singers*, comme Pete Seeger ou Alan Lomax⁵⁵. Il dénonça l'exécution de Sacco et Vanzetti en écrivant plusieurs chansons sur ces deux militants anarchistes envoyés sur la chaise électrique en 1927. Bob Dylan, qui dès son arrivée à New York lui rendit visite à l'hôpital où il termina sa vie, lui consacra une chanson dans son premier album⁵⁶. Guthrie a été à bien des égards un auteur-compositeur-interprète visionnaire, montrant au jeune Bob Dylan comment utiliser de vieilles chansons pour en faire de nouvelles, comment trouver de la poésie dans le langage de tous les jours et comment écrire des paroles avec un véritable objectif social.

Ami de Dylan, John Lennon suivra lui aussi ce chemin prophétique quelques années plus tard, avec sa ballade de 1971 *Imagine*, précédée de son *Working Class Hero* de 1970.

Dylan s'est souvent défendu d'être un poète engagé politiquement : « Je n'étais pas un chanteur engagé. Je ne contestais rien de plus que Woody Guthrie dans ses chansons. Si lui était engagé, alors Jerry Roll Morton et Sleepy John Estes le sont aussi. En revanche, j'écoutais très souvent des chants de révolte, et eux me touchaient vraiment. Même dans une vraie chanson d'amour, la révolte gronde au coin du couplet »⁵⁷, dit-il. On ne saurait réduire et simplifier Dylan. Mais dans cette déclaration, souvent répétée, on peut lire aussi l'intégrité de son engagement poétique au sens large. Même Mr Tambourine Man est un acteur social, un porte-voix. Mais le chant prophétique n'est pas limité à une révolte ou une déclamation de liberté. Il est aussi vision, images, onirisme, plaisir des mots et du langage ésotérique.

Hard Rain, Ar Rannoù

En France, l'intérêt pour le celtisme comme science et comme croyance apparaît au tout début du 19^e siècle, porté par la renommée des poèmes de Ossian. L'*Académie celtique* est créée en 1805, dont l'objectif est de recueillir les « monuments » du passé celte et gaulois de la France, contes, légendes, chansons, prémices de ce qui deviendra l'ethnographie⁵⁸. Particulièrement en Bretagne, région auto-définie comme territoire « celtique⁵⁹ » - le tout premier collecteur influencé par Macpherson et son *Ossian* est le comte de la Villemarqué avec son *Barzaz-Breiz* de 1836⁶⁰. On y trouve notamment un chant halluciné et surréel qui ouvre le recueil sous le nom de *Ar Rannoù*, « les séries », en langue bretonne. La Villemarqué, tout comme Macpherson, fut accusé par d'autres « collecteurs » de chansons, notamment Luzel⁶¹, d'avoir écrit la plupart des chants en langue bretonne de son *Barzaz-Breiz*. Le débat sur l'authenticité des textes n'est pas clos aujourd'hui, et même si ce noble Breton fut un mystificateur de génie, comme l'écrit Gourvil⁶², le chant qui ouvre le recueil, « Ar Rannoù » (*Les séries*) est celui qui nous concerne. C'est une « randonnée » énumérative, traduite du breton de Cornouailles. J'en donne ici quelques extraits : chaque strophe s'ouvre par ce dialogue entre un druide/barde et un enfant :

« Le Druide : Tout beau, bel enfant du Druide, réponds-moi ; tout beau, que veux-tu que je te chante ?
L'enfant : Chante-moi la série du nombre un, jusqu'à ce que je l'apprenne aujourd'hui. »

⁵⁵ Jacques VASSAL, *Folksong – Racines et branches de la musique folk anglo-américaine*, Fondateurs de briques, 2021.

⁵⁶ *Song to Woody* dans l'album *Bob Dylan*, 1962.

⁵⁷ Bob DYLAN, *Chronicles*, op. cit., p. 95.

