

François Bon

Bob Dylan
une biographie

Albin Michel

*il a été célèbre mais c'était il y a si longtemps
vous savez il jouait du violon électrique*

Desolation Row

La belle et le vagabond, Joan Baez

Ce chapitre concerne l'année 1963.

De retour à New York, les six chansons engrangées à Londres sont prêtes à être enregistrées : Dylan ne s'est pas contenté de faire la fête, et à Rome aussi il a dû consacrer quelques bonnes heures à sa guitare et à ses textes. Lorsqu'il reprend *Ballad Of Hollis Brown* dans la forme définitive qui sera celle du troisième disque, on mesure ce que son jeu de médiateur a gagné auprès de Martin Carthy. Il n'y a pas en musique plus que dans les autres arts de génération spontanée : Dylan a travaillé.

La guerre froide et Berlin, la menace atomique pèsent. La bataille d'Ap Bac en janvier est le coup d'envoi de la guerre américaine au Vietnam : à la fin de l'année, il y aura seize mille « conseillers » américains sur place (en novembre, deux semaines avant l'assassinat de Kennedy, la CIA liquide Ngo Dinh Diem, le président du Sud-Vietnam). L'été 1962, Martin Luther King est en prison : libéré, c'est toute l'Amérique noire qui lentement s'ébranle. Si l'année 1963 n'avait pas été si trouble et dense, et n'avait pas connu une fin si dramatique avec l'assassinat de Ken-

Bob Dylan

nedy, la charge symbolique mise sur les épaules de Dylan aurait-elle été la même ?

Dès qu'il chante à nouveau au Gerdes, ou lorsqu'en mai il redonnera un concert au Gaslight, faute de pouvoir élargir ses bases, son répertoire a basculé : maintenant, ses propres chansons en forment le principal. Et très vite on reprend en chœur, quand il les chante, *A Hard Rain Gonna Fall*, *Masters Of War*, *Blowin' In the Wind*. On prend ses chansons comme une arme aussi forte que ces missiles nucléaires qu'on dénonce : mais cela concerne, sur tout New York, les cinq cents mêmes têtes du petit monde folk. Dylan gagne de l'argent comme auteur-compositeur : pour le reste, les promesses de Grossman sont lettre morte.

Avec Suze il s'est réconcilié. Durant ses cinq mois en Italie, il y a eu Enzo, mais Dylan obtient qu'elle réemménage avec lui au 161 de la Quatrième Rue Ouest, et Suze s'inscrit dans une école d'art.

Avec son deuxième disque non plus, ça ne va pas tout seul. Il l'avait cru fini, et puis non. Mais, maintenant, il sait ce qu'il doit affirmer : *Blowin' In the Wind*, *Masters Of War* et *A Hard Rain Gonna Fall* pour ce qu'on a à dire. *Don't Think Twice* et *Girl Of the North Country* pour le vieux fil solide de la chanson d'amour, et le fil ironique qu'on veut maintenir, les chansons à parler, son vieux *Talkin' John Birch Society Blues*. Plus quelques belles raretés comme ce *Corrina, Corrina* en duo avec la discrète guitare de Bruce Langhorne. Et Dylan tente, sur le *I Shall Be Free* de Leadbelly, une sorte de dérive où le narrateur, qui boit un peu trop et ne se lave pas assez, ressemblerait assez à ce qu'il rêve de lui-même, mais où défilent une première fois des personnages qui surgissent puis disparaissent le

Bob Dylan

temps d'un couplet, annonçant ce qui sera porté à son terme dans *Ballad Of a Thin Man*, en version plus naïve, incluant le président Kennedy et Brigitte Bardot.

Traduire *The Freewheelin' Bob Dylan* par « Bob Dylan en roue libre », comme s'intitulait la version française (période où on traduisait les pochettes de disque), celle que George Harrison achètera lors de la première tournée parisienne des Beatles, est un contresens (faire du vélo en roue libre, en anglais, c'est plutôt *to coast along* et, au figuré, pour dire qu'on abandonne une chose à elle-même, *to take it easy*). La roue libre de *freewheeling* c'est plutôt une roue folle, une roue en terrain libre. Les chansons qui montrent du doigt, the *finger pointing songs*, feront en deux ans le tour du monde.

Dans cette seconde période de la vie avec Suze, peut-être la constitution progressive d'un autre Dylan. Un familier du Village les croise vers Central Park, s'étonne de les voir dans ce quartier : c'est à cause d'une exposition Dubuffet, répondent-ils, celui qui écrit dans ses *Positions anticulturelles* : « Je porte quant à moi haute estime aux valeurs de la sauvagerie : instinct, passion, caprice, violence, délire [...]. J'ai dit que ce qui de la pensée m'intéresse n'est pas le moment où elle se cristallise en idées formelles mais ses stades antérieurs à cela [...]. La peinture est langage beaucoup plus spontané et beaucoup plus direct que celui des mots : plus proche du cri, ou de la danse. »

Ce qu'on sait, c'est qu'il écrit beaucoup, il écrit même tout le temps. Non qu'il enchaîne cinquante chansons à la file, mais parce que les cinq qu'on a en chantier, on en déplace les vers, on ajoute des couplets, on renforce les images. Et si on accumule suffisamment de matériau, où

Bob Dylan

arrêter une chanson, quand on peut lui construire onze couplets comme dans *A Hard Rain Gonna Fall*, une vingtaine dans *I Shall Be Free*, et pas loin de cinquante au total, plus tard, dans *Like a Rolling Stone* ? À quel endroit cela cesse d'être chanson pour devenir poème, comme *My Life In a Stolen Moment* ? Est-ce seulement le format qui différencie une chanson d'un poème ?

