



HAL
open science

Vers une redéfinition de la protest song? Réflexions sur la chanson contestataire aux États-Unis: le cas de Bruce Springsteen et la reflective song.

Khaled Chouana

► To cite this version:

Khaled Chouana. Vers une redéfinition de la protest song? Réflexions sur la chanson contestataire aux États-Unis: le cas de Bruce Springsteen et la reflective song.. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2018. Français. NNT: 2018MON30005 . tel-01875273

HAL Id: tel-01875273

<https://theses.hal.science/tel-01875273>

Submitted on 17 Sep 2018

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.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'Université Paul Valéry Montpellier III

Préparée au sein de l'école doctorale 58 : Langues, Littératures,
Cultures et Civilisations
Et de l'unité de recherche : Études Montpelliéraines du Monde
Anglophone

Spécialité : **Langues, Littératures, Cultures et Civilisations**

Présentée par **Khaled Chouana**

**VERS UNE REDÉFINITION DE LA *PROTEST SONG* ?
RÉFLEXIONS SUR LA CHANSON CONTESTATAIRE
AUX ÉTATS-UNIS : LE CAS DE BRUCE
SPRINGSTEEN ET LA *REFLECTIVE SONG***

Dirigée par Monsieur le professeur Claude Chastagner
et soutenue publiquement le 12 juillet 2018 devant le jury composé de :

Mme Nathalie Vincent-Arnaud, Professeur, Université Toulouse-Jean Jaurès, rapporteur
Mme Elsa Grassy, Maître de conférences, Université de Strasbourg, jury
M. John Mullen, Professeur, Université de Rouen Normandie, président
M. Claude Chastagner, Professeur, Université Paul Valéry Montpellier III, jury



*Awake, awake, Deborah; awake, awake, utter a song; arise, Barak, and lead thy captivity captive, thou son of
Abinoam.
Judges 5:12.*

*To sin by silence, when we should protest, makes cowards out of men.
Ella Wheeler Wilcox, Poems of Problems, 1914.*

*All my songs are protest songs. You name something, I'll protest about it.
Bob Dylan, l'Hôtel Mayfair, Londres, le 3 mai 1966.*

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à exprimer toute ma gratitude à mon directeur de thèse, Monsieur Claude Chastagner qui m'a patiemment accompagné tout au long de ce parcours de recherche. Son aide indispensable, ses conseils éclairés, ses qualités humaines, ses encouragements et l'érudition dont il m'a fait bénéficier ont permis à cette thèse d'aboutir ; qu'il trouve dans ce travail l'assurance de mon estime et de ma reconnaissance. Je souhaite aussi remercier Madame Nathalie Vincent-Arnaud, Madame Elsa Grassy et Monsieur John Mullen qui m'ont fait l'honneur de lire et d'évaluer ce travail doctoral et ont accepté de faire partie du jury de thèse ; qu'ils trouvent ici le témoignage de mon respect. Mes remerciements s'adressent également aux membres d'EMMA, et notamment à Madame Christine Reynier, Madame Isabelle Ronzetti, Monsieur Jean-Michel Ganteau et Monsieur Vincent Dussol pour m'avoir accueilli au sein de l'équipe. Je tiens à remercier ma famille pour l'aide et le soutien qu'elle m'a apportés sans oublier mes amis Ikhlas et Ammar. Enfin, je souhaite exprimer ma gratitude à Bruce Springsteen.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
1. Chanson engagée étatsunienne	2
2. Historique de la <i>protest song</i> étatsunienne	8
3. Définitions : <i>protest song</i> et autres concepts	24
4. Sources primaires et secondaires	30
5. Problématique, approche et méthode	37
6. Plan	41
Chapitre 1 : Célébrer les gens ordinaires	45
1. Les gens ordinaires et leur quotidien	46
2. Célébrer les gens ordinaires par la nostalgie	49
2.1. Nostalgie et vie américaine	50
2.1.1. Les jours heureux ?	50
2.1.2. Le baseball	54
2.1.3. Célébrer et / ou critiquer ?	59
2.2. L'espace géographique	62
2.2.1. La « petite ville »	62
2.2.2. Le manoir comme interstice	73
3. Célébrer le travail des gens ordinaires	81
3.1. De l'industrie et des ouvriers	82
3.1.1. La journée ordinaire d'un ouvrier	82
3.1.2. <i>Rust Belt</i> et désindustrialisation	87
3.2. Travailler pour vivre	96
3.2.1. Du travail et de la joie ?	96
3.2.2. Mères célibataires et cols bleus	106
4. Célébrer le déplacement	111
4.1. Mobilité et ambiguïté	112
4.2. La nécessité du déplacement	123
4.2.1. Des voitures et des hommes	123
4.2.2. La route, des filles et du travail	127
Chapitre 2 : Désenchantement et désespoir	133
1. Le désenchantement du monde	134
2. Au bas de l'échelle sociale	136
2.1. Obscurité aux abords de la ville	137

