Ecriture musicale et poétique du sens dans l'oeuvre du premier Dylan (1963-1964) : une tentative d'étude de quelques cas particuliers.

Pierre Saby

▶ **To cite this version:**

Pierre Saby. Ecriture musicale et poétique du sens dans l'oeuvre du premier Dylan (1963-1964) : une tentative d'étude de quelques cas particuliers.. 2e journée d'étude sur la chanson - Département de Musique et Msicologie - Université Lumière Lyon 2, May 2017, Lyon, France. halshs-02550095v2

HAL Id: halshs-02550095
https://shs.hal.science/halshs-02550095v2

Submitted on 27 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Écriture musicale et poétique du sens dans l'œuvre du premier Dylan (1963–1964) : une tentative d'étude de quelques cas particuliers

Pierre Saby

Prémisses, questionnement

Alors même que, sinon la stricte intégralité[1], du moins l'essentiel de l'œuvre de Bob Dylan nous est aujourd'hui connue, un retour attentif sur sa toute première production, à savoir les albums de 1963 et 1964[2], semble moins que jamais chose vaine. Le potentiel fascinatoire de cette poésie chantée – aux caractéristiques alors inouïes, en dépit des racines profondes de l'inspiration dans la culture *folk* nord-américaine – demeure intact, et ni le processus érodant de l'assimilation mnémonique (notre mémoire, tant individuelle que collective, a fixé, peu ou prou, l'essentiel des grandes chansons qui ont révélé le créateur), ni la connaissance que nous pouvons avoir des métamorphoses futures du poète-musicien, au long d'un parcours à facettes multiples, ne sont susceptibles d'obérer le sentiment d'inaltérable évidence artistique qui émane de chacune des ré-écoutes, ni d'en amoindrir de façon significative la charge émotionnelle.

La musique proprement dite, si l'on accepte, pour les besoins de l'analyse, d'en séparer artificiellement les éléments des paroles qui la fixent, n'est rien moins qu'étrangère à l'*ethos* si particulier de ces chansons. Nous ne nous attacherons pas ici à commenter la prégnance première du timbre de la voix (mais, des timbres, devrait-on plutôt dire, dès les premiers enregistrements auxquels nous nous intéressons ici). Il nous est en revanche nécessaire de rappeler que, même si l'énonciation des textes poétiques procède fréquemment de modalités variables du modèle de la déclamation chantée, il arrive aussi au chanteur de chanter, au sens plein du terme, en suivant les chemins d'une écriture incontestablement mélodique – sur un segment particulier de la strophe, voire, parfois, pour une chanson entière. On se contentera de citer à titre d'exemple caractéristique la dernière phrase des couplets de la chanson intitulée *To Ramona*, incluse dans l'album de 1964 *An other side of Bob Dylan* : constituée d'intervalles uniquement conjoints, la ligne descendante est déployée sur un *ambitus* de neuvième ; le dernier segment n'use plus d'aucune répétition de note, et la désinence fait explicitement appel à la technique vocalisée, prolongeant l'ultime phonème sur, selon les strophes, trois ou quatre notes *legato* distinctement émises (il ne s'agit pas d'un *glissando* oratoire) – procédé, au demeurant, déjà repérable à la fin des vers 2 et 3 de la strophe (voir ex. 1). Quelques-unes des chansons les plus clairement mélodiques sont, enfin, accompagnées d'un jeu de guitare très sensiblement affiné en regard de la simple battue d'accords plaqués qui a pu, concernant d'autres mroceaux, susciter, à juste titre dans les débuts, le qualificatif de « rudimentaire » sous la plume de plus d'un commentateur : une technque de *picking* souple et à l'occasion discrètement élaborée au plan harmonique met alors idéalement en valeur la lyrique dylanienne, et une profération vocale chaude et térébrante.

C'est précisément à cette famille de pièces qu'appartiennent deux chansons qui, quoique fort différentes par ailleurs, attirent l'attention de l'auditeur pour une raison des plus singulières : la mélodie en est, strictement, identique. *Girl from the north country*, la première de ces chansons suivant la chronologie des enregistrements, figure sur l'album *The freewheelin' Bob Dylan* de 1963 ; la seconde, *Boots of spanish leather*, sur le disque de 1964, *The times they are a-changin'*. Le fait même qu'il s'agisse à l'évidence de deux grandes chansons, à l'*ethos* bien dessiné et bien distinct (la thématique

---

[1] Né en 1941, Bob Dylan a mis en ligne sur son site internet courant mars 2020 un long morceau intitulé *Murder most foul*, dans lequel il évoque les années soixante et, particulièrement, l'assassinat du Président des États-Unis John Fitzgerald Kennedy, en novembre 1963. Le morceau est repris sur l'album *Rough and Rowdy ways*, publié en juin 2020.