Par exemple qui, avant la parution des *Chroniques* de Dylan sexagénaire, aurait associé Brecht à sa galaxie ? Suze participe comme assistante, en haut de Broadway, à la scénographie d'un spectacle qui est une compilation d'extraits de Brecht : grand pas au sortir de l'époque McCarthy qu'un auteur communiste à New York, même dans un petit théâtre d'avant-garde. Dylan, qui vient à la fin des répétitions pour attendre Suze, et redescendre avec elle trois kilomètres plus bas dans le Village, se heurte à Kurt Weill comme à un mur.

« La langue était dure, les chansons bizarres, arythmiques, saccadées par des visions étranges. Le monde entier confiné entre quatre rues. On devinait plus qu'on ne voyait. Ces chansons semblaient avoir un couteau dans la poche, elles vous fondaient dessus... C'était comme si je n'avais pas mangé, pas dormi pendant deux jours. »

Pour dire l'effet que produit sur lui *La Complainte de Mackie Messer*, Mackie au couteau, il évoque alors, texte collé au texte, un souvenir d'enfance de Duluth, la ville quittée à six ans, le lac Supérieur que remontaient les grands cargos venus de partout, avec leurs cornes de brume. Il dit : « Petit, j'étais frêle, introverti et asthmatique, et ce bruit était si puissant, si pénétrant, que je le ressentais dans mon corps comme si j'étais creux au milieu. »

Bob Dylan

Et Dylan de parler tout à coup de la technique même de la chanson :

« Je me suis retrouvé à la décortiquer, à essayer de comprendre comment elle fonctionnait. Tout était apparent, visible, sans qu'on le remarque vraiment. J'ai fini par la déboutonner : elle tirait son tranchant de ses couplets irréguliers. Le phrasé du chant ne suit pas la ligne mélodique. Celle du refrain, en revanche, collait aux paroles. J'ai commencé à jouer avec ces formes, pour essayer de piger, pour que la chanson transcende à la fois l'information, le personnage et l'intrigue. »

Et c'est cela, Bertolt Brecht, la corne de brume intérieure et l'écriture, le cœur des découvertes solitaires de ce premier trimestre de 1963, alors que pas un concert en vue, le disque une fois de plus retardé, et finalement que tout le monde s'en fiche un peu, de Bob Dylan.

Ainsi, l'apport de Suze ne saurait être réduit, comme on l'a dit trop souvent, à l'engagement pour les droits civiques. Elle l'a propulsé dans le monde de l'art contemporain, la peinture et les poètes d'un côté, le théâtre de Brecht de l'autre. C'est pour cela qu'il travaille autant, cet hiver-là, dans le petit appartement de la Quatrième Rue Ouest, sur sa machine à écrire.

Le laboratoire principal de Dylan, ce début d'année 1963, c'est le cinquième étage du 488, Madison Avenue, une petite pièce insonorisée dans les bureaux de la maison d'édition musicale Witmark, avec un piano droit, un gros magnétophone à bande mono et un micro Neumann suspendu.

Pour les dix-huit mois à venir, ce sera le cœur du travail de Dylan : un atelier discret, où l'on vient seul, avec une liasse de paroles et quelques accords, après quoi on travaille

Bob Dylan

au piano. Quand la chanson est mûre, on dépose la partition, et on enregistre la maquette, qui est gravée sur place en acétate. Albert Grossman, disque en exemplaire unique sous le bras, se charge alors de faire le tour des agents de groupes ou chanteurs qui pourraient être intéressés pour l'interpréter. Les maquettes Witmark : une collection de cinquante chansons, que Dylan ne reprendra pas forcément dans ses propres disques, mais qui deviennent pour Grossman et lui le gagne-pain principal. Dans le petit studio Witmark, puisqu'il ne peut travailler dans son propre appartement, on le laisse seul. Souvenir d'Ivan Augenblink, le technicien en charge du minuscule studio : « Quand il était là, les gens à l'étage me demandaient de fermer la porte. »

À nouveau, sous la légende si rapide de Bob Dylan, une silhouette à l'arrière-fond, travaillant solitairement, s'obstinant pendant des mois sur des titres qui n'auront pas le même écho que *A Hard Rain Gonna Fall*, *Masters Of War* ou tant d'autres.

Dans la même période, Pete Seeger prépare chez Folkways, le temple du folk, un disque qui s'appellera sobrement *Broadside Ballads*, et rassemble les chansons publiées par la revue. À cause du double contrat Columbia et Witmark, Grossman contraint Dylan à y paraître sous pseudonyme : étrange que, à la façon de ces anciens bluesmen, de Blind Blake à Blind Willie McTell qui étaient réellement aveugles (comme l'est aussi le grand guitariste Doc Watson), il choisisse un nom d'aveugle, Blind Boy Grunt – en gros : l'aveugle qui grogne, le grogneur aveugle.

Les enregistrements pour Broadside, dans le bureau même de la revue, ou dans l'appartement de Sis Cunnin-

Bob Dylan

gham, c'est de la *house music* avant l'heure : on chante devant magnétophone. Mais c'est une autre moisson d'une quinzaine de titres, compositions ou vieilles ballades. D'autre part, Happy Traum choisira, pour sa propre contribution au disque, de chanter *Let Me Die In My Footsteps*, avec Dylan qui fera la deuxième voix.

