



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

27 | 2023

Natures mourantes

Bob Dylan, Florence Welch : figures d'une résistance poétique au chaos du monde

Anaëlle Corée et Yaël Broueilh



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/miranda/53855>

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2023

Référence électronique

Anaëlle Corée et Yaël Broueilh, « Bob Dylan, Florence Welch : figures d'une résistance poétique au chaos du monde », *Miranda* [En ligne], 27 | 2023, mis en ligne le 03 avril 2023, consulté le 08 avril 2023.
URL : <http://journals.openedition.org/miranda/53855>

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International - CC BY-NC 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Bob Dylan, Florence Welch : figures d'une résistance poétique au chaos du monde

Anaëlle Corée et Yaël Broueilh

- 1 Dans le poème « I am », John Clare exprime son profond malheur face à une existence qui ne lui apporte que chagrin, dépression et volonté de disparaître : à quoi bon être dans ce monde d'ombre, se demande-t-il, s'il n'y a personne pour nous aimer et si toute joie se dérobe sous nos pieds ? À quoi bon exister dans ce vide où autrui est toujours un étranger et où, nous dit-il, on ne peut que voguer en spectre sur une mer déchaînée faite de rêves perdus ? Le poète proclame lyriquement son existence pour mieux en souligner la fragmentation éthérée et ainsi faire surgir au cœur de la déclaration la plus intime (« I am ») tout le poids du monde qui vient syntaxiquement l'étouffer. Être est transformé en acte de résistance – une résistance qui ne peut s'incarner que poétiquement. Seul l'acte lyrique parvient encore à affirmer l'existence du sujet face au chaos et à dégager ce dernier vers un autre monde reconfortant, sans pleurs, sans bruit, sans rien d'autre que ce calme absolu exprimé par le chiasme du dernier vers (« the grass below – above the vaulted sky »). Ce retrait du sujet vers un ailleurs poétique lui permet de retrouver son rythme, celui du pentamètre iambique qui, irrégulier dans les deux premières strophes, s'essouffait parfois en anapestes et trochées sous le poids de la douleur : par cette alliance de la littérature et de la musique, il se façonne un abri et trouve un second souffle pour habiter ce monde en paix.
- 2 Littérature et musique peuvent ainsi se comprendre comme des moyens d'habitation d'un monde qui serait source de malheur ou d'épuisement. Ils sont tous deux une source de reconfort : lorsque le monde nous vide de toute notre énergie ou, au contraire, nous tend jusqu'à la rupture intérieure, ils nous offrent le moyen de nous régénérer en nous consolant ou en nous secourant. Par la fiction, nous reprenons notre respiration lorsque nous avons le souffle coupé ou court : la voix d'un narrateur ou d'une chanteuse nous emplit ou nous libère et peut même nous inspirer jusqu'à nous pousser à composer à notre tour. Cette fonction thérapeutique réunirait ces deux arts,

qui souvent se confondent déjà, pour en faire des canaux ou transports que le lecteur ou auditeur emprunterait pour tracer sereinement sa propre route. « Que serions-nous donc sans le secours de ce qui n'existe pas ? », se demandait déjà Valéry dans sa *Petite Lettre sur les Mythes* (Valéry 981). Et ce n'est pas le besoin d'être réconforté qui manque, en nos temps troublés ! Et toujours, musique et littérature se sont emparées des thèmes les plus mélancoliques pour mieux les explorer : misère, amour et peinture dans *La Bohème* de Puccini, ou bien psychiatrie, chaos du monde contemporain et théâtre dans *L'Île d'Or* d'Ariane Mnouchkine et Hélène Cixous, pour ne citer que deux exemples de productions récemment jouées à Toulouse. Toutes deux fournissent des outils, des repères, des mots ou des rythmes avec lesquels nous nous construisons et définissons notre rapport à ce qui est autre. Par elles, nous grandissons et habitons un monde qui ne fait pas toujours sens, et qui, pour paraphraser Camus dans le *Mythe de Sisyphe*, est bien souvent silencieux face à nos passions.

- 3 Ainsi, au cours de cette intervention, nous nous demanderons dans quelle mesure musique et littérature nous permettent d'habiter le monde grâce au réconfort d'un souffle thérapeutique que ces deux arts nous inspirent. En effet, nous nous proposons d'envisager le réconfort comme une respiration qui nous serait insufflée par l'art, lequel nous aurait dans un premier temps permis d'expirer ce qui nous pèse.
- 4 Nous analyserons d'abord dans quelle mesure le monde peut être source de malheur au point de nous couper le souffle en raison du chaos qui le caractérise et qui nous réduit au silence et à la fragmentation. Puis, nous verrons comment musique et littérature peuvent se comprendre comme un nouveau souffle qui nous restitue la parole en nous donnant de nouvelles façons d'appréhender, d'accueillir et de nous réapproprier ce qui nous entoure. Enfin, nous nous interrogerons sur la capacité qu'ont la musique et la littérature à nous réconforter en nous proposant des modes apaisés d'habitation du monde qui nous réconcilient avec ce dernier.
- 5 Nous nous proposons de mener cette étude à partir d'exemples issus de nos recherches pour appuyer notre démonstration théorique. Nous travaillons tous deux à la frontière de la musique et de la littérature : sur la figure du vagabond dans l'œuvre de Bob Dylan, et sur le concept de voix dans l'œuvre de Florence Welch.
- 6 Souvent, le monde nous submerge – il est excessif, et cet excès nous remplit de colère ou bien nous vide : notre souffle est coupé et nous sommes incapables de parler, tant le chaos du dehors fracture notre intériorité. Nous devenons, à notre tour, de trop, comme étrangers à ce que nous avons pourtant toujours connu. Nous voilà alors vulnérables : la souffrance, le chaos et la multiplicité nous assaillent, si bien que nous ne pouvons nous maintenir comme singulier. Comme l'écrit Michel Collot dans *La matière-émotion*, lorsqu'il remonte à l'origine de l'impulsion poétique :