[2] Si l'on excepte le tout premier enregistrement de 1962, titré, ou non-titré, si l'on veut, *Bob Dylan* (qui ne comprte que trois chansons originales, le reste étant composé d'arrangements et de reprises), il s'agit des albums *The freewheelin' Bob Dylan* (1963) et *The times they are a-changin* (1964), auxquels on doit joindre encore le second disque de 1964, *Another side of Bob Dylan*.

amoureuse leur est commune, mais d'un côté il s'agit de tendre souvenir, de l'autre, de séparation en cours), ne manque pas d'interroger relativement à cette identité de mélodie : quel élément moteur, poème ou musique ? Quels types d'interaction entre texte poétique et texte musical ? Quels éléments susceptibles de nourrir cette communauté de ligne vocale, indépendamment même de l'irrégularité métrique des vers – la mobilité du débit ajustant naturellement le matériau littéraire à la régularité de la période musicale dans le processus d'interprétation ? La pertinence et l'intérêt – du moins le croyons-nous – de ce questionnement nous semblent confirmés, si besoin était, par le fait qu'un constat similaire peut être fait à propos de deux autres chansons de 1964 : *The times they are a-changin'*, diatribe emblématique à résonance sociale et politique dont le titre devient celui de l'album, et *One too many mornings*, peut-être, en dépit de sa discrétion, l'une des plus grandes chansons de l'artiste – en tout cas dans le champ de la lyrique amoureuse : les similitudes mélodiques, quoique ne portant cette fois que sur certaines parties de la strophe, n'en sont ici pas moins manifestes, et les interrogations qu'elles suscitent sont bien encore celles que nous formulions plus haut, cela d'autant plus qu'il s'agit cette fois de deux chansons dont la thématique, le fond poétique, sont radicalement hétérogènes.

Girl from the north country

Au-delà de la référence – explicite dans le poème, distanciée dans la musique – à la ballade traditionnelle *Scarborough fair*[3], le texte chanté et la mélodie de *Girl from the north country* semblent assez clairement organisés autour d'un double pôle, à la fois musical et poétique.
La tonalité (dans l'enregistrement original) est celle de *si b* majeur. Les deux premiers membres de phrase du texte musical, correspondant aux vers 1 et 2 de la strophe, sont contenus dans l'*ambitus* d'une quinte élevée (du *si b* 3 au *fa* 4), avec un pic à la fois prosodique et vocal très net, du fait de la tessiture. Les deux derniers membres de phrase (vers 3 et 4) parcourent à l'inverse l'*ambitus* d'une octave vers le grave (du *si b* 3 au *si b* 2, atteint à la fin de chacun de ces membres[4] (exemple 2)[5].
Le texte poétique de la première strophe peut, quant à lui, être analysé en termes d'espaces et de sensations opposées : d'un côté ce qui est vaste, ouvert, et froid (le pays lointain, le climat, la plaine infinie) ; de l'autre ce qui est proche, intime, chaud (l'amour, la bien-aimée, l'intime) :

1 - If you're travelin' in the north country fair,
Where the winds hit heavy on the borderline,
Remember me to one who lives there,
She once was a true love of mine.

La deuxième strophe procède clairement de la même opposition, sinon entre le lointain et le proche, du moins entre le froid et l'infini d'une part (la tempête de neige, les rivières gelées, les vents qui déferlent), le chaud et le clos d'autre part (le manteau protecteur) :

2 - If you go when the snowflakes storm,
When the rivers freeze and summer ends,

---

[3] Dylan cite le poème traditionnel à la fin de la première strophe de sa chanson : « Remember me to one who lives there/ She once was a true love of mine ». La structure en quatre vers ainsi que la métrique d'ensemble de son poème sont parallèles à celles de la ballade ; le deuxième segment de la mélodie de Dylan, pourtant composée sans ambiguïté en mode majeur, entretient un rapport subtil mais proche avec celui de la mélodie traditionnelle, nonobstant l'échelle modale de *ré* dans laquelle celle-ci est inscrite. Au-delà, l'orientation générale de la ligne – deux segments orientés vers l'aigu, deux segments de repli vers le grave – réfère elle aussi à l'organisation mélodique de *Scarborough fair*.
[4] Voir ci-dessus, note 3, dernière remarque.
[5] Les exemples que nous donnons sont ici notés d'après les enregistrements originaux, en en respectant surtout le débit d'ensemble, l'alternance de syllabes brèves et longues, et les principaux accents. Il serait illusoire, en tout état de cause – et la consultation des partitions imprimées le confirme – de prétendre rendre précisément compte par écrit de la ductilité et de la liberté incomparables qui caractérisent le chant dylanien.

Please see if she has a coat so warm
To keep her from the howlin' winds.