On s'est enfin mis d'accord sur les chansons retenues pour *The Freewheelin' Bob Dylan*, mais toujours pas de concert : Grossman doit bien s'ébrouer s'il veut rester crédible. Il réserve le Town Hall de New York pour le 12 avril : une salle de neuf cents places, qui témoigne du bruit que commencent à faire, dans le circuit des clubs, *Hard Rain* ou *Masters Of War*. Mais Grossman est familier de ces coups d'esbroufe : annoncer un concert dans une salle aussi prestigieuse, c'est jouer au poker avec la rumeur.

On ne remplira pas la salle, pourtant même pleine aux deux tiers, c'est dix fois le public rassemblé il y a quinze mois par Izzy Young. Bob Shelton est à nouveau monté au créneau dans le *New York Times*, et Grossman a obtenu des annonces dans *Billboard* et *Variety* : on sort enfin du cercle étroit des familiers du Gerdes.

On n'y entendra que trois des chansons du disque à venir, dont *Hard Rain Gonna Fall* et *Masters Of War*, mais Dylan ne chante pas *Blowin' In the Wind* : parce que Grossman – et ça réussira – lui a demandé d'en laisser l'exclusivité à Peter, Paul & Mary, dont le deuxième disque, avec trois chansons de Dylan, va enfin sortir ? Par contre, Dylan reprend des morceaux proches du ragtime et du jazz, comme si l'idée même de chanteur devait déborder l'identité folk, ou la rage des *protest songs* : encore une stratégie de Grossman ? C'est lors de ce concert qu'il se livrera à

Bob Dylan

l'étonnante improvisation orale de huit minutes *Last Thoughts For Woody Guthrie* où l'essentiel de sa posture concernant la notion d'engagement est exprimée avant même qu'aucune des grandes chansons à « changer le temps » ait été écrite : peu importe ce que vous avez supporté ou vécu, et comment vous êtes fait, important seulement ce que vous dites et comment vous le faites exister...

Ce 12 avril, à Town Hall, il chantera pour la première fois *Who Killed Davey Moore ?*, une de ces chansons qui seront reprises tout autour du monde, passeront dans la mémoire populaire (qui ne se souvient, parmi ceux de ma génération, du *Qui a tué Davy Moore, qui est responsable et pourquoi est-il mort ?* lancé par le si doux Graeme Allwright ?), sans que Dylan la fasse figurer jamais sur un de ses propres disques.

Avant la sortie de *Freewheelin'* prévue pour le mois de mai, Grossman et Billie James obtiennent qu'il soit invité au Ed Sullivan Show, qui fait référence à la télévision. Une grande chance pour un type de vingt-deux ans que son premier disque n'a pas suffi à faire connaître.

Le 12 mai, Dylan se rend à la répétition d'avant-enregistrement, et chante *Talkin' John Birch Society Blues*. Interruption : – Non, ce n'est pas possible. Il y a peut-être mieux à faire, pour un chanteur, que de s'en prendre à l'anticommunisme bon teint des Américains moyens ? On lui suggère d'autres titres de son disque, Dylan refuse : « Si je ne peux pas chanter ce que je veux, je préfère ne rien faire. »

C'est que Dylan était habitué à en prendre plein la figure, commente Billy James (*he was used to rejection*). Shelton s'en mêle : un billet dans le *New York Times*, qui entraînera d'autres articles dans *Village Voice* et même dans

Bob Dylan

Time et *Playboy*. Parce que la télévision, émergente, n'est pas habituée à un tel refus de bec jaune : la publicité que cette histoire fait autour du disque que personne n'a entendu vaut bien ce que lui aurait apporté sa participation au Sullivan Show, disent les mauvaises langues.

Le bon Izzy Young, avec sa salopette et ses grosses lunettes, s'attache à nouveau à sa machine à écrire pour un tract polycopié : il y recopie les paroles du *Talkin' John Birch* et décide d'un rassemblement devant l'immeuble de CBS, qui produit le Sullivan Show, pour protester contre la censure.

Il a prévenu tout le monde. Le moment venu, il y a devant CBS huit policiers à cheval, mais ni Grossman, ni Suze, ni Bob : juste Izzy Young et cinq ou six amis du folk.

On le découvre par cela aussi, Dylan : faire ce qu'on a à faire, et si c'est mal fringué, si les cheveux sont trop longs et qu'on fume trop de cigarettes, si on est un peu bourré au moment de chanter, on n'y changera rien : protester contre l'éviction du *Talkin' John Birch Society* de la prude télévision américaine serait encore faire trop d'honneur au bourgeois.

La première conséquence, c'est la secousse côté Columbia : il n'est qu'un tout petit rouage, un jeune chanteur qui monte, le protégé de John Hammond. Les avocats de la maison écoutent la charge contre la John Birch Society : avec le précédent que constitue le refus de CBS, on va au-devant des ennuis.

Le président de Columbia se fend d'un déjeuner avec Dylan, pour lui expliquer qu'il a bloqué la sortie du disque, et tâche de récupérer les trois cents exemplaires déjà distribués à la presse ou aux radios (autant dire que, sur le marché des collectionneurs, le *Freewheelin'* incluant *Talkin'*

Bob Dylan

John Birch Society Blues est un bon investissement). Il y a trente-sept chansons en réserve, on va refaire un pressage. Et là encore, réponse de Dylan par l'écart : le 14 avril dernier, il a enregistré une série de chansons, dont la très dure *Masters Of War*, qui devait ouvrir son troisième disque. C'est dans cette séance toute fraîche, d'un Dylan plus dur et engagé, qu'on va prendre les deux chansons de remplacement, *Masters Of War* donc, et une étrange improvisation basée sur le naufrage de l'expédition arctique de Lord Franklin en 1845, mais transposée en fiction personnelle, un voyage en train d'où on ne reviendrait pas, *Bob Dylan's Dream* (ouvrant une série – *Bob Dylan's 115th Dream, Series Of Dreams, I Dreamed I Saw St Augustine* – de ces fictions sans assise qui sont, dans le reste du répertoire, comme une île de pur fantastique). Ce sera la dernière collaboration de Dylan et John Hammond.