2.2.	Pauvreté, mélancolie et résignation	145
2.3.	Les damnés de l'Amérique	153
3.	Être autre en Amérique	161
3.1.	Sida, homosexualité et désillusion	161
3.2.	Violences policières, tensions et controverses	169
3.2.1.	L'affaire Diallo et la violence policière	172
3.2.2.	Une chanson, une polémique	176
3.2.3.	Ni anti-police, ni pro-Africains-Américains	180
4.	Criminalité et désillusion	184
4.1.	Théorie culturelle de la criminalité étatsunienne	184
4.2.	Basculer vers la criminalité	187
4.3.	De la criminalité et de l'absurde	192
Chapitre 3 : Mimésis et catharsis		203
1.	Théorie de la mimésis et de la catharsis	204
1.1.	Mimésis et catharsis chez Platon et Aristote	204
1.2.	Théorie mimétique de René Girard	208
2.	Des chansons cathartiques	212
2.1.	11 Septembre : apaiser les souffrances d'une nation	212
2.1.1.	L'Amérique, le 11 septembre 2001	212
2.1.2.	11 Septembre et musique populaire	216
2.1.3.	Springsteen et le 11 Septembre	220
2.1.3.1.	Les victimes et leurs familles	223
2.1.3.2.	Héroïsme et résurrection	230
2.2.	Chrétienté et espoir	241
2.2.1.	Jésus et le rock	241
2.2.2.	Le Christ pour reconforter	246
2.2.3.	Gospel et espérance	252
3.	La scène pour apporter le salut	259
3.1.	Le rituel rock sacrificiel	261
3.2.	Springsteen et le processus sacrificiel	264
3.2.1.	Maintenir l'équilibre sacrificiel	264
3.2.2.	Le prédicateur blanc	267
3.3.	Le Dionysos du rock	269

Chapitre 4 : Critique et engagement politique	279
1. De la critique agressive	280
1.1. Critique de l'Amérique et engagement pour les vétérans	281
1.2. Ambivalence et incompréhension	285
2. De la critique indirecte et implicite	293
2.1. Critiquer la guerre en Irak	294
2.1.1. Une guerre impopulaire	294
2.1.2. Ramenez nos soldats !	299
2.2. Critiquer l'après Katrina	305
2.2.1. L'ouragan et la Nouvelle-Orléans	305
2.2.2. Springsteen, la Nouvelle-Orléans et le président	309
3. Le rêve américain ?	314
3.1. Un mythe fondateur des États-Unis	315
3.2. Rêve et immigration	317
3.3. Rêve américain et crise financière	322
4. Springsteen et l'engagement politique	327
4.1. Mobilisation contre la réélection de George W. Bush	328
4.2. <i>I am the president, he is the Boss</i>	331
Chapitre 5: Vers une redéfinition de la <i>protest song</i>	335
1. Sur l'efficacité des chansons et du militantisme de Springsteen	336
2. La <i>reflective song</i>	348
3. Une époque contemporaine d'adaptation	358
3.1. L'écriture	358
3.2. La scène	363
3.3. L'engagement	364
CONCLUSION	373
ANNEXES	387
Annexe 1 : Biographie de Bruce Springsteen	388
Annexe 2 : Discographie de Bruce Springsteen	397
Annexe 3 : Les 148 chansons méditatives (<i>reflective songs</i>)	399
Annexe 4 : Liste des associations caritatives et humanitaires bénéficiaires des dons de Springsteen (1987-2010)	403
BIBLIOGRAPHIE	411