L'opposition est moins flagrante peut-être dans les deux strophes suivantes, où l'on perçoit néanmoins une forme de poétique duelle – l'apparence de la jeune femme, à la fois visible par tous (extériorité) / l'image intérieure ; le rythme du temps immuable et indifférent / le souvenir que porte en lui celui qui chante, et celui que l'aimée porte peut-être encore elle aussi (l'intime, l'intériorité) :

3 - Please see if her hair hangs long,
If it rolls and flows all down her breast,
Please see for me if her hair's hangin' long,
That's the way I remember her best.

4 - I'm a-wonderin' if she remembers me at all.
Many times I've often prayed,
In the darkness of my night,
In the brightness of my day.

loin, extérieur, étranger, hostile	près, clos, intime, doux
s. 1 v.1-2	s. 1 v. 3-4
s. 2 v. 1-2, 4	s. 2 v. 3, 4
s. 3 v. 1-3	s. 3 v. 1-3, 4
s. 4 v. 3-4	s.4 v. 1-2

Envisagé de façon globale, le texte poétique semble ainsi construit sur les déclinaisons d'un schéma duel : ce qui n'est pas moi, ce qui est moi ; là-bas, ici ; l'étranger, l'intime. L'élan (les deux premiers segments) et le repli (les deux derniers) de la structure mélodique portent une poétique de même nature, à tout le moins entrant en résonance avec la sémantique du poème, et la tonalité choisie sollicite la voix, d'un côté dans son aigu, de l'autre dans son grave.

Boots of spanish leather

La mélodie mère de cette chanson (toujours susceptible, comme c'est la règle en chanson, de micro-variantes interprétatives localisées, générées par la versification ou, éventuellement, soulignant des éléments de sens au fil des strophes successives), est donc strictement identique à celle de *Girl from the north country*. La tonalité, proche de *la* majeur dans les enregistrements (alors que les prestations de Dylan sur scène semblent avoir régulièrement utilisé le ton de *sol*), place cette mélodie dans une tessiture très voisine de celle de sa jumelle (le ton de *sol*, quoi qu'il en soit, ne modifie pas fondamentalement la poétique duelle des registres vocaux – aigu/grave – à l'œuvre dans l'écriture du morceau). Les paroles développent là encore une thématique bipolaire – le loin et le près, l'union et la désunion, l'ailleurs (voire, l'inconnu) et l'intime –, qui entretient en profondeur des rapports de correspondance avec celle de la première chanson, et répond naturellement à la double polarité expressive de la mélodie (mouvement ascendant/ mouvement descendant, registre aigu/ registre grave).

La poétique d'ensemble est ici rendue plus fuyante cependant, plus complexe en tout cas, par le fait que le texte est en grande partie dialogué (les six premières strophes, portant alternativement le propos de la femme partie au loin – strophes 1, 3, 5 – et celui de l'amant resté seul – strophes 2, 4, 6), et que chacun des deux locuteurs présumés la met en jeu (le loin et le près,

par exemple) pour ce qui le concerne, mais aussi en adoptant le point de vue de l'autre[6], d'où des renversements, des ambivalences ou des ambiguïtés touchant aux affects.

1 - Oh I'm sailin' away, my own true love
I'm salin'away in the morning
Is there something I can send you from across the sea
From the place that I'll be landing ?

2 - No there's nothing you can send me my own true love
Ther's nothin' I'm a wishin' to be ownin'
Just carry yourself back to me unspoiled
From across that lonesome ocean.

3 - Oh, but I just thought you might want something fine
Made of silver or of golden,
Either from the mountains of Madrid
Or from the coast of Barcelona.

4 - Oh but if I had the stars of the darkest night
And the diamonds from the deepest ocean,
I'd forsake them all for your sweet kiss
For that's all I'm wishin' to be ownin'.

5 - O but I might be gone a long old time
And it's only that I'm askin'
Is there somethin' I can send you to remember me by,
To make your time more easy passin' ?

6 - How can how can you ask me again,
It only brings me sorrow.
The same thing I would want today,
I would want again tomorrow.

7 - I got a letter on a lonesome day,
It was from her ship a sailin',
Saying I don't know when I'll be comin'back again,
It depends on how I'm feelin'.

8 - If you my love must think that way
I'm sure your mind is roamin'.
I'm sure your thoughts are not with me,
But with the country to where you're goin'.

9 - So take heed take heed of the western wind,
Take heed of the stormy weather,
And yes, there's something you can send back to me,
Spanish boots of spanish leather.