Dylan n'a toujours pas accès aux grandes scènes où sont invitées Odetta ou Joan Baez, ni même aux clubs qui font référence. Trop brouillon, trop à côté des canons. Grossman déclare à la presse (peut-être pour calmer l'impatience de Dylan) que, si Dylan n'a pas de concert prévu, c'est qu'il a choisi d'être auteur-compositeur et qu'il s'enferme pour écrire. En avril, entre la session d'enregistrement du 24 et l'incident de l'Ed Sullivan Show au retour, pour l'aguerrir, Grossman l'envoie à Chicago : The Bear lui appartient en partie, cela ne lui est pas difficile de demander ce genre de service. C'est l'occasion de deux rencontres : Victor Maymudes, qui sert de tourneur à Grossman, va s'occuper de la logistique (ce n'est pas très compliqué pour l'instant : hôtels à réserver, guitare à porter – mais Grossman ne laisse jamais un de ses artistes partir seul en tour-

Bob Dylan

née), et devenir l'ami de Dylan. Et puis, un jour que celui-ci est dans un bistrot à avaler un sandwich, un jeune type s'assoit à côté et lui dit qu'il aime son disque et sa façon d'embarquer la musique. Dylan n'est pas encore habitué à ce genre d'hommage : dans les endroits où on le connaît, c'est-à-dire Greenwich Village, on ne sert pas beaucoup de compliments et, à Chicago, il est un parfait anonyme. Le type est guitariste et s'appelle Michael Bloomfield, on va le retrouver sur la route de Dylan.

Point de vue de Bloomfield : « J'avais écouté son premier disque, j'avais trouvé ça vraiment la catastrophe. Je ne comprenais pas tout le racolage autour de ce type. Et quand je l'ai vu jouer, je n'en revenais pas : on ne pouvait pas appeler ça chanter, mais ça vous prenait complètement. » (*He couldn't really sing y'know, but he could get it over, better than any guy I've met.*)

De Chicago, Dylan poussera comme d'habitude jusqu'à Minneapolis (un nouvel enregistrement de Tony Glover en témoigne : les chansons récentes, et toute une discussion entre eux sur le folk). On peut supposer qu'il rend visite à ses parents : mais difficile de savoir s'il se fait prêter une voiture, ou convoier par des amis de rencontre. On l'imagine mal faire encore de l'auto-stop, mais pourquoi pas ? À moins aussi d'imaginer le visage imberbe, sous l'immuable casquette, endormie le long de la vitre d'un train ou d'un bus Greyhound, tandis que les paysages qui défilent redeviennent ceux de l'adolescence : silence dans les *Chroniques*, à nous de faire le travail. À son jeune frère David, par exemple, il raconte quoi, en écoutant avec lui, comme probablement, le disque pas encore commercialisé qu'il va leur laisser ? Pour y rêver, on peut écouter les sept chansons

Bob Dylan

et l'entretien radiophonique enregistré le 25 avril à Chicago dans l'émission de Stud Terkel.

Passage aussi à Boston, où il retrouve Eric von Schmidt et probablement Carolyn Hester. Dans le journal local on lui donne du *the latest folk giant* : indices que quelque chose est en route. Il joue deux soirs (comprendre : on ne l'invite pas plus de deux soirs) au Café Yana, et reste le lendemain pour la *hootenanny* du Club 47, où on l'avait refoulé un an plus tôt.

Ces détails, parce que la façon dont Dylan traverse la scène ou y accède est encore quantifiable : le contraire de ce que sera le début des Rolling Stones, migrant progressivement des clubs vers le disque. Surtout parce que c'est ce dimanche 21 avril, à l'*hootenanny* du Club 47 à Boston, alors que Dylan joue de l'harmonica sur un morceau traditionnel que chante Ramblin' Jack Elliott, accompagné à la guitare par Eric von Schmidt (pas d'enregistrement de ce qui serait pourtant un vrai témoignage de leur quotidien de musiciens), que Joan Baez, qui a donné la veille un concert à Boston, entre dans la salle bondée. Von Schmidt lui proposera de les rejoindre sur la scène, elle refuse. Ce soir-là, c'est la première vraie rencontre de Dylan et Joan Baez.

Un an plus tôt, au Gerdes, Joan Baez et Dylan avaient déjà été en présence, mais la distance était trop grande entre la jeune femme rendue célèbre par ce disque qui a dépassé le million d'exemplaires, reprenant le répertoire traditionnel sur des arpèges précis, et l'agité qui marmonnait des paroles incompréhensibles sur une guitare brouillonne. Dylan, comme tous ses amis de New York (Mark Spoelstra excepté : il a été l'un des premiers fiancés de Joan)

Bob Dylan

fait la fine bouche : l'éternel argument que ce qui se vend beaucoup ne peut être de grande qualité esthétique. On est fier de ne pas aimer cette musique trop épurée et sage, mais quand la vedette approche, on se garde bien de rien lui en dire. Elle doit cependant le percevoir, et ne fera que survoler ce petit monde d'agités politiques. De plus, elle est accompagnée de sa jeune sœur de seize ans, et autant Joan est anguleuse et sombre, autant Mimi attire les regards : ceux de Dylan, en tout cas.