[l]'affect alors me déborde, et le perçoit ... gagne en intensité : le feu de paille est devenu un incendie général, auquel je ne sais comment échapper. La peur paralyse mes membres. Le feu m'embrase en même temps que l'univers. (Collot 13)
- 7 Le chaos du dehors devient feu, donc douleur, qui sépare notre être. La pluralité s'insinue au plus profond de nous et nous épuise, car on ne peut contenir tant de contradictions. Ce phénomène est au cœur de la fiction américaine qui s'attache à essayer de signifier l'immensité d'un continent qui se refuse à être capturé. Pierre-Yves Pétillon, dans *L'Europe aux Anciens Parapets*, définit ainsi l'Amérique comme « une masse continentale, trop vaste, trop monstrueuse, trop chaotique et amorphe, pour qu'on puisse la dominer depuis le point central d'un Moi impérial » (Pétillon 77). De ce fait,

l'expérience de l'espace américain résulte souvent en une fragmentation de la voix narrative. Incapable de décrire ce qui se trouve en face d'elle, elle ne peut que se décomposer pour devenir cette multiplicité et raconter son épuisement. Le vagabond de Dylan, qui parcourt sans relâche le continent américain, témoigne de cet épuisement que lui cause ce rapport douloureux à l'espace. Il chante, dans « Shelter from the Storm » (Dylan, *Blood on the Tracks*), « I came in from the wilderness, a creature void of form » [Je suis arrivé depuis cette étendue sauvage sous l'aspect d'une créature informe] et demande à une femme de bien vouloir temporairement l'accueillir afin qu'il puisse se reconstruire. L'expérience de la « wilderness », cet espace sauvage à la fois source d'émerveillement et de danger, rend le vagabond amorphe et le condamne à vivre dans le feu dont parle Collot (« I was burned out from exhaustion, buried in the hail » [Épuisé à m'en consumer, la grêle m'enterrait], nous chante-t-il). Ainsi, le vagabond de Dylan est constamment aux prises avec l'ambivalence de l'émerveillement (cette « *capacity for wonder* » dont parle Fitzgerald dans le desinit de *Gatsby* [Fitzgerald 188]) : incapable de contenir l'immensité de l'espace qu'il traverse et dont il s'émerveille (premier sens de *wonder*), il ne peut que se décomposer et s'interroger (deuxième sens de *wonder*) sur sa place dans cet univers. Son souffle est coupé ; le vagabond est condamné à errer entre ces deux pôles. Haletant, il est sidéré par l'incroyable poids du monde.

- 8 Chez Welch, la douleur est vive ; elle émane d'une incapacité à trouver une raison de vivre. Elle manifeste une volonté d'autodestruction face à cette impossibilité d'être et de s'accomplir dans le monde. Dans son journal intime, Sylvia Plath disait qu'elle désirait les choses qui finiraient un jour par la détruire (« I desire the things that will destroy me in the end » [Plath 55]) [je désire les choses qui finiront par me détruire], et nous connaissons tous sa fin tragique. Chez Welch, il s'agira du même désir. Dans « Hurricane Drunk », littéralement « l'ouragan ivre », chanson de son premier album *Lungs*, Welch se décrit comme captive d'un ouragan (« I'm in the grip of a hurricane ») qui n'est autre qu'une figuration d'elle-même et qui va la souffler (« I'm gonna blow myself away »). Elle enchaîne les phrases négatives avec des anaphores en « No » : « No walls can keep me protected », « no sleep », « no hope », « no calm » qui sont les images d'une grande détresse émotionnelle que rien ne pourrait soigner. Sa douleur est telle qu'elle est devenue ce que la nature fait de plus violent : une force destructrice qui emporte tout sur son passage, la chanteuse y compris.
- 9 Cette multiplicité du monde réduit alors le sujet au silence. Son incapacité à s'exprimer naît de son impossibilité de comprendre ce qui l'entoure. En d'autres termes, il entre dans une forme d'errance linguistique : puisqu'il ne peut trouver sa voix, il essaie tant bien que mal de survivre en luttant contre le chaos du monde. Ce faisant, il s'épuise à en dissiper toutes les forces et se résout à une économie de la parole pour ne pas se disperser davantage. Dominique Rabaté, dans *Vers une littérature de l'épuisement*, analyse ainsi la fiction moderne en la présentant comme la mise en scène de la paradoxale disparition du sujet. Cette disparition prendrait place lorsque le narrateur, pris dans l'impossibilité de parvenir à une forme d'achèvement, s'épuiserait à l'infini en recommençant sans cesse son récit jusqu'à réussir à signifier le réel. Il écrit :

Le paradoxe ou la contradiction aiguë de l'écriture moderne gît dans cet impératif double, auquel je donne le nom d'épuisement : interminable recommencement d'un mouvement de mise en dehors, tentation pour une forme qui dirait tout de l'obscur désir, qui en tarirait la source. (Rabaté 143)

- 10 Pris dans ces mouvements contraires que l'écriture ne saurait concilier, la voix narrative n'aurait d'autre choix que de s'abolir par faute de mots. Similairement, Jankélévitch appelle ineffable cette incapacité à nommer ce je-ne-sais-quoi auquel l'homme est confronté et que seule la musique pourrait reproduire. Il écrit :

C'est la nuit noire de la mort qui est l'indicible, parce qu'elle est ténébre impénétrable et désespérant non-être, et parce qu'un mur infranchissable nous barre de son mystère : est indicible, à cet égard, ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire : tel est l'insondable mystère de Dieu, tel l'inépuisable mystère d'amour, qui est mystère poétique par excellence ; car si l'indicible, glaçant toute poésie, ressemble à un sortilège hypnotique, l'ineffable, grâce à ses propriétés fertilisantes et inspirantes, agit plutôt comme un enchantement (Jankélévitch 86)