⁵⁸ Mona OZOUF, « L'invention de l'ethnographie française : le questionnaire de l'Académie celtique », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, Vol. 36, n°2, 1981, p. 210-230. / Nicole BELMONT, « L'Académie celtique et George Sand. Les débuts des recherches folkloriques en France », *Romantisme*, Vol. 5, n°9, 1975, p. 29-38.

⁵⁹ Catherine BERTHO, « L'invention de la Bretagne... » op. cit. Voir aussi Françoise MORVAN, *Le monde comme si, nationalisme et dérive identitaire en Bretagne*, Actes-Sud, 2005.

⁶⁰ Théodore de LA VILLEMARQUE, *Barzaz-Breiz, Chants populaires de la Bretagne*, Paris, Charpentier, 1839.

⁶¹ « Il est temps que l'on proscrive radicalement l'imagination du domaine de l'histoire ». François-Marie LUZEL, (1821-1895). *De l'Authenticité des chants du Barzaz-Breiz de M. de la Villemarqué*, Saint-Brieuc, 1872.

⁶² Francis GOURVIL. « Théodore Hersart de la Villemarqué et le "Barzaz-Breiz" », In *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, juin 1961. pp. 234-248.

S'ensuivent des images irréelles, absurdes ou poétiques. Voici la dernière strophe, celle du nombre 12, qui récapitule toutes les précédentes :

« **Pas de série pour le nombre un** : la Nécessité unique, le Trépas, père de la Douleur ; **Deux** bœufs attelés à une coque ; ils tirent, ils vont expirer ; voyez la merveille ! Rien avant, rien de plus. Il y a **trois parties** dans le monde : trois commencements et trois fins, pour l'homme comme pour le chêne. **Trois** royaumes de Merlin, pleins de fruits d'or, de fleurs brillantes, de petits enfants qui rient. **Quatre** pierres à aiguiser, pierres à aiguiser de Merlin, qui aiguisent les épées des braves. **Cinq** zones terrestres : cinq âges dans la durée du temps ; cinq rochers sur notre sœur. **Six** petits enfants de cire, vivifiés par l'énergie de la lune ; si tu l'ignores, je le sais. Six plantes médicinales dans le petit chaudron ; le petit nain mêle le breuvage, son doigt dans sa bouche. **Sept** soleils et sept lunes, sept planètes, y compris la *Poule*. Sept éléments avec la farine de l'air (les atomes). **Huit** vents qui soufflent ; huit feux avec le Grand Feu, allumés au mois de mai sur la montagne de la guerre. Huit génisses blanches comme l'écume, qui paissent l'herbe de l'île profonde ; les huit génisses blanches de la Dame. **Neuf** petites mains blanches sur la table de l'aire, près de la tour de Lezarmeur, et neuf mères qui gémissent beaucoup. Neuf Korrigans qui dansent avec des fleurs dans les cheveux et des robes de laine blanche, autour de la fontaine, à la clarté de la pleine lune. La laie et ses neuf marçassins, à la porte de leur bauge, grognant et fouissant, fouissant et grognant ; petit ! petit ! petit ! accourez au pommier ! Le vieux sanglier va vous faire la leçon. **Dix** vaisseaux ennemis qu'on a vus venant de Nantes : malheur à vous ! malheur à vous ! hommes de Vannes ! **Onze** Prêtres armés, venant de Vannes, avec leurs épées brisées ; et leurs robes ensanglantées ; et des béquilles de coudrier ; de trois cents plus qu'eux onze. **Douze** mois et douze signes ; l'avant-dernier, le Sagittaire, décoche sa flèche armée d'un dard. Les douze signes sont en guerre. La belle Vache, la Vache Noire qui porte une étoile au front, sort de la Forêt des Dépouilles. Dans sa poitrine est le dard de la flèche ; son sang coule à flots ; elle beugle la tête levée : La trompe sonne ; feu et tonnerre ; pluie et vent ; tonnerre et feu ; rien ; plus rien ; ni aucune série ! »