Liste des abréviations

ACT	<i>America Coming Together</i>
AFL	<i>American Federation of Labor</i>
CSNY	<i>Crosby, Stills, Nash & Young</i>
DHS	<i>Department of Homeland Security</i>
FEMA	<i>Federal Emergency Management Agency</i>
FSA	<i>Farm Security Administration</i>
GMA	<i>Gospel Music Association</i>
HB2	<i>House Bill 2</i>
HUAC	<i>House Un-American Activities Committee</i>
HUD	<i>Department of Housing and Urban Development</i>
IWW	<i>Industrial Workers of the World</i>
NSPS	<i>National Study of Police Suicides</i>
PATCO	<i>Professional Air Traffic Controllers Organization</i>
PMRC	<i>Parents' Music Resource Center</i>
RIAA	<i>Recording Industry Association of America</i>
TSPT	<i>Trouble de stress post-traumatique</i>

INTRODUCTION

1. Chanson engagée étatsunienne

Lors de la rédaction de notre mémoire de master¹ qui portait sur les chansons engagées contre le président George W. Bush, nous avons essayé de présenter le travail de sorte qu'il serve de préambule à une réflexion sur la chanson contestataire, ou *protest song*, et sur son devenir dans l'Amérique contemporaine. Nous avons noté que de nombreux chanteurs américains² ont affiché leur colère contre le 43^e président et l'ont critiqué acerbement. Public Enemy, groupe de musique hip-hop, s'est moqué du président en utilisant un langage vulgaire et violent dans « Son of a Bush » (2002) et Neil Young a fait la proposition surréaliste et irréalisable de destituer le président dans « Let's Impeach the President » (2006).

Pour engager, dans le cadre d'un travail doctoral, une réflexion sur la *protest song* américaine, nous aurions pu procéder à une étude généraliste et exhaustive qui aurait examiné tout ce que le genre compte comme œuvres. Nous n'allons pas procéder ainsi car il est impossible de traiter les œuvres de tous les chanteurs engagés. La *protest song* américaine englobe de nombreux artistes, genres et stratégies musicales très différents. Dès lors, il nous a semblé impératif de délimiter le corpus de cette recherche et de nous focaliser sur l'œuvre d'un seul artiste américain. C'est donc le parcours et l'œuvre de Bruce Springsteen qui ont suscité notre intérêt.

Contrairement aux chanteurs engagés qui ont ciblé le président Bush et ont visé sa personne, Springsteen, aussi engagé qu'il soit, a opté pour une tout autre stratégie afin de militer contre le président américain. Plutôt que de citer et critiquer publiquement la personne du président, il a chanté les conséquences des décisions présidentielles sur la société américaine. La critique a été implicite et sous-jacente. L'agressivité n'a pas été verbale, mais s'est manifestée à travers les sons des guitares électriques et les rythmes des percussions. Springsteen, le chanteur rock engagé, n'est ni violent, ni transgressif, ni satirique.

Nous sommes partis, dans la réflexion préalable à ce travail doctoral, d'un questionnement général sur l'état de la *protest song* américaine contemporaine. Il s'agissait pour nous de tenter de mesurer l'efficacité de la chanson militante et de cerner cet objet de recherche empiriquement pour pouvoir évaluer son impact réel sur la société américaine

¹ Khaled Chouana, *La protest song durant l'ère George W. Bush : la renaissance de la chanson contestataire aux États-Unis*. Mémoire de master 2 : études anglophones, Université Paul Valéry Montpellier III, sous la direction de monsieur le professeur Claude Chastagner, 2011.