- 11 N'avoir rien ou trop à dire confine à la suspension. Comme Rabaté, Jankélévitch identifie deux mouvements contraires qui paralysent le sujet, lequel doit soit inventer un nouveau langage, soit se taire. Ainsi, le vagabond chez Dylan oscille entre parole et silence. Il vagabonde entre les genres, du folk au rock chrétien, jusqu'à s'autodétruire pour renaître sous une autre forme. Éternel insatisfait, il ne trouve jamais les bons mots et ne peut qu'imaginer, comme dans « Mr Tambourine Man » (Dylan, *Bringing It All Back Home*), cette paix qui lui fait défaut : le son du tambourin le fascine et lui fait oublier l'imminence de sa propre mort. Ce n'est qu'en partant en fumée (« take me disappearing through the smoke rings of my mind ») qu'il pourra connaître la joie et danser, « beneath the diamond sky ». De l'indicible à l'ineffable, sa parole toujours mouvante se perd et disparaît. « La réponse est portée par le souffle du vent », comme il le chante si bien dans un célèbre titre éponyme, « Blowin' In The Wind » ; et on ne peut qu'essayer d'attraper cette parole mouvante, ou bien retourner au silence, comme dans « One Too Many Mornings » (Dylan, *The Times They Are A-Changin'*). Dans cette dernière chanson, la voix poétique se résout au silence pour esquisser les raisons de son départ. La fatigue (« I'm one too many mornings/and a thousand miles behind ») le rattrape, et plutôt que d'essayer d'argumenter, il choisit de concentrer son attention sur des détails extérieurs (« the dogs are barking and the day is getting dark ») pour signifier l'implosion de son foyer. L'indicible n'est évoqué que dans un mouvement du regard : « I turn my head back to the room where my love and I have laid / And I gaze back to the street, the sidewalk and the sign » [Je me retourne vers cette pièce où mon amour et moi nous sommes couchés / Puis je détourne le regard vers la rue, le trottoir, le panneau]. La fuite du regard devient, par un effet de métonymie, la fuite du corps tout entier, au travers duquel la voix poétique exprime ce qu'elle ne peut nommer : la fin de l'amour. Florence Welch est toujours en tension avec sa propre voix; une voix qu'elle essaie, dans un premier temps, de réprimer. Ainsi, dans « Bird Song » (Welch, *Lungs*), elle met en scène un oiseau qui n'est autre que la représentation de sa propre voix. L'oiseau chante si fort et de façon si limpide ce qu'elle va devenir (« [a]nd he sang about what I'd become / he sang so loud, sang so clear ») qu'elle a peur que les voisins l'entendent (« I was afraid all the neighbours would hear »). Elle l'invite donc chez elle, mais la situation lui échappe lorsque l'oiseau chante de plus en plus fort et qu'elle décide alors de le tuer (« [h]eld him down broke his neck »). Une fois l'oiseau mort, elle est hantée par une voix familière (« that old familiar tweet tweet tweet »). On comprend alors qu'elle est l'oiseau grâce au verbe « flapped » (battre des ailes) qui lui est associé. Elle se retrouve alors dans l'impossibilité de crier (« [b]ut I couldn't scream, and I couldn't shout ») et réalise à la fin de la chanson qu'elle était l'oiseau tout le long et que

les bruits que ce dernier produisait étaient sa musique (« [t]he song was coming from my mouth »). En utilisant l'oiseau pour parler de sa voix et de la chanson, elle réussit alors à contrer l'indicible. Quand la douleur est trop forte et que les mots peinent à sortir, Welch utilise alors le cri comme moyen d'expression. Ce cri est la conséquence d'une douleur trop intense, qui dérègle totalement sa voix.

- 12 En somme, cette impossibilité de trouver ses mots est le signe d'une incapacité à habiter le monde. Bien vite, cette incapacité devient malade, et se transforme en mélancolie ou en nostalgie : on se souvient, à s'en user l'esprit, d'une époque plus heureuse. Le vacarme du monde s'en prend à notre santé mentale ; on intériorise un tumulte qui nous dévore alors. Jean Starobinski analyse longuement ce sentiment dans *L'Encre de la mélancolie*, et l'établit comme l'origine du besoin de créer. Il écrit, notamment, au sujet de la nostalgie :

Il est permis de conjecturer que la nostalgie est une virtualité anthropologique fondamentale: c'est la souffrance que subit l'individu par l'effet de la séparation lorsqu'il est demeuré dépendant du lieu ou des personnes avec lesquels s'étaient établis ses rapports premiers. La nostalgie est une variété du deuil. (Starobinski 283)

- 13 Il souligne, en d'autres termes, ce qui se produit lorsque l'espace met le sujet en déroute en lui faisant perdre ses repères. Ce dernier se retrouve aux prises avec un désarroi mortifère : il ne sait plus où aller, s'essouffle, s'épuise. Il ne peut plus que douloureusement remonter, par des moyens fictifs, à l'origine de son malheur. Il cherche, en somme, à se créer le refuge que le monde ne lui offre pas naturellement. Ce n'est en effet qu'avec mélancolie que le vagabond de « A Hard Rain's a-gonna Fall » (Dylan, *The Freewheelin' Bob Dylan*) peut dépeindre le monde qui l'entoure en une série de visions apocalyptiques. Incapable d'habiter ce tumulte, il ne peut que le représenter paratactiquement par de multiples anaphores plutôt que d'essayer d'organiser sa perception. Il repart alors, à la fin de la chanson, dans ce chaos ; son chant n'aura été qu'une impossible tentative d'immobiliser (« hard ») le flot (« rain ») qui le submerge. Le réel devient lamentable.
- 14 Dans « Back in Town » (Welch, *Dance Fever*) la voix poétique amène son auditeur dans une ballade mélancolique à l'intérieur d'une ville sans nom. Cet espace urbain est toujours habité et hanté par les souvenirs de ce que la voix poétique y faisait. La ville lui rappelle alors la personne qu'elle était lorsqu'elle habitait cet espace : « Never really been alive before / I always lived in my head / Sometimes it was easier hungover and half-dead » [Je n'ai jamais vraiment été vivante auparavant / Je vivais toujours dans ma tête / Parfois c'était plus simple avec la gueule de bois et à moitié morte]. Pour trouver refuge dans cette ville, la voix poétique use de la répétition de ce vers « I'm back in town why don't we go out ? » [Je suis de retour en ville pourquoi n'irions-nous pas faire un tour ?] pour montrer qu'elle a déjà ses habitudes dans cet endroit inhospitalier, des habitudes qui sont réconfortantes car partagées avec cet autre inclus dans le pronom « we » [nous] en dépit de la douleur que sa venue dans la ville peut entraîner « Cause it's always the same/ I came for the pleasure but I stayed/ Yes I stayed, for the pain » [car c'est toujours pareil / je viens pour le plaisir mais je reste/ Oui je reste, pour la douleur]. L'aspect mélancolique du texte se reflète également dans la voix de la chanteuse, dont la respiration se fait entendre, comme si la difficulté du texte allait lui couper la voix d'un vers à l'autre. Tout au long de la chanson, la chanteuse tient longtemps les notes comme si elle laissait échapper de longues plaintes. La douleur exprimée par les plaintes est amplifiée par la polyphonie des chœurs qui accentue par