Ce chant prophétique, « traduit » ou adapté du breton par La Villemarqué - comme Macpherson traduisant Ossian, évoque inmanquablement la chanson *A Hard Rain's A-Gonna Fall* de Bob Dylan, présente en 1963 sur son album *The Freewheelin'*. Impossible de transcrire ici la totalité de cette longue chanson de Dylan, construite sur le même modèle de « randonnée ». Je donnerai comme exemple la troisième strophe, où le poète se met en scène, et dont je propose cette traduction :

« Qu'as-tu entendu, mon fils aux yeux bleus ?
 Qu'as-tu entendu, mon cher enfant ?
 J'ai entendu le son du tonnerre, rugissant comme un avertissement,
 Entendu le hurlement d'une vague qui pourrait noyer le monde entier,
 Entendu cent tambours et leurs mains étaient en flamme,
 Entendu dix mille chuchotements que personne n'écoutait,
 Entendu une personne affamée, et entendu beaucoup de gens rire,
 Entendu la chanson d'un poète qui mourait dans le caniveau,
 Entendu le cri d'un clown qui pleurait dans la rue,
 Et c'est une dure, et c'est une dure, c'est une dure, c'est une dure,
 Et c'est une pluie dure qui va tomber. »

On négligera l'assonance « Ar Rannoù » / « A Hard Rain », inutile dans notre démonstration. Par contre l'analogie entre les deux chansons s'impose, me semble-t-il, par son énumération longue, ses nombres, par ses images hallucinées et prophétiques, ses personnages (« *Ar Rannoù* : « mon bel enfant du druide... que veux-tu que je te chante ? » / *Hard Rain* : « Mon fils aux yeux bleus, qu'as-tu entendu, mon cher enfant ? »), et par sa conclusion étonnante d'intertextualité : « *Ar Rannoù* : « feu

et tonnerre; pluie et vent; tonnerre et feu ; rien ; plus rien » / *Hard Rain* : « Et c'est une pluie dure, dure, dure qui va tomber »⁶³. Les exégètes de Dylan désignent généralement « Lord Randall » comme source d'inspiration pour ce chant prophétique de Dylan⁶⁴, une vieille ballade anglaise qu'il avait apprise de Martin Carthy, ou de Harry Belafonte. Il est exact que la structure question-réponse correspond au schéma de *A Hard Rain's*, tout comme les deux protagonistes – une ancêtre et son petit-fils dialoguant⁶⁵. On constate toutefois que *Lord Randall* n'est pas une randonnée, elle n'est pas construite comme une énumération, pas plus qu'elle n'est chargée d'images hermétiques, comme l'est la ballade des *Séries* publiée par La Villemarqué. *Lord Randall* est une ballade classique qui raconte l'empoisonnement d'une jeune homme pas sa belle-mère, et sa mort dans les bras de sa grand-mère. Aucune vision ni image prophétique n'est formulée dans *Lord Randall*. L'univers de *Ar Rannoù* est vraiment conforme à un imaginaire ossianique, retranscrit par La Villemarqué à partir d'une comptine-randonnée bretonne dont l'intention première était une parodie des vêpres⁶⁶. On peut suggérer aussi une parenté possible entre *A Hard Rain's* et certains écrits poétiques d'Arthur Rimbaud. On sait que Dylan fut un grand lecteur de l'auteur⁶⁷ des *Illuminations*. Pour Rimbaud, le poète est un « voyant⁶⁸ », et le jeune étudiant de Charleville avait lu Macpherson⁶⁹: « Du détroit d'indigo aux mers d'Ossian, sur le sable rose et orange qu'a lavé le ciel vineux, viennent de monter et de se croiser des boulevards de cristal habités incontinent par de jeunes familles pauvres qui s'alimentent chez les fruitiers. Rien de riche. – La ville » écrit Rimbaud dans *Métropolitain*⁷⁰. Ce qui était un souvenir presque shakespearien sous la plume de La Villemarqué et de Macpherson, chansons « bardiques », résonnent en intertextualité avec les vers de Rimbaud et de Dylan. Macpherson, La Villemarqué, Dylan, comme le poète des *Illuminations*, sont des mythographes : ils inventent du mythe, et leurs textes semblent échapper à la tyrannie de la narration⁷¹. Comme chez le poète-voyant, on trouve dans plusieurs chansons de Dylan cette allure de chant hermétique et visionnaire incarnée dans « *A Hard Rain's A-Gonna Fall* », mais aussi dans *Blowin' in the Wind*, *When the Ship Comes In* ou dans *The Times They Are A-Changing*. Si l'on est certain que Dylan a lu Burns et Rimbaud, on ne peut que spéculer sur le fait qu'il ait feuilleté *Ossian* ou l'ouvrage de La Villemarqué : il ne les cite