Les strophes 4, 5 et 9 sont celles, peut-être, dans lesquelles les éléments poétiques que nous avons identifiés sont les plus directement lisibles : dans la strophe 4, l'espace infini, l'inconnu *vs* le désir intime ; dans la strophe 5, la séparation, l'incompréhension *vs* l'évocation – mais par celle qui s'en va, au nom de celui à qui elle s'adresse – du souvenir intime, et l'absence éprouvée ; dans la strophe 9, le lointain, les dangers *vs* la résignation, le souhait intime, finalement formulé par désespoir. Le pointage détaillé effectué dans le tableau ci-dessous, au-delà d'une formalisation

---

[6] Par exemple dans la strophe 3, le souhait présumé de celui qui reste est évoqué par celle qui part ; strophe 8, c'est à l'inverse l'affect de celle qui voyage qui est imaginé par l'amant abandonné.

inévitablement schématique, semble montrer comment au dialogue, révélateur d'incompréhension, succède la résignation et la fatalité de la séparation.

loin, ailleurs, étranger, désunion	**près, intime, union**
s. 1 v. 1-4	s. 1 v. 1
s. 2 v. 4	s. 2 v. 1-3
s. 3 v. 3-4	(s. 3 v. 1)
s. 4 v. 1-2	s. 4 v. 3-4
s. 5 v. 1, 3	s. 5 v. 3-4
s. 6 v. 1	s. 6 v. 3-4
s. 7 v. 1-3, 4	(s. 7 v. 4)
s. 8 v. 2-4	
s. 9 v. 1-3	

The times they are a-changin' / One too many mornings

Les paroles de ces deux chansons procèdent, cette fois, non pas d'une dualité poétique interne à chacune d'entre elles, mais d'une forme d'opposition radicale les rendant *a priori* étrangères l'une à l'autre : harangue politico-sociale, apostrophe collective, posture et ton prophétiques dans la première, poésie amoureuse, effusion de l'intimité et désespoir solitaire dans la seconde…

The times they are a-changin'

1 - Come gather 'round people wherever you roam
And admit that the waters around you have grown
And accept it that soon you'll be drenched to the bone,
If your time to you is worth savin'
Then you better start swimmin' or you'll sink like a stone,
For the times they are a-changin'.

2 - Come writers and critics who prophesize with your pen
And keep your eyes wide, the chance won't come again,
And don't speak too soon, for the wheel's still in spin,
And there's no tellin'who that is namin',
For the looser now will later be to win,
For the times they are a-changin'.

3 - Come senators, congressmen, please heed the call,
Don't stand in the doorway, don't block up the wall,
For he that gets hurt will be he who has stalled,
There's a battle outside and it's ragin'.
It'll soon shake your windows and rattle your walls,
For the times they are a-changin'.

4 - Come mothers and fathers, throughout the land,
And don't criticize what you can't understand.
Your sons and your daughters are beyond your command,

Your old road is rapidly agin'.
Please get out of the one if you can't lend your hand,
For the times they are a-changin'.

5 - The line it is drawn, the curse it is cast,
The slow one now will later be fast .
As the present now will later be past,
The order is rapidly fadin',
And the first one now will later be last,
For the times they are a-changin'.

One too many mornings

1 - Down the street the dogs are barkin'
And the day is a-getting dark.
As the night comes in a-fallin'
The dogs 'll loose their bark.
An' the silent night will shatter
From the sounds inside my mind,
For I'm one too many mornings
And a thousand miles behind.

2 - From the crossroads of my doorsteps
My eyes they start to fade,
As I turn my head back to the room
Where my love and I have laid.
An' I gaze back to the street,
The sidewalk and the sign,
And I'm one too many mornings
An' a thousand miles behind.

3 - It's a restless hungry feeling
That don't mean no one no good,
When e'vrything I'm a-sayin'
You can say it just as good.
You're right from your side,
I'm right from min.
We're both just one too many mornings
An' a thousand miles behind.

Le caractère absolument étranger l'un à l'autre de ces deux textes, porteurs, chacun de son côté, d'une poétique lyrique très homogène, nous conduit naturellement à renouveler notre approche de la question des parentés mélodiques existant entre les deux chansons : l'interaction entre texte musical et texte littéraire ne peut ici opérer selon des modalités identiques à celles que, selon nous, révélait, l'étude du premier couple de chansons. L'une des conséquences, au demeurant, de cette radicale altérité, réside dans le fait que l'identité des deux mélodies n'est ici que partielle : elle ne porte que sur certains segments de la strophe et, sans que pour autant soit compromise à l'audition la perception de la similitude, elle intègre, de façon très localisée, des éléments formant variante. Nous en tenant comme précédemment à une notation simplifiée de la ligne mélodique, et ramenant pour la commodité de la lecture les deux morceaux dans la même tonalité de *do*[7], nous donnons ci-dessous (ex. 3) un état comparatif des deux textes (1re strophe de chaque chanson) (exemple 3).