écho l'aspect plaintif de la voix. L'abri que la voix poétique voulait se construire dans l'espace de la chanson en se remémorant mélancoliquement les partages du passé n'est qu'un abri vide et inhospitalier.

- 15 C'est pourtant au cœur de ce désespoir que la littérature et la musique interviennent pour nous redonner la parole.

Lorsque nous inspirons c'est l'air ambiant, matière par excellence de l'extériorité, qui vient pénétrer notre corps jusqu'aux entrailles. Lorsque nous expirons, c'est la matière même de notre intériorité qui semble, inversement, se répandre dans l'espace alentour. Cet échange si commun – si nécessaire au maintien de la vie – est doué, nous le savons, d'une grande plasticité psychique. (Huberman 27)

- 16 Comme l'explique Didi Huberman, la respiration, celle dont nous avons besoin pour exister mais dont le chaos et les difficultés de la vie nous privent, est un échange entre deux mondes. Il nous faut d'abord inspirer, accepter en soi la matière du monde extérieur et ses pollutions. Puis il nous faut expirer : c'est alors une part de nous, de notre intimité, de notre intériorité, qui s'en va. Georges Didi-Huberman, dans son livre *Geste d'Air et de Pierre*, évoque la parole et le souffle qui la compose. Un souffle que nous oublions si facilement, tant nous sommes habitués au mécanisme naturel de la respiration. Mais ce souffle, c'est l'essence même de la vie, comme le signale l'auteur : « pas de paroles sans souffle bien sûr » (Huberman 16). De ce fait, sans ce mécanisme familier et nécessaire, nous serions dans l'impossibilité de parler. Alors comment vivre lorsque nous avons le souffle court, que nos maux saisissent notre gorge, nous étranglent ? La musique et la littérature font alors office de poumons métaphoriques, nécessaires à la survie des âmes tourmentées. Nous devons alors nous remplir à nouveau : inspirer, accepter en nous cet extérieur chaotique et difficile, puis expirer la douleur par le chant ou l'écriture. C'est ce que fait Florence Welch dans son album *Lungs*, un premier album qu'elle a si justement nommé « poumons », ces organes si essentiels à la chanson. Dans « Between two lungs » en particulier, elle parle d'un souffle qui la porte (« [t]he breath that carried me ») et d'un soupir qui expire littéralement son intériorité (« [a] sigh that blew me forward »). Dans le refrain, l'indicible s'incarne alors dans un souffle bloqué entre ses poumons (« it was trapped between two lungs »). Chaque souffle trahit alors l'indicible, les angoisses qui la submergent et l'empêchent de s'exprimer : « nous sommes tous trop jeunes pour mourir » (« we are all too young to die »), se lamente-t-elle. Un souffle nouveau s'offre cependant à elle lorsqu'elle respire à nouveau. L'air remplit tout son être (« the air filled me head to toe ») : ce souffle est, pour Florence Welch, celui de la vie et la chanson. C'est pourquoi elle s'y accroche de toutes ses forces (« I have this breath and I hold it tight »), en espérant qu'il dure (« I pray to God this breath will last ») [Je prie Dieu pour que ce souffle perdure] car privée de ce souffle, elle n'a plus de solution pour survivre au chaos extérieur.

- 17 C'est par la métaphore du vent, omniprésente au travers de son œuvre, que Dylan trouve également un nouveau souffle grâce à la fiction. En effet, dans « Idiot Wind » (Dylan, *Blood on the Tracks*), le vagabond se retrouve acculé par ce « vent idiot » que produit sans discontinuer un être cher, lequel se comprend très vite comme un double de Dylan. Il le rejette et le moque encore et encore alors que ce vent le poursuit et fait le tour de l'espace américain (« idiot wind / blowing like a circle around my skull / from the Grand Coulee Dam to the Capitol » [vent idiot / tu souffles en rond tout autour de mon crâne / du Barrage de Grand Coulee jusqu'au Capitole], nous chante-t-il.). Le vagabond finit cependant par accepter ce vent en faisant la paix avec son double ; la

réconciliation se traduit alors par la reconnaissance des erreurs passées et le souffle du vent qui pénètre simultanément les affaires des deux protagonistes et vient unir les deux pronoms opposés, « I » et « You », en un nouveau pronom commun « We » (« idiot wind / blowing through the buttons of our coats / blowing through the letters that we wrote/we are idiots, babe » [vent idiot / ton souffle traverse les boutons de nos manteaux / tu balaies les lettres que nous avons écrites / nous sommes des idiots]. L'idiotie, au sens de singularité, est rétablie par la transformation d'un vent discordant en un souffle harmonieux qui établit une paix linguistique.