⁶⁴ Timothy HAMPTON, « Bob Dylan turned American folk traditions into modern prophecy », Revue en ligne *Psyché*, march 2021. <https://psyche.colideas/bob-dylan-turned-american-folk-traditions-into-modern-prophecy>

“ ‘Hard Rain’ is based on an old Anglo-Scottish folk song called ‘Lord Randall’ that Dylan might have heard from his friend Harry Belafonte, who recorded it in 1954. ‘Lord Randall’ features a conversation between a dying young man, poisoned by the girl he loves, and his mother. Dylan explodes this scenario of fatal love: ‘Where have you been all the day, Randall, my son?’ – the original opening – becomes ‘Oh, where have you been, my blue-eyed son?’ The legendary folk character is now any young modern male. The image is a cliché (though Dylan himself has blue eyes); listeners familiar with folk music might recall the Carter Family’s ‘Bring Back My Blue-Eyed Boy’ (1929), another song about love and death. Here, the blue-eyed boy has been out in the world and is returning with a message that things are not well.”

⁶⁵ “Where have ye been all the day, my own dear darling boy?

Where have ye been all the day, my own dear comfort and joy?

I have been to my stepmother, make my bed mummy do

Make my bed mummy do.” Version de Martin Carthy.

⁶⁶ Francis GOURVIL. « Théodore Hersart de la Villemarqué et le "Barzaz-Breiz" », *op. cit.* p. 244.

⁶⁷ Timothy HAMPTON, "Absolutely Modern: Dylan, Rimbaud, and Visionary Song", dans *Representations, The Regents of the University of California*, n° 132, autumn 2015, pp. 1-29.

⁶⁸ Arthur RIMBAUD, *Lettre du Voyant*, à Paul Demeny, 15 mai 1871.

⁶⁹ Pierre BRUNEL, « D'Ossian en Orient », *Revue de littérature comparée*, vol. n° 301, no. 1, 2002, pp. 51-64.

⁷⁰ Arthur RIMBAUD, « Métropolitain » in *Les Illuminations*, première publication par Paul Verlaine, La Vogue, Paris, 1886, p. 37.

⁷¹ Pierre BRUNEL, « La poétique du récit mythique dans les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud », *Revue suisse des littératures romanes*, 4, 1983, p. 114.

jamais. S'agit-il de ce « graal des temps anciens » qu'il évoque à propos des Irlandais de New-York⁷² ?