² Afin de suivre au plus près les nouvelles pratiques respectueuses des diverses sensibilités, tout en veillant à ne pas surcharger le texte et lasser le lecteur, à l'instar de Jean Kempf, nous utiliserons indifféremment, pour désigner la même réalité, les termes « États-Unis » et « étatsunien » ou « Amérique » et « américain », « suivant en cela l'usage commun » (Jean Kempf, *Une histoire culturelle des États-Unis*, Paris, Armand Colin, 2015, 8).

d'aujourd'hui. Tout au long de l'histoire des États-Unis, des gens se sont mobilisés, ont affiché leur mécontentement face à des injustices sociales et politiques et sont descendus dans la rue pour exprimer leur colère et revendiquer des droits essentiels.

Des mouvements sociaux se sont formés pour défendre le droit de vote des femmes, améliorer les conditions de travail des ouvriers de l'industrie américaine ou encore garantir les droits civiques pour la population africaine-américaine. Des chansons contestataires ont accompagné les combats de ces hommes et de ces femmes. Le leader syndicaliste John L. Lewis disait aux ouvriers manifestants de l'*United Mine Workers* : « A singing army is a winning army » pour les encourager dans leurs actions syndicales³. La chanson a cimenté les rangs des troupes de ces mouvements en les accompagnant dans leurs protestations.

Néanmoins, il se peut que ces chansons n'aient pas été efficaces et qu'elles n'aient pas apporté les changements nécessaires dans la société américaine. Serge R. Denisoff pose la question suivante : « Do protest songs actually protest anymore? Are they, as some would claim, basically a form of intellectual masturbation or the cries of a generation? »⁴. Greil Marcus, essayiste et critique rock, remet en question le sens de la phrase « This machine kills fascists » que Woody Guthrie écrivait sur toutes ses guitares.

Woody Guthrie had a sign on his guitar that said, 'This machine kills fascists'. That's just the kind of connection between music and politics that I'm arguing against. It wasn't a machine and it didn't kill fascists. It made Woody Guthrie and the people who listened to him feel noble. I'm not saying that he wasn't against fascism but to say that you could defeat it by singing songs is not helpful in the war against fascism⁵.

Les ballades de Guthrie sur le Dust Bowl⁶ et la Grande Dépression n'ont peut-être pas amélioré la vie des migrants de l'Oklahoma installés en Californie, mais elles ont joué un rôle majeur dans la renaissance de la musique folk⁷ à Greenwich Village et au-delà du quartier

³ Shelly Romalis, *Pistol Packin' Mama: Aunt Molly Jackson and the Politics of Folksong*, Champaign, University of Illinois Press, 1999, 160.

⁴ Serge R. Denisoff, *Sing a Song of Social Significance*, [1968], Ohio, Bowling Green University Popular Press, 2^{ème} édition, 1983, 9.

⁵ Joe Bonomo, *Conversations with Greil Marcus*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012, 117.

⁶ Désertification engendrée par la sécheresse et une série de tempêtes de poussière qui ont touché pendant les années trente la région des Grandes Plaines aux États-Unis.

⁷ Les ouvrages que nous avons consultés sur la musique folk américaine s'accordent à dire qu'il est difficile de donner une définition exacte à ce terme. Néanmoins, Ronald D. Cohen attribut à la *folk music* les caractéristiques suivantes : « [...] (1) its origins can perhaps be located in a particular culture or region ; (2) authorship has historically been unknown, although authors did emerge over the past two centuries ; (3) it has traditionally been performed by nonprofessionals, perhaps playing acoustic instruments ; (4) its composition has been fairly simple, with perhaps little complexity so that it can be performed and shared communally ; and (5) the songs have historically been passed down through oral transmission. This has somewhat changed, particularly if we include the rise of the cheap print media, and, in the twentieth century, the introduction of phonograph records,

new-yorkais. Ses ballades ont influencé les futurs *protest singers* des années soixante comme Joan Baez, Phil Ochs et Bob Dylan.

Les années soixante ont été une période de profonds changements sociaux et d'intenses contestations, mais les chanteurs engagés n'ont pas pu arrêter la guerre du Viêt Nam. Lors du festival pacifique contre la guerre à Woodstock en 1969, les spectateurs se sont réunis avant tout pour assister à un concert de musique et pour se divertir. De même, les *spirituals* de Pete Seeger n'ont pas amélioré la condition sociale des Africains-Américains. Ceci étant dit, ces chants religieux ont accompagné les activistes lors des manifestations et des *sit-in* du mouvement pour les droits civiques.