- 18 Le nouveau souffle que la littérature et la musique nous insufflent est incontestablement un souffle lyrique. Dans son livre *La matière-émotion* Michel Collot explique que

[s]elon Sartre, « l'émotion est une certaine manière d'appréhender le monde », où « le sujet ému et l'objet émouvant sont unis dans une synthèse indissoluble ». La conscience « projet(te) des significations affectives sur le monde qui l'entoure » ; et en retour elle retentit « avec ce qu'elle a de plus intime », elle « vit » cette modification du monde, et lui donne consistance par des réactions physiques qui lui servent de « matière ». L'émotion est inséparable de l'image du monde et des comportements à travers lesquels elle prend corps. (Collot 13)

- 19 Le lyrisme nous permet d'exprimer notre intériorité (ce qu'on a donc de plus intime) en un nouveau langage. Ce nouveau langage particulier et poétique transforme la douleur et l'indicible et permet au sujet lyrique ou au poète de s'ouvrir au monde. En effet, le sujet lyrique, tout comme il se sert de la musique et de la littérature pour retrouver un souffle et une parole, se sert de ses émotions pour créer son propre paysage affectif. Le fait d'être à la fois tourné vers l'intérieur et l'extérieur permet au sujet lyrique de se détacher de ce qui l'altère et l'émeut et de s'ouvrir vers un nouveau monde. Il est débordé par l'émotion mais n'est plus privé de sa voix. Que ce soit en écrivant, en composant, ou en chantant, le sujet lyrique se réapproprie l'objet émouvant et lui donne corps en transformant la matière de ce monde bouleversant en un nouveau langage poétique.
- 20 Le vagabond de Dylan est sans conteste un personnage lyrique. Alchimiste des douleurs dans « Tangled Up in Blue » (Dylan, *Blood on the Tracks*), il transforme par exemple son désarroi en une expression poétique et picturale. Le poids mélancolique du passé devient, par effet de synesthésie, cette couleur bleue qu'il attache à sa vie pour continuer d'avancer. Le bleu (qui évoque le blues !) est à son tour transmué en souvenir qui sans cesse pousse le vagabond sur la route, sous le bleu du ciel, en quête d'un lieu acceptable auprès d'un être aimé : « the only thing I knew how to do / was to keep on keeping on, like a bird that flew / tangled up in blue » [tout ce que je savais faire / c'était de continuer comme un oiseau en vol / empêtré de bleu]. Être vagabond signifie alors devenir un sujet lyrique s'ouvrant à autrui et au monde par le relais de la poésie : le bleu du ciel, le bleu de l'oiseau et le bleu de l'amant servent ici de connecteurs visuels.
- 21 Chez Florence Welch, le lyrisme est d'abord une inspiration qu'elle puise dans l'art romantique et la poésie. Il devient cependant rapidement indispensable face à l'urgence de dire la douleur. Cette nouvelle façon d'écrire et de construire le texte de façon poétique, de rendre beau ce qui est douloureux, lui permet de dire ce qui était enfoui, de partager l'indicible. Cela est particulièrement flagrant dans une des notes manuscrites incluses dans son recueil *Useless Magic*, une note comme une lettre, signée mais sans destinataire particulier. Une lettre intime et ouverte à l'autre à la fois.

Intime, pour la douleur et la violence qu'elle exprime, et ouverte dans l'utilisation des pronoms accueillants « you » et « we » qui invitent le lecteur à se reconnaître en eux. À l'intérieur de l'espace de cette lettre, le langage se fait poésie, transformant alors la violence en rimes et métaphores. Le sujet poétique fait rimer « lover » [amant], « other » [autre], « mother » [mère], « water » [eau] et « slaughter » [massacre]. Les vers mêlent les métaphores aquatiques à la violence et à la mort : « to swim into the skin of your lover » [nager dans la peau de son amant], « the sea is still our violent mother / [...] / like water, each wave a lamb / led to the slaughter » [la mer est toujours notre mère violente / [...] / comme l'eau, chaque vague un agneau / mené au massacre]. Les deux derniers vers du poème multiplient par polysyndète la conjonction de coordination *and* : « and break » qui donne l'impression que la douleur est sans fin. La tension entre violence et poésie atteint son paroxysme dans ces deux derniers vers au rythme ternaire qui font écho au : « Break, break, break / On thy cold gray stones, O sea ! » [Brise, brise, brise / Sur tes pierres froides et grises, Ô mer!] de Tennyson.

- 22 La difficulté d'habiter le monde nous concerne tous, et nous affecte tous de façons différentes. Pour autant, nous ne sommes pas tous capables de créer en retour des textes et des chansons afin de nous prémunir de ce monde extérieur si épuisant. Mais la connexion entre l'intime et le monde qui pousse le sujet lyrique à « ex-primer », et à nous offrir son extimité nous permet de trouver accueil et réconfort dans celle-ci. Ce lieu d'accueil, cet espace qu'est l'art, offre alors à son tour un nouveau souffle à celui qui lit, ou qui écoute, lui permettant de projeter, de faire apparaître dans le monde les matières-émotions créées par le sujet lyrique, pour lui-même mais aussi pour l'autre. L'artiste devient alors une figure hospitalière, qui accueille d'abord en lui le chaos, pour le transformer en une expérience intime mais ouverte à l'autre, pour soi, mais aussi pour autrui. Jacques Derrida écrit dans *De l'hospitalité, volume I* :

La parole en face à face, la communication dite « immédiate » et tout ce qui voyage, comme les lettres, les livres, les archives en général, tout cela pouvait déjà ouvrir à une pensée de l'hospitalité non simplement et intuitivement territoriale, voire géographique ou géopolitique. Il a toujours, il aurait toujours été possible de penser l'hospitalité au-delà ou en deçà du géoterritorial et tout simplement de l'espace objectif ou objectivable. (Derrida 93)

- 23 Il étend ainsi la sphère de l'hospitalité au-delà du politique et de la géopolitique, et que nous étendons ici à la musique. L'hospitalité est ce concept qu'il décrit comme toujours en tension, comme un rapport de force entre l'hôte et l'invité – l'hospitalité étant aussi étymologiquement composée du terme latin *hostis*, donc de l'hostilité. Il n'y a cependant pas de tension dans le cas de l'art, pas d'hostilité, car l'œuvre littéraire ou musicale n'invite pas à être chez soi dans l'ipséité de l'hôte, mais à être chez soi dans un lieu configuré, puis reconfiguré.
- 24 Chez Welch, cet accueil se traduit de différentes manières. Elle établit les modalités de son hospitalité dans la chanson « No choir » en chantant : « I must confess / I did it all for myself / I've gathered you here / to hide from some unnameable fear » [Je dois l'avouer / J'ai fait tout ça pour moi-même / je vous ai rassemblés ici / pour me cacher d'une peur innommable]. Cet espace accueillant de la chanson, le sujet le définit comme quelque chose d'égoïste qu'elle convoque comme moyen de protection contre l'anxiété. Elle dit ensuite : « But the loneliness never left me / I always took it with me / But I can put it down in the pleasure of your company » [mais la solitude ne m'a jamais quittée / Je l'ai toujours prise avec moi / mais je peux la poser quand j'ai le plaisir d'être en votre compagnie]. Cet accueil qu'elle crée pour elle dans l'espace de ses textes lui apporte

aussi du réconfort, qu'elle prend plaisir à partager. L'hospitalité transcende l'espace de ses chansons et déborde dans l'espace littéraire et l'espace du concert également.