Guitare / Harpe, cornemuse / harmonica

En Europe, en France particulièrement, les chanteurs sociaux « engagés » naissent véritablement au 19^e siècle. Ils ont accompagné les Républiques et Restaurations successives, les révoltes parisiennes. Pierre Dupont (*Le Chant des Ouvriers*, 1846) avait succédé à Béranger, à Debraux. Sous la Commune de 1871, les chansonniers Eugène Pottier (*L'Internationale*) et Jean-Baptiste Clément (*Le Temps des Cerises*) furent vraiment les premiers auteurs de chansons politiques, dont les œuvres accompagnent encore aujourd'hui les luttes sociales. On mentionnera aussi le chansonnier Aristide Bruant (*Les Canuts*, 1894), bien que son rôle et ses prestations relèvent plutôt de la parodie « réaliste ». Aux USA, il semble que l'un des premiers auteurs de chant contestataire ait été Abel Meeropol⁷³, un enseignant juif et communiste qui écrit *Strange fruits* en 1937, chanson popularisée par Billie Holiday. Meeropol y dénonçait les lynchages de noirs dans les états du sud. Mais la figure emblématique du chanteur politique aux USA est vraiment le (ou la) folksinger s'accompagnant à la guitare. Les premières figures repérées en furent Woody Guthrie, Pete Seeger ou Joan Baez. Bob Dylan a adopté cette image conventionnelle en imitation de Guthrie et des bluesmen solistes qu'il admirait. Il dit que la guitare est un instrument qui lui permet de jouer seul, et libre.

Revenons aux conventions du celtisme. Le rhapsode mythologique, Ossian, est accompagné d'instruments de musique symboliques tels que la harpe⁷⁴, imposant dès lors les accessoires incontournables du monde celtique, des instruments « à voir » autant qu'à entendre, des objets du visible et du signifiant. La cornemuse se joindra à cet instrumentarium symbolique à la même époque⁷⁵. On peut facilement inscrire ces instruments-symboles dans une continuité classique : car pour les érudits instruits de littérature gréco-latine, les instruments à cordes étaient associés à la culture, à la parole, au récit apollinien, au contraire des instruments à vents, symboles de déraison et de sauvagerie dionysiaque.

Le duel poétique entre Apollon avec sa lyre-harpe et le satyre Marsyas avec ses hautbois-*auloi*, décrit par Ovide⁷⁶, et si souvent représenté par l'iconographie antique, cette allégorie du combat culture contre nature, étaient un motif récurrent de la poésie à la Renaissance⁷⁷. Macpherson fait continuité avec cette tradition littéraire occidentale, car la harpe d'Ossian est aussi celle de cet « Homère du Nord », la *khitara* des anciens Grecs. On a toujours traduit le mot-source *khitara* par « lyre », ou

⁷² « ...et il m'aurait fallu leurs tablettes, leurs cunéiformes – un graal des temps anciens pour éclairer la voie (à propos des musiciens irlandais de New York) ». Bob DYLAN, *Chronicles, volume. I*. Traduction de J-L. Piningre. Paris, Fayard, 2005, p. 94-95.

⁷³ Abel Meeropol *aka* Lewis Allan, 1903-1986.

⁷⁴ « Ossian : Conduis, fils d'Alpin, conduis le vieillard dans ses bois. Les vents commencent à s'élever ; la vague sombre du lac retentit. N'est-il pas un arbre qui sur Mora s'incline avec ses branches nues ? Fils d'Alpin, il s'incline sous le vent qui frémit. Ma harpe est suspendue à une branche flétrie ; le son des cordes en est plein de tristesse. Est-ce le vent qui te touche, harpe ! ou est-ce quelque ombre qui passe ? C'est la main de Malvina. Apporte-moi la harpe, fils d'Alpin. Un autre chant va s'élever ; mon âme s'envolera avec ses sons, et mes pères les entendront dans leur salle aérienne. Leurs faces obscures s'inclineront avec joie du haut de leurs nuages, et leurs mains recevront leur fils. Un vieux chêne se penche sur le torrent ; il soupire avec toute sa mousse. Les genêts flétris sifflent auprès et se mêlent, en se balançant, aux blancs cheveux d'Ossian. « Frappe la harpe et commence les chants. Approchez, avec toutes vos ailes, ô brises ! Portez-en les sons plaintifs au palais aérien de Fingal. Portez-les au palais de Fingal, pour qu'il entende la voix de son fils ; la voix de celui qui glorifie le puissant ! » James MACPHERSON, *Ossian, œuvres complètes*, traduction de Auguste Lacaussade, Delloye, 1842, « Berrathon », p. 345.