Son nom mexicain et sa peau très brune viennent de son père, mais il n'y a pas plus rigide-ment américain que le docteur Baez. La famille est installée en Californie, à l'université de Stanford, un peu au sud de San Francisco : le père enseigne la physique à des ingénieurs militaires qu'on forme aux nouveaux critères de la guerre froide et à la situation créée par la disponibilité des armes atomiques. Ils ont trois filles, Pauline, l'aînée, qui porte le prénom de sa tante, puis Joan qui naît deux ans plus tard, et porte le prénom de sa mère (qu'ils appelleront depuis lors, familièrement, Big Joan), et Margarita, portant elle le prénom d'une sœur du père, quatre ans de moins que Joan, et qu'on surnomme Mimi.

En 1949, Pauline a dix ans, Joan huit et Pauline quatre, on accueille Tia (diminutif hispanisant de « tante »), la sœur aînée de la mère, qui vient de divorcer. Durant deux ans, Tia va apporter à Joan et Mimi une image bien moins conventionnelle de la société, et un univers de musique et de livres qui n'est pas celui de la maison. Pauline, l'aînée, est une solitaire, et étudie solidement – elle se mariera plus

Bob Dylan

tard à un peintre abstrait new-yorkais, prouvant que l'héritage Tia vaut aussi pour elle.

Le docteur Baez peine parfois à se faire entendre parmi ces cinq figures féminines. Quand il rentre à la maison, les copains des filles s'éclipsent en vitesse, mais il revient tard de l'université. Son plus proche collègue a un violon d'Ingres : l'ukulélé. Il en offre un aux trois filles et leur montre les premiers accords. Pauline s'y met la première, mais répugnera à en jouer devant quiconque, tant qu'elle n'est pas satisfaite de ce qu'elle joue. Joanie, qui maîtrise moins bien l'instrument, l'utilise pourtant tout de suite pour accompagner en famille les chansons qu'ils savent tous. Joanie, une adolescente silencieuse, peu souriante, et jalouse de ses deux sœurs : de l'aînée pour ses résultats scolaires, et maintenant de la plus jeune, pour son physique et son caractère extraverti, et les compliments qu'elle en retire, a trouvé sa voie. « Dès qu'elle se mettait à chanter, elle s'épanouissait comme une fleur », dit sa mère.

Au printemps 1954, le nouvel ami de Tia, qui n'a pas encore quitté les Baez, emmène les trois filles assister à un concert sur le campus de Palo Alto : jamais le docteur Baez ne se serait montré à une soirée de soutien au parti démocrate. Ainsi, à treize ans, Joanie découvre-t-elle Pete Seeger et Agnes Cunningham, avec leurs banjo et accordéon. On ne parle pas encore de folk, encore moins de son « renouveau » (à propos de l'appellation *folk revival*, Cunningham dira plus tard : « Ils voulaient sans doute dire qu'il y avait un renouveau de ce qu'on faisait depuis vingt ans »). Pete Seeger, c'est l'anti-concert : on fait chanter le public à plusieurs voix, on lui raconte des histoires, on l'apostrophe. Il

Bob Dylan

vous force à redécouvrir la poésie brute de vieilles chansons d'enfance comme *Tom Dooley*.

« Tout le monde peut chanter, dit Pete Seeger au public : vous avez juste à prendre une guitare et c'est parti... »

Pour l'instant, Joan apprend le piano, et Mimi le violon, mais Joanie dira plus tard à Seeger que c'est ce soir-là qu'elle a décidé de devenir chanteuse.

À l'été 1958, Joan ayant dix-sept ans, le docteur Baez est nommé au Massachusetts Institute of Technology (MIT) de Boston, dans le comité chargé de définir les programmes et les contenus scientifiques enseignés dans le secondaire. On s'installe à Belmont, dans une zone boisée mais à proximité de la ville, une maison plus belle et un peu plus grande que celle qu'on a quittée en Californie. Les deux sœurs jouent maintenant de la guitare : une Gibson à cordes métalliques pour Joan, une classique à cordes nylon pour Mimi. Celle qui s'en servira de la façon la plus technique, c'est Mimi : sa formation de violoniste le lui permet. Celle qui s'en sert d'appui pour chanter, c'est Joanie. Leur spécialité, c'est de jouer ensemble, mais chacune depuis sa chambre.

En s'inscrivant à l'université voisine, celle de Cambridge, Joan rencontre vite d'autres musiciens. Et surtout une guitariste chanteuse plus âgée, Debbie Green. Au début, Debbie donne de vrais cours à Joan, mais les deux jeunes femmes passeront l'essentiel du second semestre à jouer ensemble : Joan Baez ne passera d'ailleurs aucun diplôme. Au printemps, elles jouent plusieurs fois en duo au Café Yana. Elles sont invitées à jouer dans une des résidences universitaires de l'immense campus lorsque Debbie, affaiblie par une mononucléose, doit renoncer : Joan assurera

Bob Dylan

seule le concert. Et Debbie Green a soudain l'impression d'un dédoublement : Joan, pour lui rendre hommage, a naïvement décidé de jouer et chanter la totalité du répertoire de son amie et mentor, et de façon strictement identique à ce qu'elle aurait fait. Joan lui a tout pris, et elles ne renoueront jamais vraiment.