25 Musique et littérature nous réconfortent alors, car toutes deux nous soulagent. Ce faisant, elles nous inspirent et nous fournissent des représentations qui rendent l'existence moins éprouvante. Elles deviennent des moyens d'habiter la vie.

26 Musique et littérature transforment le fugace en une force proche de celle du sublime. Toutes deux sont des arts du passage qui nous apprennent à composer avec la disparition. L'expérience de l'éphémère devient une éthique, un regard à adopter pour appréhender le monde et mieux en voir la beauté. Le réconfort naît alors de la certitude que ce qui a été continuera d'être par l'art et la trace que l'œuvre aura imprimée dans l'esprit du sujet. En somme, l'évanouissement d'une œuvre devient puissance régénérative – elle devient un ordre temporaire issu du chaos. Ce processus est au cœur de la littérature américaine. Philippe Jaworski écrit ainsi :

La grande loi de *Moby-Dick*, c'est le nomadisme, la recherche du régime-océan du désir : le cheminement du langage de la conscience nomade vers le lieu où s'achemine le Monde pour révéler l'infini de ses recommencements. (Jaworski 211)

27 Les marins du Pequod apprennent à vivre sur un océan inhospitalier qui n'en reste pas moins une source constante d'émerveillement. Il deviendra par exemple une prairie ondoyante et hospitalière dans le regard d'Ishmael. Ce dernier se nourrit de l'expérience d'un espace chaotique pour à son tour façonner son propre récit et survivre. Le vagabond de Dylan use du même procédé : la beauté fugace qu'il retire de son dangereux périple est transformée en une force qu'il attache à sa vie pour continuer à avancer. « The answer, my friend, is blowin' in the wind », nous chante-t-il dans « Blowin' in the Wind » (Dylan, *The Freewheelin' Bob Dylan*). Il se saisit de ce vent par la poésie pour, à son tour, souffler sa réponse dans un harmonica : le caractère transitoire du vent se transforme en une énergie poétique que le vagabond, comme Rimbaud, accroche à ses semelles afin d'aller de l'avant. De la même façon, « All Along the Watchtower » (Dylan, *John Wesley Harding*), chanson de son mystérieux album *John Wesley Harding*, emprisonne l'auditeur dans une boucle narrative alors que la chanson dure pourtant moins de trois minutes. En effet, le joker et le voleur (les deux personnages de la chanson) répètent encore et encore les mêmes lignes, gestes et situations. Les derniers vers (« Two riders were approaching / The wind began to howl » [Deux cavaliers s'approchaient/Le vent commença à hurler] invitent à un recommencement ; à une ouverture davantage qu'à une fermeture. Ils font écho aux deux premiers vers (« There must be some way out of here/said the joker to the thief » [Il doit y avoir un moyen de s'enfuir/dit le bouffon au voleur]), comme si les deux cavaliers qui s'approchent à la fin de la chanson étaient en fait le bouffon et le voleur eux-mêmes. Le premier vers exprimerait alors leur éternelle exaspération. Par anadiplose, le souffle musical devient infini et invite à la poursuite de ce mouvement poétique qui transforme l'épuisement en création. Jimi Hendrix s'en saisira pour livrer sa propre version de la chanson, continuant ainsi la respiration poétique initiée par Dylan.

28 Grâce au secours de la musique et de la littérature, nous habitons la vie et nous nous réconcilions avec le réel, qui se trouve comme augmenté. Nous reprenons à notre compte les mots de Jean-Claude Pinson dans son ouvrage *Habiter en poète* :

Une poétique fait toujours signe vers une "poéthique". Un poème n'est pas seulement un objet verbal offert à la jouissance esthétique ou à l'analyse, il est aussi une proposition de monde – une proposition quant à une modalité possible de son

habitation. [...] Étudier la "poétique" d'une œuvre (et non sa poétique), c'est donc privilégier, plus que sa structure ou le détail de sa lettre, la suggestion de cet "habiter" qu'elle projette en aval d'elle-même. [...] C'est la saisir dans ce moment où le lecteur, selon la belle expression d'Yves Bonnefoy, "lève les yeux de son livre", et, encore habité par sa lecture, la noue à sa propre existence. (Pinson 135-136)