⁷⁵ Eric MONTBEL, « Symbolique de la cornemuse », in *Les cornemuses à miroirs du Limousin (XVIIe-XXe siècles)*, *Essai d'anthropologie musicale historique*, L'Harmattan, 2013, pp. 259 et sq.

⁷⁶ OVIDE, *Métamorphoses*, Livre 6, 382-411.

⁷⁷ Emmanuel WINTERNITZ, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, New York, Norton, 1967.

« harpe », voire cithare ou viole, mais dans tous les cas c'est un objet-symbole associé en images aux aèdes depuis l'Antiquité, dans la culture européenne. Les musiciens romantiques attribuèrent logiquement ce rôle au piano, autre instrument à cordes capable d'accompagner le chant. C'est la parole prophétique d'un Beethoven⁷⁸, d'un Franz Liszt⁷⁹ ou d'un Schubert⁸⁰. On peut donc suggérer que Bob Dylan, ce « barde du 20^e siècle », comme on l'a écrit trop abondamment, endosse le costume ancien du prophète conventionnel immortalisé par les Romantiques, et de son instrument à cordes, apollinien. En cela « l'Odyssée celtique » de Dylan évoquée par Hayden⁸¹ prend tout son sens, car nous sommes en présence d'une production syncrétique, où l'on voit un chanteur nord-américain s'inscrire dans une continuité mythologique européenne et méditerranéenne. Instrument idéologique, la guitare/harpe du folksinger est cette « machine qui tue les fascistes », comme l'écrivait sur la table d'harmonie son mentor, Woody Guthrie. L'objet-symbole est alors incarnation, si l'on veut bien, de la harpe antique du barde Ossian et de l'aède Grec Homère, un objet apollinien de représentation. Comme l'a écrit Baudrillard, tout objet a deux fonctions : celle de faire, et celle de représenter⁸². Allons plus loin : dans sa version électrique la guitare Stratocaster⁸³ de Dylan – le traître de Newport en 1965 – devient « la machine qui tue les puristes », ceux qui le traitent de « Judas » parce qu'il est revenu à ses premières amours, au rock'n'roll de ses années de lycée. Difficile de trahir un mythe lorsque l'on se retrouve en présence des croyants.

L'*harmonica* du folksinger deviendrait chez Dylan l'élément dionysiaque qui complète la représentation mythologique. On s'est assez peu intéressé au jeu d'*harmonica* de Dylan. Ses interventions, en termes purement musicaux sont caractérisées par une grande liberté par rapport à la ligne mélodique de la chanson, et par des « blue notes » qui s'éloignent d'une gamme tempérée. On y entend souvent une intention perturbante, presque bruitiste parfois, pleine d'énergie et de pathos. Rien de « joli » ni de séduisant dans son jeu, Dylan n'est pas Stevie Wonder. On écouterait par exemple son solo à la fin de *Mr Tambourine man*, capté à Leicester en mai 1966, accessible sur *Youtube*⁸⁴, ou l'un de ses plus anciens enregistrements connus, son introduction de *Walls of red wings*⁸⁵ au Gerde's Folk City en 1962. Qu'on ne se méprenne pas : il est un excellent joueur, et sa technique est héritière de celle des bluesmen qu'il a croisés. Mais l'intention de son jeu le range du côté dionysiaque, tout comme l'objet lui-même, dont le signifiant est polysémique. Instrument des *hoboes* et du blues, il

⁷⁸ Ludwig Van BEETHOVEN, *25 Scottish songs*, Thomson ed., Edinburgh, 1818.

⁷⁹ Franz LISZT, *Rhapsodies Hongroises*, 1847.

⁸⁰ Franz SCHUBERT, *La dame du lac (The lady of the lake)*, d'après Walter Scott, 1825. C'est de ce cycle de lieder que provient le célèbre *Ave Maria*.

⁸¹ Jackie HAYDEN, *Love and Theft ? Bob Dylan's Celtic Odyssey*, op. cit.