À Cambridge, le Café Yana et le Club 47, encore principalement des clubs de jazz, se sont ouverts à la poésie *beat* et progressivement, l'après-midi, au folk. Ce printemps 1959, lorsqu'un chanteur d'une autre ville se produit, il a l'impression d'un phénomène étrange. Au milieu d'une chanson, un écho aigu double ses paroles, sans qu'il puisse en localiser la source, au point de croire, les premières secondes, à un phénomène acoustique. Non, c'est une voix qui chante l'harmonie, et l'invité a beau scruter le public, impossible de repérer la chanteuse. Puis, parfois, se matérialise à côté de lui une jeune femme aux longs cheveux très noirs, au visage comme absent, mais qui s'anime lorsque surgit à nouveau l'incroyable voix : Joan Baez, avec ses aigus, est devenue une des principales chanteuses des deux clubs locaux, et on a monté ce jeu avec les artistes de passage.

« Parfois je m'en veux d'être aussi terriblement ignorante, dira un peu plus tard Joan Baez. Quelquefois, si une chanson me plaît vraiment à chanter, je demande d'où elle vient et ce que les paroles peuvent signifier, mais en général ça m'est plutôt indifférent. J'ai un mode plutôt primitif d'aborder tout ça. Fondamentalement, je suis plutôt paresseuse : je n'arrive pas à me forcer à faire quelque chose qui ne m'intéresse pas complètement. Même *Sing Out*, j'avais acheté tous les numéros, je ne les ai jamais lus... »

Bob Dylan

Alors Joanie, prenant les musiques et chansons qu'elle trouve sur sa route et se les appropriant, ne se fait pas que des amis, même à Cambridge : écrire ses propres chansons ou composer elle-même son répertoire ne l'intéresse pas. Mais elle crée sur scène, lorsqu'elle y paraît avec sa guitare, une véritable attraction.

« J'avais toujours peur. Je devais naviguer à travers pour éviter que ça se transforme en pathos. Je ne me sentais ni jolie ni attirante, je chantais à travers ma terreur (*I sang through my terror*). »

Et c'est probablement ce trac qui induit dans son tour de chant une telle tension : « Jamais on ne l'a vue sourire », dit une proche. Mais elle joue une fois par semaine au Club 47, a déjà laissé tomber l'université. Mimi abandonne définitivement le violon, et les deux sœurs rêvent ensemble d'un destin professionnel. Joan gronde même Mimi, qui n'a que quinze ans, de se vouloir déjà chanteuse alors qu'elle, elle insiste, ne fait cela que par plaisir. Les deux sœurs se produisent en duo, et Albert Baez semble avoir renoncé à exiger quoi que ce soit d'autre de ses deux filles.

On est à l'été 1959, et une compagnie de disques de Boston vient de produire un album : *Folk Singers Round Harvard Square*, où figurent, seuls ou en duo ou trio, les trois musiciens les plus célèbres du campus, Joan Baez, Bill Wood et Ted Alevizos. C'est la première édition de Newport, avec Pete Seeger, le Kingston Trio, le banjoïste Earl Scruggs, les bluesmen Sonny Terry et Brownie McGhee, et le chanteur Bob Gibson, dont le producteur, Albert Grossman, est l'un des trois fondateurs du festival.

Gibson a entendu Joanie à Boston, il suggère de l'inclure dans le programme, et suite au refus des organisateurs lui

Bob Dylan

propose trois chansons, plus un duo, lors de son propre passage. Il pleut. La mode est d'être pieds nus : Joan est debout pieds nus sous la pluie, au bord de la scène, toute la soirée. Lorsque c'est son tour, c'est ainsi qu'elle apparaît, icône trempée et frigorifiée. « Si ce n'était pas moi qui avais lancé Joan Baez, dit Bob Gibson, quelqu'un d'autre l'aurait fait... »

Elle revient à Cambridge. Manny Greenhill, le producteur du disque *Round Harvard Square*, lui assure maintenant des concerts dans les villes avoisinantes et devient de fait son producteur. Au festival de Newport 1960, elle est cette fois parmi les invités officiellement programmés. Un copain qui dispose d'une vieille Cadillac et Mimi l'accompagnent, et on a écrit en grosses lettres collées sur la voiture : *Miss Joan Baez*. L'accueil, les articles de journaux, Albert Grossman perçoit le potentiel de Joan et décide de se l'attacher. Pour faire mieux que Greenhill, il joue ses plus belles cartes, fait inviter Joan à Chicago en première partie d'Odetta, puis lui organise à New York un rendez-vous à Columbia avec John Hammond. Intuition ? Grossman comme Columbia l'effraient. Grossman lui a fait rencontrer aussi Maynard Salomon, et elle signera avec la petite mais exigeante compagnie Vanguard (leur slogan : *recordings for the connoisseurs*) et remerciera poliment Grossman. Alors tout va très vite. Son premier disque, *Joan Baez*, sortira en novembre 1960, après avoir été enregistré à New York dans la salle de danse, réputée pour son acoustique, d'un grand hôtel sur Broadway. Elle sera accompagnée à la seconde guitare par un des Weavers de Pete Seeger, Fred Hellerman. Robert Shelton la propulse dans le *New York Times*, le disque sera en quelques semaines dans les meil-

Bob Dylan

leures ventes du Billboard et le restera pendant trois ans, quand personne n'aurait accordé le moindre crédit au folk.