Les chansons engagées des années soixante posent donc un problème car il est difficile de mesurer leur l'impact sur la société américaine. Des artistes engagés se sont mobilisés pour défendre des causes justes, c'est un fait. Cela ne signifie pas pour autant que leur action a été efficace.

À l'époque contemporaine, il est peut-être impensable qu'une chanson contestataire puisse changer la vie des gens qui vivent au bas de l'échelle sociale et qu'elle puisse améliorer leur quotidien. La chanson engagée étatsunienne n'a pas non plus arrêté la guerre en Irak. Même le Conseil de sécurité des Nations Unis n'a pu dissuader le gouvernement américain d'envahir l'Irak en 2003. Durant l'élection présidentielle de 2004, les chanteurs engagés n'ont pas pu empêcher le président Bush de briguer un second mandat, même si leur activisme politique a poussé les jeunes Américains à aller aux urnes pour accomplir leur devoir civique.

Il s'agit donc de réfléchir sur une problématique importante dans le domaine des études culturelles qui est celle de rendre compte de la place d'un objet artistique dans la société, en l'occurrence les chansons engagées américaines. Nous essayerons de mesurer l'impact ou l'influence de cette forme artistique et voir son rôle concret dans l'Amérique contemporaine. Nous examinerons l'efficacité qu'elle peut avoir en tant que moyen de contestation. Ces chansons ne sont peut-être que « de faibles armes »⁸ qui n'apportent que des succès partiels et provisoires. Il se peut qu'elles ne puissent renverser les rapports de force, qu'elles ne soient que des formes de résistance symbolique à l'ordre dominant.

radio and television shows, films, and concerts ». Cohen ajoute : « That is, folk music has been the music of the people, broadly construed, although this might seem too simplistic » (Ronald D. Cohen, *Folk Music: The Basics*, New York, Routledge, 2006, 3).

⁸ Armand Mattelart et Érik Neveu, *Introduction aux cultural studies*, Paris, La Découverte, 2003, 39.

Tout observateur des *protest songs* étatsuniennes peut noter ce trait ambivalent dans ces formes artistiques. D'une part, il est difficile, voir impossible, de prouver leur efficacité. D'autre part, elles restent très présentes et sont utilisées comme format musical par plusieurs artistes pour exprimer leur mécontentement face à des injustices. Dans cette perspective est-il possible d'apporter des réponses aux questions suivantes :

- Quelles ont été les conséquences de toutes ces chansons protestataires et de tout cet activisme ? À quoi tout cela a-t-il servi ? N'est-ce pas Mazarin qui, durant la Fronde, disait du peuple qui se moquait de lui : « Qu'ils chantent pourvu qu'ils paient » ?
- Le constat d'échec que Neil Young dresse de la *protest song* dans « Just Singing a Song Won't Change the World » (2008) n'est-t-il pas pertinent ? Le chanteur canadien n'a-t-il pas raison lorsqu'il déclare à Berlin en 2008 : « I think that the time when music could change the world is past. I think it would be very naive to think that in this day and age »⁹ ?
- Quelle est la finalité d'une *protest song* ? Est-ce que la chanson militante ne sert plus à rien en Amérique contemporaine ? N'est-elle pas vouée à disparaître ?

Compte tenu du fait que notre travail de master portait sur la *protest song* durant la présidence Bush, nous avons voulu approfondir la réflexion sur la chanson engagée contemporaine en Amérique. Dès lors, nous avons décidé de passer de la *protest song* en général à un seul artiste en particulier. C'est une réflexion sur la *protest song* contemporaine en Amérique qui se focalise sur un cas en particulier, Bruce Springsteen, artiste d'autant plus intéressant qu'il est différent des autres *protest singers*. Nous avons jugé que son art, son engagement politique et social, ses stratégies peuvent nourrir la réflexion que nous souhaitons entamer et apporter des réponses aux questions citées ci-dessus.