⁸² Abraham MOLES, « Objet et communication », in *Les Objets*, Ecole Pratique des Hautes Etudes, 13, 1969, p. 19. « Baudrillard développe ici la morale des objets. Il dégage l'autonomie de la fonction symbolique par rapport à la fonction tout court au sens étymologique et rationnel ; il sépare deux univers sémantique ou fonctionnel, connotatif ou symbolique et montre que, pour certaines classes de choses à l'intérieur de la vie quotidienne, cette idée de l'objet comme signe ou symbole et comme élément d'un langage risque de devenir prépondérante, d'outrepasser à partir de la consommation ostentatoire, toutes les autres fonctions ; les objets ne sont plus là pour faire mais pour représenter. »

⁸³ L'instrument de musique est ainsi sacralisé. Le 2 août 2012, le magazine *Rolling Stone* a publié un article intitulé « Des experts estiment que la guitare électrique sur laquelle Dylan a joué au festival folk de Newport, longtemps considérée comme perdue, a été retrouvée dans le New Jersey ». Il y est précisé que l'instrument, une Fender Stratocaster de 1964, a été retrouvé chez elle par la fille d'un chauffeur qui travailla au service d'Albert Grossman, l'imprésario de Bob Dylan au cours des années 1960, avec « 13 pages de paroles de chansons dactylographiées et manuscrites, coincées dans l'étui ». Le chanteur déclara toujours être en possession de l'objet, mais, fidèle à son rôle de personnage énigmatique, il refusa une expertise plus poussée. D'après Britta SWEERS, « Newport et au-delà. La mythologie des Festivals », in *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27 | 2014, 167-188.

⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Iv2wf2QDNS8>

Solo d'*harmonica* de Bob Dylan pour *Mr Tambourine Man* à la fin du premier set acoustique de son spectacle au Montfort Hall, Leicester, le 15 mai 1966.

⁸⁵ https://www.youtube.com/watch?v=HkAtAw45_YU

Solo d'*harmonica* de Bob Dylan au Gerde's Folk City de New York en 1962. *Walls of Red Wing* s'inspire de la ballade pentatonique écossaise *The Road and the Miles to Dundee*. Dylan évoque dans ce protest-song les conditions de vie très dures des adolescents, dans la prison pour mineurs de Red Wing, Minnesota.

range le chanteur du côté des déshérités et des *outcasts*. C'est l'instrument du souffle, et tout comme les flûtes et les anches il occupe dans de nombreuses mythologies le symbole de la vie. Petit harmonica suspendu à quelques tiges métalliques, il signifie par sa modestie, paradoxalement, son insignifiance et sa fragilité, il est un *instrument de peu*. Il serait le pendant mythologique des *auloi* antiques, et si l'on veut bien suivre la métaphore, il occuperait la place symbolique des *bagpipes*, les cornemuses dans un univers celtique transposé.

Autant d'interprétations qui donnent à penser, car rien chez Dylan n'est sujet de certitude. On peut imaginer que ces quelques propositions théoriques amuseraient le rédacteur de *Philosophie de la chanson moderne*⁸⁶, récemment publié. Il est plaisant de noter que Dylan s'est lui-même prêté au jeu de l'interprétation dans son analyse très personnelle de soixante-six chansons de la musique populaire américaine. Ce dernier pied de nez aux savants et aux exégètes l'inscrit pourtant, par sa mise en abyme, dans une continuité du mythe évoqué ici. Comme Macpherson et comme La Villemarqué, il est à la fois le rhapsode et le fanfaron, l'érudit et le faussaire. Comme Burns, il distribue les préférences et les antériorités, il inscrit ses visions dans un champ prophétique où l'auteur, le poète, décrivent le « monde d'avant » pour annoncer une destinée à venir.

Eric Montbel.
Aix-Marseille-Université

⁸⁶ Bob DYLAN, *Philosophie de la chanson moderne*, traduit de l'anglais par Jean-Luc Piningre, éd. Fayard, 2022.