Ce qui impressionne, chez cette étudiante de dix-neuf ans confrontée en quelques semaines à une célébrité à l'échelle du pays, et qui s'amplifiera avec ses deux disques suivants, c'est la rigueur et la distance. Elle continue de vivre chez ses parents, et impose à Manny Greenhill que le cachet pour ses concerts reste fixé à mille deux cents dollars (Grossman demandera, dès la première année, huit mille dollars pour les concerts de Dylan). Devenue phénomène national, elle pourrait sombrer. Et d'autant plus lorsque, quelques mois plus tard, début 1961, le docteur Baez est sollicité par l'Unesco pour une mission à Paris, afin de travailler, dans un cadre international, à une harmonisation de l'enseignement des sciences dans les écoles primaires et les lycées. Plutôt que rester seule dans la ville où elle habite depuis ses dix-sept ans, et où elle a fait tout son apprentissage, Joanie décide de retourner tout à l'autre bout du pays, en Californie, non pas dans une grande ville comme San Francisco, ou Palo Alto où elle a grandi : elle loue à des amis de la famille une sorte de cabanon d'une seule pièce, en montagne mais avec vue sur la mer, à Carmel Highlands.

C'est un souvenir d'enfance, tout près de Monterey, plus au sud de San Francisco que Palo Alto où ils habitaient, une tombée de roches pourpres dans le Pacifique, où vivent des artistes et quelques amoureux de la nature. Elle loue le cabanon trente-cinq dollars par mois, et en dépense cinq mille huit cents pour la Jaguar XKE gris argent qui lui permettra de faire la liaison avec Monterey et l'aéroport. Sur place, une amie d'enfance lui servira de secrétaire et

Bob Dylan

fera le lien avec le monde. À vingt ans, Joan Baez décide ainsi de son retrait de toute vie sociale ou mondaine, et d'une distance qui la protège aussi d'un milieu musical professionnel si vieux et masculin, un monde en costume-cravate et liste de chiffres.

Carmel devient la vraie base de Joan Baez, qu'elle ne quitte que pour les concerts et les enregistrements, y revenant dès que possible. Ses parents et Mimi vivent à Paris, sa sœur aînée termine ses études à New York. À Carmel, elle connaît tout le monde, mais elle est simplement « la fille du docteur Baez », on sait qu'elle fait son chemin dans la musique, mais personne pour lui demander quoi que ce soit.

Fin 1961, le deuxième disque : encore des chansons traditionnelles, mais une connotation plus revendicative, plus ouverte au monde. Pas encore la protestation : c'est parce que les salles de concerts et les festivals deviennent des lieux de protestation qu'y chanter ces chansons-là va leur donner cette connotation supplémentaire. Cet été 1962, Joan Baez est la première à chanter dans les campus du sud du pays en exigeant qu'aucune différence ne soit faite entre Blancs et Noirs : on en est là encore, au pays de Kennedy.

Joan Baez, au printemps 1963, c'est une silhouette et une voix parfaitement identifiées, et des disques partout reconnus. Et qui est-elle, au milieu du bruit qu'elle suscite, sinon une fille timide et vivant seule, armée d'une guitare et qui n'a pas sollicité ce succès ? Dylan, en version brouillon, est plutôt l'idée même de ce qu'elle demande au folk, cette fragilité et cette rage, la vie au jour le jour et sa vie tout entière jouée sur la scène enfumée des clubs.

Bob Dylan

Donc, ce dimanche 21 avril, après la *hootenanny* du Café Yana, von Schmidt, Ramblin' Jack Elliott, Dylan, Baez et quelques autres se retrouvent chez la propriétaire, Schoenfeld, chanteuse elle aussi. Dylan, face à Joan Baez, fait celui qui ignore le nombre de disques vendus : est-ce qu'on ne fait pas le même métier ?

Il lui pose seulement une question sur Mimi : « Comment va ta sœur, elle est là aussi ? » À quoi Baez répond sèchement que non.

Et c'est un peu comique de constater que le rebelle du folk, qui depuis deux ans n'a que mépris pour les disques lisses de la célèbre Joan Baez, cherche aussitôt, comme sans doute le lui a enjoint Grossman, à vendre sa camelote : n'est-il pas le célèbre auteur-compositeur derrière Peter, Paul & Mary ? « J'ai une nouvelle chanson, toute prête, tu veux entendre ? » Et, comme de toute façon on ne fait que ça, les uns avec les autres, jouer de la guitare, il n'attend pas la réponse.

La chanson s'appelle *With God On Our Side*, c'est une sorte de portrait ironique de l'Amérique sûre d'elle. Quand Dylan la lui propose, il n'y a jamais eu dans ce qu'a chanté Joan aucune ironie ni aucune allusion politique directe. *La cavalerie charge / Et tous les Indiens sont morts / Ce pays était jeune / Et avait Dieu de son côté*, avant de passer à la guerre de Sécession, puis celle de 14-18, *Les raisons de se faire la guerre / Je n'ai pas bien compris / Mais on ne compte pas les morts / Quand on a Dieu de son côté*, envoyer leur paquet à ceux qui oublient Hitler, *Et six millions de personnes / Mortes dans les chambres à gaz / Les Allemands aussi maintenant / Ont Dieu de leur côté* et finir sur la menace

Bob Dylan

nucléaire, dans une maîtrise des assonances où c'est déjà le grand Dylan : *One push of the button / And a shot the world wide / And you never ask questions / When God's on your side*. Pour qui se penche sur l'histoire de Joan Baez, on peut supposer qu'interpréter cette chanson, par rapport à son habituel répertoire, c'est comme s'écraser sur un mur. Mais peut-être qu'elle en a marre, Joan Baez, des chansons qui servent à acheter des Jaguar. Peut-être qu'elle se souvient de Pete Seeger en 1954, et des leçons d'ukulélé. Elle dit qu'ensuite ils restent tous les deux dans un recoin de la maison, et qu'il lui joue *Masters Of War*, puis la chanson que personne n'a encore entendue, et qui ouvrira son troisième disque : *Times They Are a-Changin'*. Il ne sait pas que la fille qui l'écoute, avec ce visage qu'elle a appris, comme sa meilleure protection, à garder impassible, dira plus tard avoir été fascinée. Elle a assez de métier, aussi, pour percevoir ce qu'une chanson recèle, et sans doute note mentalement les accords, les sauts harmoniques et ce qu'il y aurait de potentiellement différent si c'était elle qui la chantait.