Un constat préalable s'impose : la métrique des deux chansons (mesure à 3 temps dans un cas, mesure à 2 dans l'autre) est différente. Il n'est pas sans intérêt, peut-être, de noter que ces deux

[7] Le ton original de *The times they are a-changin'* est *sol.*

métriques sont chacune particulièrement adaptées à un type d'accompagnement guitaristique, lui-même en accord avec l'identité poétique du morceau : battue énergique en accords d'un côté, fluidité et subtilité du jeu arpégé de *picking* de l'autre. Les facteurs d'apparentement n'en sont cependant pas moins flagrants : dans un *ambitus* restreint à une simple quinte dans les deux cas, entre 1er et 5e degré du ton, identité de certains segments – par delà les formants qui relèvent de la variante d'un schéma porteur. Les tonalités respectives réelles[8], en revanche, constituent un facteur distinctif important : *sol* majeur pour *The Times they are a-changin'*, *do* majeur pour *One too many mornings*. Cette différence de tonalité inscrit les morceaux dans deux tessitures à très peu près étrangères l'une à l'autre : sol 3 à ré 3 (*The Times they are a-changin'*), do 3 à sol 3 (*One too many mornings*), le son le plus grave (1er degré du ton) de l'un constituant le son le plus aigu (5e degré) de l'autre, ce qui détermine des différences de timbre vocal, accordées à une *elocutio*, une profération bien spécifique à chaque chanson[9]. On constate, par ailleurs, que le texte de *The Times they are a-changin'* comporte un segment supplémentaire (segment 5, sur le vers « Then you better start swimmin' or you'll sink like a stone », sans équivalent aucun dans celui de *One too many mornings*, dont la strophe est articulée en quatre membres – de deux vers –, contre six. La correspondance entre les deux lignes mélodiques (vers 4 et 6 de *The Times they are a-changin'*, segment 4 – vers 7 et 8 du poème – de *One too many mornings*) opère de ce fait de façon subtile : en effet, la première section du dernier segment mélodique de *One two many mornings* (« An' I'm one too many mornings ») peut-être rapprochée aussi bien du commencement du vers 4 que du vers 6 de *The Times…*, compte tenu de processus de variante spécifiques à l'un cas et l'autre cas…

La section (vers 5) en quelque sorte ajoutée au schéma commun dans *The Times…* est des plus caractéristiques : sur la note la plus aiguë de la chanson, déclamation *recto tono* formant, au plan de l'intensité oratoire, un climax très marqué, dans chacune des strophes. Dans ce contexte, le segment terminal qui, sur les mots qui fournissent le titre du morceau, joue *de facto* le rôle d'un refrain intégré à la strophe, ne constitue pas à proprement parler un repli dans l'ordre de l'expression, mais bien plutôt une formule cadentielle affirmée, au plan tant sémantique que musical : le propos est celui d'un prophète.

Dans *One too many mornings*, la tessiture liée à la tonalité cantonne, une quinte plus bas, la voix et l'*elocutio* dans l'intime, la cadence fait place, tout à la fin, à une suspension avant les deux dernières syllabes qui tombent sans emphase, et la profération du texte joue sur la subtilité de l'articulation : ainsi, la matrice mélodique, dont la réalité peut difficilement être contestée, change-t-elle profondément d'*ethos*, et se révèle-t-elle parfaitement propre à porter les deux poèmes, aussi différents soient-ils à plus d'un titre.

Conclure ?

Pour peu que l'on prenne, en retour, un peu de recul par rapport au détail de chaque texte pour en appréhender les ressorts en termes suffisamment larges et généraux, l'observation attentive de nos deux couples de chansons révèle donc la mise en œuvre d'une poétique duelle – dans un cas comme dans l'autre quoique selon des procédures différentes – engageant à la fois le poème, le texte musical et les éléments ineffables de la profération : une tension, un jeu subtil d'échanges ou d'oppositions, au sein de chacune des chansons du premier couple, opérant d'une chanson à l'autre pour le second. Cela pourrait être formulé ainsi :

---

[8] Rappelons que, dans la notation que nous donnons en exemple 3, nous avons artificiellement banalisé la tonalité à des fins démonstratives.