Nous avons choisi Bruce Springsteen pour plusieurs raisons. En premier lieu, il s'agit d'un chanteur de musique rock qui fait preuve de militantisme politique et social. Son approche est pragmatique, c'est-à-dire qu'il croit en l'efficacité de l'action militante. Il conjugue la chanson avec l'action politique et sociale. Il chante dans des galas de bienfaisance pour les gens qui sont au bas de l'échelle sociale, donne de l'argent aux banques alimentaires,

⁹ « Myths Dispelled, Dreams Broken : Neil Young Admits Music Can't Change World », *Spiegel Online*, 8 février 2008, consulté le 1^{er} septembre 2017. URL : <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/myths-dispelled-dreams-broken-neil-young-admits-music-can-t-change-world-a-534069.html>

finance des projets caritatifs et rénove des quartiers dans son New Jersey natal et dans le reste de l'Amérique¹⁰.

Du côté de la sphère politique, Springsteen demeure neutre pendant de longues années refusant d'apporter son soutien aux candidats à la présidence américaine. Néanmoins, il change de position et s'investit lors de l'élection présidentielle de 2004 compte tenu du fait que plusieurs artistes de tous horizons se sont mobilisés pour s'opposer à la réélection du président républicain George W. Bush.

Ses chansons, comme nous le verrons, examinent la condition d'une partie de la population américaine, celle des plus démunis. Il chante pour eux et livre un constat qui décrit leurs souffrances. Le chanteur a su marquer ses fans avec des textes de chansons qui abordent leurs problèmes de vie quotidienne.

De même, ce qui a motivé notre choix, ce sont les raisons du succès artistique de Springsteen. Sa réussite s'explique par son professionnalisme, son exigence artistique lors des concerts qu'il prépare avec minutie et où rien n'est laissé au hasard. Après avoir passé plus de quarante ans sur scène, il ne change pas. Il est devenu ce qu'il est, une star, du fait de sa constance, de sa persévérance, de sa fidélité à une tradition. Nous examinerons ces points ultérieurement.

Dans ce travail, nous n'allons pas analyser la discographie intégrale de Springsteen, tâche qui dépasse le cadre d'une thèse. En plus, nous risquerions de perdre le fil conducteur de notre réflexion. Nous n'allons pas inclure les 387 chansons de la discographie de Springsteen, ni examiner toutes les années de sa carrière musicale. Nous allons prendre en considération deux facteurs principaux pour sélectionner les chansons à analyser, leurs thèmes et leur classement dans les listes des meilleures ventes aux États-Unis.

Les chansons sorties avant 1975, année de consécration pour l'artiste et son E Street Band avec l'album *Born to Run*, n'ont pas été retenues dans l'analyse. Elles figurent dans les deux premiers albums *Greetings from Asbury Park, N.J* et *The Wild, The Innocent & The E Street Shuffle* sortis en 1973. En fait, ces deux albums n'ont rencontré qu'un succès local même s'ils ont valu à leur auteur la faveur des critiques rock.

¹⁰ Susan Hamburger, « When They Said Sit Down, I Stood Up: Springsteen's Social Conscience, Activism, and Fan Response », *Glory Days: A Bruce Springsteen Symposium*, Monmouth University, West Long Branch, New Jersey, 9 septembre 2005, 2.

Le huitième album *Tunnel of Love* (1987) n'a pas été inclus dans l'analyse même s'il s'est classé à la première place du *Billboard 200*¹¹ le 7 novembre 1987¹². La raison est liée au fait que ses thèmes qui tournent autour de l'amour, du mariage, des ruptures amoureuses ne conviennent pas à notre analyse. Il est sorti à une période où la relation instable de Springsteen avec sa première femme, l'actrice Julianne Phillips, dominait sa production.