La preuve que Dylan garde les pieds sur terre, et l'esprit à son commerce, c'est que Grossman envoie dès le lendemain à Manny Greenhill les maquettes Witmark, piano et chant, de *With God On Our Side*. Mais Joan Baez d'elle-même a pris les devants : trois semaines plus tard, le 18 mai, Dylan doit participer au festival de Monterey, son premier passage sur la côte Ouest. « Tu pourrais venir me voir chez moi à Carmel... » Rien de plus facile, effectivement.

Pour remonter de Los Angeles à Monterey, il faut sept heures. Dylan et Maymudes sont convoyés dans une Ford Falcon par Jim Dickson, un des organisateurs, et Jack Holz-

Bob Dylan

man, des disques Elektra, qui se souvient de Dylan sur le siège arrière travaillant sa guitare. Ce 17 mai, il y a à l'affiche Peter, Paul & Mary, The New Lost City Ramblers, The Weavers et le bluesman Mance Liscomb. Dylan, sur la côte Ouest, on ne connaît pas. Le journal local, le *Monterey Peninsula Herald*, l'a présenté ainsi : « Surnommé le James Dean du folk, il est renommé pour son style très particulier de vêtements, et surtout sa casquette velours côtelé à la Huckleberry Finn... » Pour le stand de disques du festival, on n'a d'ailleurs commandé que vingt exemplaires de *Freewheelin'* : ça ramène à la réalité.

Bon exemple, Monterey : Dylan commence son tour de chant par *Masters Of War*, mais personne n'écoute, on cause dans le public. Une chanson peut servir de catalyse à un mouvement social, mais dans un contexte neutre, à elle seule elle ne provoque rien.

Alors c'est un concert de plus où il faut s'accrocher, aller jusqu'au bout même si rien ne va, et c'est mille fois plus dur lorsqu'on est seul au micro avec une guitare acoustique. Personne apparemment ne comprend ce qu'il marmonne, il y a des rires.

« On n'était pas préparé à ce genre de musique », dit un des organisateurs.

Alors Joan Baez monte sur la scène, prend le micro et dit juste un seul mot : – *Listen...* : « Écoutez. »

Et elle, on la connaît. Ils chantent à deux voix, après l'avoir à peine essayée une fois dans l'enceinte réservée aux artistes, ce *With God On Our Side* que personne encore n'a entendu. Et, cette fois, on l'écoute.

Vingt mille personnes retiendront le nom Dylan, et il le doit à Joanie. Ils passent la journée du lendemain ensemble,

Bob Dylan

assis par terre parmi le public de Monterey, écoutant notamment Doc Watson. Le soir, Joan emmène avec elle Dylan à Carmel dans sa Jaguar : non plus dans le cabanon, mais dans une maison plus grande, qu'elle vient de louer à des amis de son père. Ils mangent, paraît-il, un ragoût qu'elle avait préparé.

Pendant deux jours, ils ne vont faire que jouer. Dylan va montrer à Baez le mécanisme d'une demi-douzaine de ses chansons, avec leurs bizarreries d'accords et pourquoi, et comment chanter, quand le texte n'est plus une histoire continue mais privilégie le chemin des images, tel qu'on le sait pour la poésie. Pour Joan Baez, la révélation c'est l'improvisation : même si on a travaillé et joué cette chanson des dizaines de fois, on peut changer de clé, partir sur un rythme de guitare qui n'est pas celui de la voix, et utiliser le parlé. De ces deux jours, elle dira : « Faire l'amour n'était même pas nécessaire », ce qui n'est pas l'interdire.

En tout cas, Mimi reçoit quelques jours plus tard à Paris, avec quelques disques que lui procure régulièrement sa grande sœur, *The Freewheelin' Bob Dylan* avec une petite carte attachée : *My new boyfriend*, tandis qu'à ses voisins de Carmel elle dit : « J'ai découvert un génie. » Oh ! ça doit être bien intéressant, alors, on lui répond poliment. Et le fait que sur *Freewheelin'* la photo de couverture montre Bob au bras de Suze n'a l'air de gêner personne.

Ensuite, c'est secret. Et quelle que soit la violence avec laquelle Dylan exprimera telle phase de son histoire, ou préférera en taire d'autres, aucun des deux n'ouvrira cette porte de l'intime, ni n'en cèlera l'importance. L'hommage à Joan Baez, dans les *Chroniques*, peut être dur : il lui tient à charge son futur rappel à l'ordre, d'avoir délaissé le camp

Bob Dylan

d'engagements toujours plus urgents, mais la traite en reine de l'époque. Et dans le film biographique de Martin Scorsese, *No Direction Home*, l'analyse que fait Joan Baez, cheveux courts, lumineuse silhouette, du mythe Dylan et de leur propre histoire est une des plus précises et des plus fines de toute la littérature dylanienne, Greil Marcus (son commentateur le plus libre et le plus inspiré sans doute) compris.