[9] Notre propos n'est pas ici d'analyser le processus interprétatif, dont nous nous contentons donc de mentionner, *in fine*, l'importance dans la constitution de l'*ethos* propre à chaque chanson. Des travaux spécialisés – sinon appliqués à l'œuvre de Dylan – existent concernant ces questions (utilisant notamment l'analyse spectrale du son et de la prononciation) : on peut voir sur ce point, en particulier, les travaux de Céline Chabot-Canet sur les problématiques d'interprétation dans le domaine de la chanson française.

le monde	le moi
l'espace	l'intime
la prophétie	la confidence
l'élan	le repli

Mais à l'évidence, notre étude modeste et limitée dans son emprise ne peut conduire qu'à des questionnements nouveaux, et notoirement élargis. Au-dela des exemples choisis par nous, sur la base de la particularité mélodique qui les désigne à notre attention, les termes de notre approche sont-ils susceptibles de fournir, parmi d'autres, une clé de lecture possible pour une véritable famille de chansons, constituant une partie de l'œuvre de Bob Dylan ? Il conviendrait d'étudier sous cet angle au moins l'ensemble de la production acoustique des premières années, mais peut-être aussi l'intégralité de l'œuvre, par delà les périodes stylistiques…

Comment formuler, à cet égard, le problème inévitablement posé par les reprises en concert, notamment par les versions électrifiées que Dylan a pu donner plus tard sur scène de morceaux initialement acoustiques, au nombre desquels figurent ceux auxquels nous nous sommes particulièrement attachés ? L'audition de versions données sur scène de *Boots of spanish leather* ou encore *One too many mornings* (*Hard rain*, tournée et album *live*, 1976) ne manque pas d'interroger quant à la nature véritable de l'objet chanson chez Dylan, envisagé au crible de la tri-partition poème/ musique/ interprétation. En effet, le son (en tant qu'ensemble englobant timbre vocal – variable d'une date à l'autre – et couleur instrumentale – acoustique, électrique) n'est pas, il s'en faut de beaucoup, le seul élément susceptible de mutations : l'artiste abandonne parfois toute forme de mélodie au profit d'une déclamation proche du parler théâtral ; la grille harmonique elle-même peut être différente de celle de la version première, l'affect résultant peut même se trouver sensiblement, voire, profondément altéré…

Le genre de la chanson, dont les procès de création, d'interprétation et de transmission participent, à des degrés divers selon les cas, d'une forme d'oralité, résiste quel que soit le style particulier que l'on envisage, aux prétentions à l'exactitude de la notation écrite, suractivant, en quelque sorte, la problématique inhérente à toute musique, même savante, de la relation tendue entre partition et matérialité de l'exécution[10]. L'art de Dylan, de ce point de vue, porterait cette tension à un point d'incandescence extrême : à un point tel que peut être posée, parfois, la question de savoir s'il s'agit bien toujours des mêmes procédures ou gestes créateurs. En d'autres termes : la chanson dylanienne relève-t-elle bien toujours, et de façon uniforme, du genre de la chanson ?

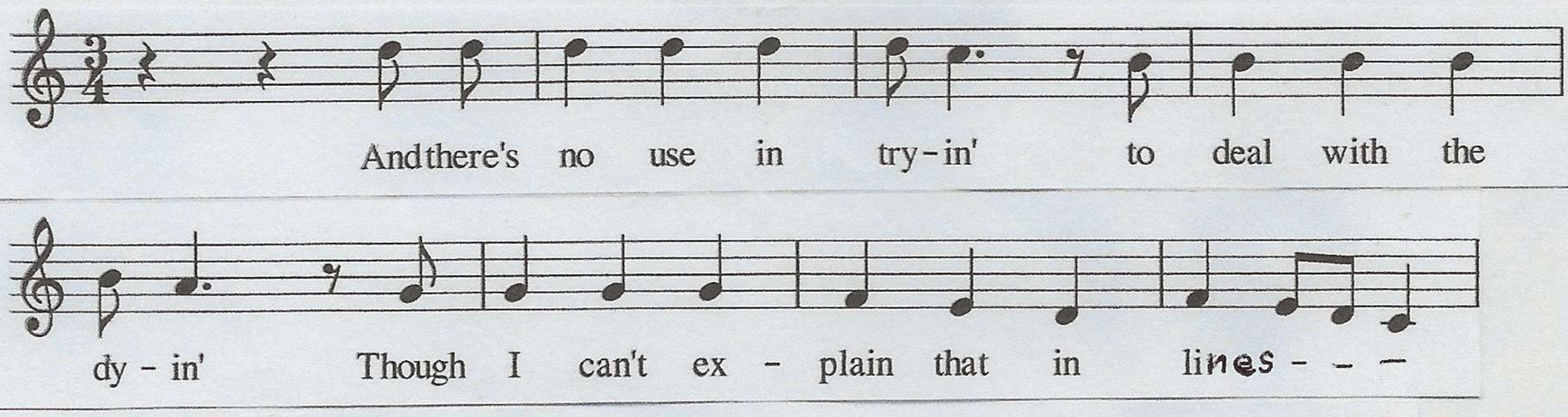
Il n'est pas dans notre propos, on le comprendra, de nier à présent la légitimité de la démarche analytique que nous avons tenté de conduire, dans la mesure où elle s'attache à des enregistrements eux-mêmes légitimés par l'artiste, en tant qu'objets fixés une fois pour toutes. Il n'y a, en tout état de cause, pas difficulté pour l'analyste à considérer que, dans le temps même où il institue l'enregistrement en objet d'étude, il n'étudie pas une chanson, mais l'interprétation d'une chanson. Peut-être faut-il aller plus loin, pourtant : il n'y aurait, peut-être, pas d'état préalable de la chanson chez Dylan, susceptible d'interprétations, voire, de mutations ultérieures, et l'objet enregistré en 1963 devrait-il être appréhendé en lui conférant un statut strictement identique à celui de l'objet proposé en concert dix ou quinze années plus tard : une métamorphose particulière, qui ne peut prendre corps, qui ne peut être proférée, que parce qu'il en existe, d'ores et déjà, une multitude d'autres. Il ne serait finalement plus approprié de parler de « reprises », ou de « versions différentes », d'une même chanson. Il y aurait plutôt des moments de l'activité créatrice de l'artiste, pendant lesquels son inspiration, et sa mémoire, donnent vie à des images, à un verbe et à une scansion, à une musique aussi, le tout porteur d'affects et apparenté à ce qui lui est venu ou lui viendra dans d'autres moments…