- 29 Par la poésie ou la musique, nous nous réapproprions ce qui nous entoure pour construire notre propre abri. Une chanson ou un poème devient un espace sécurisant dans lequel un sujet se reconstruit grâce au réconfort qu'il y trouve. C'est, à nouveau, bien ce que fait Dylan : chaque chanson se comprend comme un abri temporaire ; une halte que le vagabond se crée pour mieux vivre. « Every Grain of Sand » (Dylan, *Shot of Love*), chanson du troisième album chrétien de Dylan, est ainsi l'occasion pour le chanteur d'associer rétrospection et introspection : les multiples images poétiques, toutes d'une saisissante fugacité (« the pool of tears beneath my feet flooding every newborn seed » [à mes pieds, cette flaque de larmes inondant chaque graine à peine germée], « in the fury of the moment, in every leaf that trembles, I can see the master's hand », [dans la fureur de l'instant, dans chaque feuille tremblotante, je vois la main du Seigneur] ...) deviennent les signes d'une stabilité divine qui viennent ravir le vagabond et l'emmenent hors du feu qu'a été jusque-là son existence. Chanter la beauté éphémère du monde le libère de son tourment pour lui faire habiter l'équilibre musical binaire que propose la chanson [chaque ligne peut en effet se découper en deux parties égales]. Créer se transforme en acte thérapeutique.
- 30 Chez Welch l'abri que la chanson lui fournit s'est transformé au fur et à mesure des années et au fur et à mesure des albums. Dans *High as Hope*, son avant-dernier album qui était accompagné de la sortie du recueil *Useless Magic*, Florence avait construit un espace s'apparentant à celui de la poésie professionnelle. *High as Hope* se concentre sur ses relations, sa relation au corps, sa relation à autrui, et sa relation à l'art. Mais c'est dans son tout dernier album *Dance Fever* qu'elle réussit enfin à construire un abri solide. Dans *Dance Fever*, elle reconfigure l'espace confessionnel de son précédent album *High as Hope* en évoquant des moments douloureux de sa vie et en répondant à ses détracteurs, qu'ils soient des critiques de la musique ou d'anciennes relations. Mais surtout, elle transforme ce qui auparavant était une faiblesse en une force. Cette transformation est parfaitement illustrée dans « King », chanson dans laquelle elle utilise une figure masculine puissante, celle du roi, pour s'affirmer en tant qu'artiste. La chanson s'ouvre sur le sujet personnel et conflictuel qu'est la maternité (« We argue in the kitchen about whether to have children » [On se dispute dans la cuisine à propos du fait d'avoir des enfants ou pas]). L'évocation de la dispute n'est qu'un prétexte pour Welch afin de réaffirmer ses désirs et ambitions musicales. Dans cette chanson, elle se redéfinit par la mythologie (« Made myself mythical » [Je me suis faite mythique, dit-elle]) et en utilisant des figures fictionnelles de la littérature. Elle se transforme tour à tour en un roi (« I am no mother, I'm no bride, I'm king » [Je ne suis pas une mère / je ne suis pas une épouse / je suis roi]), en Cassandre (« Crying like Cassandra » [pleurant comme Cassandre], « I used to move into the future / and bring it all back » [J'avais l'habitude d'aller dans le futur / et de tout ramener]), en vampire (« I drank all the blood that I could » [J'ai bu tout le sang que j'ai pu]), en sorcière (« Draw me a circle and I'll protect » [Trace-moi un cercle et je le protégerai]). Elle consacre une chanson entière à ce nouveau féminin monstrueux, « Dream Girl Evil », dans laquelle le sujet n'a plus peur de la relation amoureuse destructrice mais confronte l'autre avec défiance : « Oh come and get me / Drag me out, destroy me/ I've been expecting you, I'm ready »

[Oh viens me chercher/ traîne-moi, détruis-moi / je t'attendais, je suis prête]. Cette nouvelle figure féminine et monstrueuse lui permet également de déployer de nouvelles modulations de voix, une voix qui s'ensauvage en sifflant, en riant sarcastiquement, une voix qui tend vers le cri, mais un cri maîtrisé, esthétique, et puissant.

- 31 Marielle Macé, dans son ouvrage *Styles : critiques de nos formes de vie*, présente la vie comme une réserve créative qui abonde en éléments nous permettant de créer notre style, c'est-à-dire notre rapport au monde. Selon elle, nous nous servons de ces éléments pour façonner nos propres manières d'être au monde. La multiplicité caractéristique du dehors s'entend alors comme une force permettant d'approfondir son intériorité et n'est plus perçue comme vectrice de malheur. Le processus de stylisation de l'existence dont Macé fait son objet d'étude articule un dépassement de la frontière entre sujet et objet par la médiation de la fiction qui permettrait au sujet de s'approprier ce qui l'entoure pour mieux affirmer sa puissance vitale. Par l'art, et la littérature en particulier, nous augmentons notre être en nous créant un style qui nous permet de mieux habiter à notre façon ce qui nous entoure. Le style n'est en revanche pas une clôture. Il est une fenêtre sur le monde qui nous ouvre à ce dernier et à autrui. Il est également infini : en perpétuelle transformation, le style s'ouvre à toutes les formes d'art pour continuer à s'approfondir et donc nous permettre de mieux vivre. Ainsi, un artiste saura utiliser d'autres formes d'art afin de matérialiser son rapport singulier au monde et de complexifier ce dernier pour le rendre plus riche. Elle utilise l'image de la danse pour subsumer ce potentiel d'interconnexion des arts en écrivant :

Le réglage d'une pulsation de vie (oui, de vie) ne repose pas sur une clôture, mais sur une accommodation infinie, un débat avec des forces de déphasage qui sont aussi des réserves de création. Chacun est tiraillé entre plusieurs rythmes, désorienté par le dehors ou par la multiplicité de ses pistes intérieures, et la vie est la réponse incessante apportée à ces discordances ; c'est une structuration de l'être malgré elles mais aussi avec elles – l'invention d'une danse, d'une lutte, qui a besoin d'appuis. (Macé 266)

- 32 Dans les *Illuminations*, Rimbaud stylise son existence grâce à la poésie. Il écrit : « J'ai tendu des cordes de clocher à clocher, des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse » (Rimbaud 219). L'ouverture que lui permet le style poétique le conduit à approfondir ce dernier en le présentant comme une danse. Ses vers se métamorphosent alors en fils dont il se sert pour habiter le monde en équilibriste. Par cette alliance, il enchante son existence et fait de son environnement une tapisserie dont la multiplicité de fils ne fait que renforcer la puissance d'affirmation de son pouvoir créateur. Danse et poésie se rejoignent alors dans la construction d'une identité singulière et complexe dont la richesse artistique fait toute la force.
- 33 Chez Dylan, comme chez Rimbaud, être un vagabond se comprend alors comme un style, un certain rapport au monde. Le vagabond est celui qui, parce qu'il est protéiforme, se nourrit de son environnement pour construire sa voix et ainsi survivre à l'expérience de la terre sauvage américaine. De ce fait, il exploite la richesse de son milieu pour mieux styliser son être et ainsi habiter le chaos qui l'entoure dans une relative sécurité. Il s'ouvre alors aux autres arts : littérature, musique mais aussi peinture, cinéma et sculpture se combinent en différentes alliances pour complexifier son existence et ainsi la rendre plus enchantée. Littérature et musique deviennent des portes d'entrée à la création d'un monde stable – et réconfortant.