Faudra-t-il alors parler encore de « chanson » ? Ce n'est plus en termes d'objets, mais bien plutôt en référant à une fonction, celle du poète chanteur, qu'il nous faudrait essayer d'appréhender l'art de Dylan. Homère… chantait-il ses vers toujours de la même façon ?

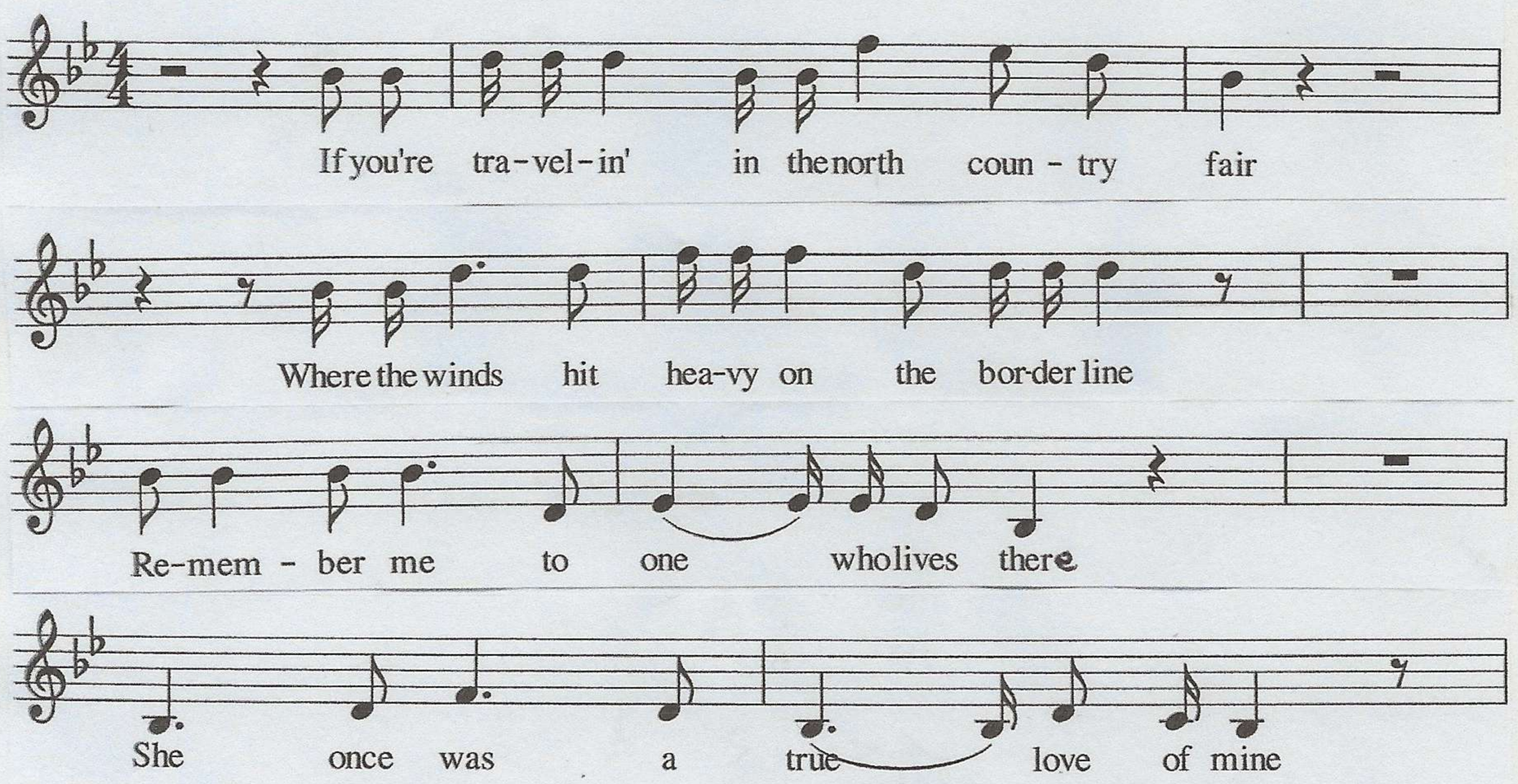
---

[10] Ce que les spécialistes de *popular music* nomment « *performance* ».

Exemples



Exemple 1 : *To Ramona*, fin de la strophe 1



Exemple 2 : *Girl from the north country*, strophe 1

Come ga - ther 'round peo - ple wher - e - ver you roam

Down the street the dogs are bar-kin And the day is a - get-ting dark

S. 1

And ad - mit that the wa-ters a - round you have grown

As the nightcomes in a - fal-lin The dogs 'll loose their bark

S. 2

And ac - cept it that soon you'll be drenched to the bone

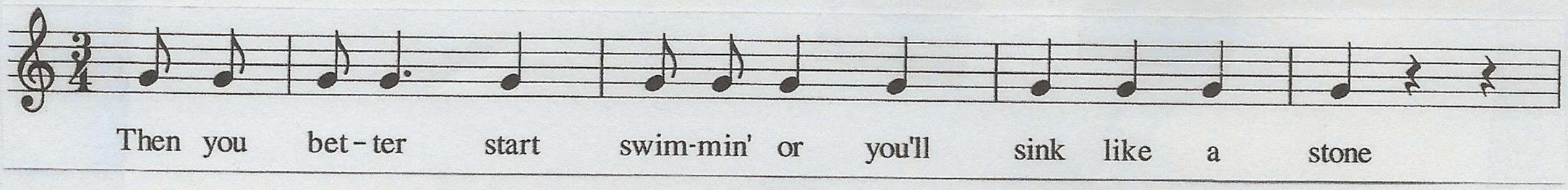
An' the si - lent night will shat-ter from the sounds in-sidemy mind

S. 3

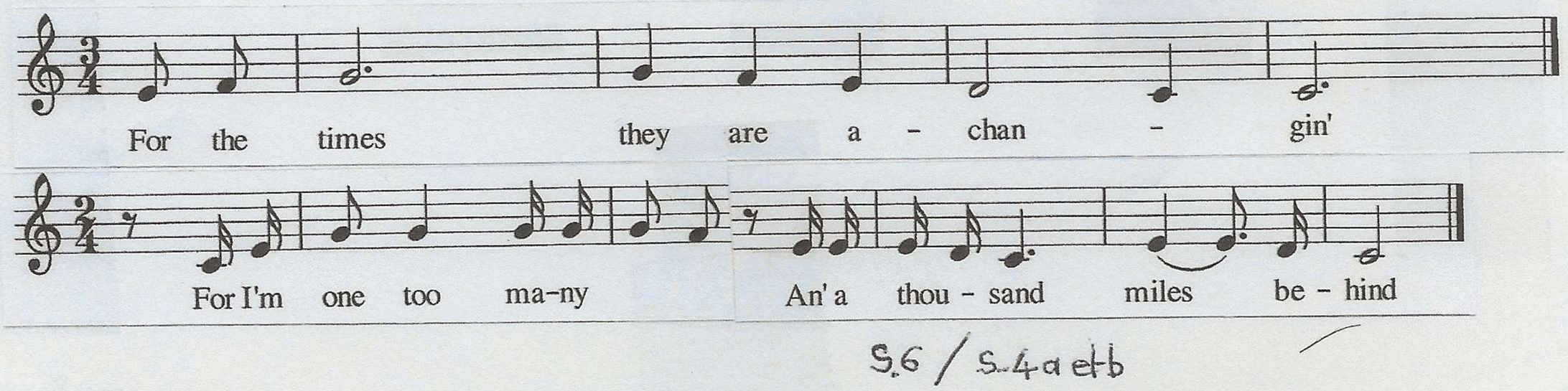
If your time to you is worth sa - vin'

For I'm one too ma - ny mor - nings

S. 4 / S. 4 a



S.5



S.6 / S.4a et b

Exemple 3 : *The times they are a-changin'* (portée supérieure) et *One too many mornings* (portée inférieure), schémas mélodiques comparés, segment par segment
(N. B. 1 : *The times they are a-changin'* comporte un segment supplémentaire (s. 5).
N. B. 2 : sous le segment 4 de *The tipmes they are a-changin'* n'est présentée que la 1re section du segment 4 de *One too many mornings*. Le segment complet est présenté sous le segment 6 de *The times they are a- changin'*.