34 Chez Welch, la voix est au départ son seul moyen d'habiter le monde et de lui survivre. Dans ses deux premiers albums, comme elle peine à exprimer ce qui est douloureux, elle se sert d'autres représentations picturales, littéraires et mythologiques pour créer son propre paysage artistique. Lorsqu'elle devient sobre et qu'elle compose son troisième album *How Big How Blue How Beautiful*, elle ne limite plus sa voix au chant et s'ouvre à d'autres formes d'art. L'inspiration qu'elle puisait auparavant dans d'autres arts devient une force créatrice ; elle se totalise. Elle commence alors à danser, réalisant avec Vincent Haycock un court-métrage, *The Odyssey*, pour la sortie de ce troisième album. Son dernier album *Dance Fever*, paru en mars 2022, mêle toutes ses voix : la voix lyrique, le cri, la voix parlée, la voix chuchotée, les sifflements, les bruits de respiration, et la danse, lui permettant alors de devenir une artiste totale.

35 Pour conclure, Welch et Dylan ont tous deux une approche différente de la musique ; deux genres artistiques très différents également. Et pourtant, ils se rejoignent dans leur nécessité de créer afin de survivre au monde extérieur. Le vacarme incessant, les espaces dans lesquels ils ne trouvent pas leur place, les poussent à la création. Cette création les transforme en poètes lyriques, capables d'insuffler de la beauté dans un monde chaotique. Lors de son discours de réception du prix Nobel qu'elle a prononcé le 10 décembre 2022, Annie Ernaux déclarait :

C'est ainsi que j'ai conçu mon engagement dans l'écriture, lequel ne consiste pas à écrire « pour » une catégorie de lecteurs, mais « depuis » mon expérience de femme et d'immigrée de l'intérieur, depuis ma mémoire désormais de plus en plus longue des années traversées, depuis le présent, sans cesse pourvoyeur d'images et de paroles des autres. Cet engagement comme mise en gage de moi-même dans l'écriture est soutenu par la croyance, devenue certitude, qu'un livre peut contribuer à changer la vie personnelle, à briser la solitude des choses subies et enfouies, à se penser différemment. Quand l'indicible vient au jour, c'est politique (Ernaux, discours Nobel¹).

36 Ainsi l'auteur, par le biais de la littérature, de la musique, et des arts en général s'offre la possibilité de se voir différemment, de se reconfigurer, d'excaver la noirceur des couches enfouies et de l'offrir au monde, offrant à celui qui lit ou qui écoute un réconfort immédiat car la peine, quand elle est partagée, est plus légère. Le réconfort apporté par la création littéraire ou musicale fortifie alors l'artiste, lui permettant de multiplier ses voix à travers différents média. Il est alors capable d'offrir au monde poésie, peinture, sculptures, et de danser dans les étoiles comme Rimbaud. En se totalisant, il fait de sa multiplicité une puissance, une force. Dominique Rabaté dit à propos de l'esthète qu'il

se donne et il nous donne un lieu. Par d'autres voies que celles du romanesque, auquel il emprunte. En inventant, par épuisement, les ressources d'une voix et d'un rythme inédits. Incertain et mouvant, ce lieu s'habite à peine. Peut-être n'aurons-nous fait que l'esquisser, que le montrer et le désirer comme les écrivains que nous aurons suivis. Mais, ce faisant et sans même le savoir, nous aurons continué, sous leur impulsion, à lui donner forme et à y séjourner. (Rabaté 106)

37 Comme le chante Florence elle-même dans sa chanson « Patricia » à propos de Patti Smith : « But you take my hand in your hand / From you the flowers grow » [Mais tu prends ma main dans la tienne / De toi les fleurs poussent]. Similairement, Dylan chante au chevet de son idole malade sa « Chanson pour Woody » (Dylan *Bob Dylan*), dans laquelle il dit : « Here's to the hearts and the hands of the men / That come with the dust and are gone with the wind » [Célébrons les cœurs et les mains des hommes qui, venus de la poussière, sont emportés par le vent]. Le temps d'une chanson, d'un

bref instant, douleur ou poussière font croître un champ de fleurs qui ne demandent qu'à être respirées.

BIBLIOGRAPHIE

- Collot, Michel. *La matière-émotion*. Presses Universitaires de France, 1997.
- Derrida Jacques. *Hospitalité : 1995-1996. Volume I. Séminaire*. Paris : Editions Du Seuil, 2021.
- Didi-Huberman Georges. *Gestes D'air Et De Pierre : Corps, Parole, Souffle, Image*. Paris : Les Éditions De Minuit, 2005.
- Jankélévitch Vladimir. *La musique et l'ineffable*. Paris : Editions du Seuil, 1983.
- Jaworski Philippe. *Melville le désert et l'empire*. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1986.
- Macé Marielle. *Styles : critiques de nos formes de vie*. Paris : Gallimard, 2016.
- Pétillon Pierre-Yves. *L'Europe aux Anciens Parapets*. Paris : Seuil, 1986.
- Pinson Jean-Claude. *Habiter en poète*. Seyssel : Champs Vallon, 2015.
- Plath Sylvia. *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*. New York : Anchor Books, 2000.
- Rabaté Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris : José Corti, 1991.
- Starobinski Jean. *L'encre de la mélancolie*. Paris : Editions du Seuil, 2012.
- Rimbaud Arthur. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris : Folio, 1999.
- Valéry Paul. *Petite Lettre sur les Mythes*. Paris : Pléiade, 1957.

NOTES

1. Citation d'Annie Ernaux, à l'occasion de son discours de réception du prix Nobel le 10 décembre 2022.
-

INDEX

Mots-clés : musique, littérature, danse, poésie, cri, chaos, réconfort

Thèmes : Music

Keywords : music, literature, dance, poetry, cry, chaos, solace

AUTEURS

ANAËLLE CORÉE

Master 2 Recherche d'études anglophones
anaelle.coree@etu.univ-tlse2.fr

YAËL BROUEILH

Master 2 Recherche d'études anglophones
yael.broueilh@etu.univ-tlse2.fr