La réception des albums par les auditeurs est un des facteurs les plus importants de notre analyse et c'est donc pour cette raison qu'on ne retiendra pas *Human Touch* et *Lucky Town*, deux albums sortis simultanément en mars 1992 dans la mesure où ces disques n'ont pas rapporté un grand succès commercial à leur auteur. Il faut reconnaître que cette stratégie artistique qui consiste à sortir deux albums simultanément a bénéficié au groupe de hard rock américain, Guns N' Roses avec *Use Your Illusion I* et *Use Your Illusion II* sortis en septembre 1991, mais pas à Springsteen. Au début des années quatre-vingt-dix, Springsteen a décidé de mener une carrière solo sans l'E Street Band dont il s'est séparé en 1989. Il s'est installé à Los Angeles loin du New Jersey et cela n'a pas plu aux fans du chanteur qui de surcroît n'ont pas apprécié les thèmes des disques de leur idole.

Nous examinerons donc la période de 1975 à 1984 qui inclut les albums suivants : *Born to Run* (1975), *Darkness on the Edge of Town* (1978), *The River* (1980), *Nebraska* (1982), *Born in the U.S.A.* (1984). Nous prêterons également attention aux années 1985, 1988 et 1993 qui correspondent à la sortie de singles ou à la participation à des concerts caritatifs. Ensuite, nous examinerons les albums allant de 1995 jusqu'à 2014 : *The Ghost of Tom Joad* (1995), *The Rising* (2002), *Devils & Dust* (2005), *We Shall Overcome: The Seeger Sessions* (2006), *Magic* (2007), *Working on a Dream* (2009), *Wrecking Ball* (2012) et *High Hopes* (2014).

Les chansons de ces albums traitent de la condition sociale d'une partie de la population américaine composée principalement de gens ordinaires au bas de l'échelle sociale. Elles abordent aussi des questions de racisme, d'exclusion des minorités ethniques et sexuelles. En outre, elles traitent d'événements importants dans l'histoire contemporaine américaine qui ont marqué le peuple de ce pays. Springsteen a composé des chansons, a affiché son point de vue et a commenté ces événements.

¹¹ Classement hebdomadaire du *Billboard Magazine* des 200 meilleures ventes d'albums américains toutes catégories confondues.

¹² *Billboard 200*, [en ligne], consulté le 1^{er} septembre 2017. URL: <http://www.billboard.com/charts/billboard-200>

2. Historique de la *protest song* étatsunienne

L'histoire de la chanson engagée américaine est indubitablement liée à l'histoire américaine. Les États-Unis sont un pays où les *protest songs* ont globalement accompagné les grands combats et les grandes causes. Les chansons ont été enregistrées à des moments importants lors de manifestations ou de mouvements d'opposition au gouvernement. Quelques-unes de ces chansons se sont hissées au sommet du classement dans les listes des meilleures ventes aux États-Unis, ce qui n'est pas anodin car leur succès commercial montre que les auditeurs américains se sont intéressés à leur contenu.

Au XIX^e siècle, les esclaves noirs exploités dans les champs de coton reprenaient des chansons de travail, appelées aussi *work songs*¹³, sous les injures et les coups de fouet des blancs du Sud. Les esclaves noirs s'encourageaient aussi avec des *spirituals*, des cantiques qu'ils chantaient dans les églises et qui exposaient leurs souffrances et envisageaient leur possible liberté.

Un groupe se détache à cette époque où la musique fait partie intégrante de la contestation. Les Hutchinson Family Singers étaient de fervents militants de l'abolition de l'esclavage et s'étaient engagés pour faire reconnaître les droits des femmes. À partir de 1840, ils se produisent à travers le pays et chantent « Get Off the Track ! », « Right Over Wrong » et « The Slave's Appeal », titres qui allaient devenir populaires et qui dénonçaient le système de traite des hommes de couleur et demandaient leur émancipation. Les membres de la famille Hutchinson chantent contre l'esclavage avec des *protest songs* directes et claires. Les Hutchinson qui sont des Blancs américains ont chanté pour dénoncer les pratiques d'autres Blancs, ceux du Sud. Ils rejoignent ainsi des figures du mouvement abolitionniste comme William Lloyd Garrison et Theodore Dwight Weld qui ont milité toute leur vie pour l'émancipation de la population africaine-américaine.

Dans « Hannah's at the Window Binding the Shoes » (1859), la famille Hutchinson décrit les conditions difficiles d'une femme ouvrière, Hannah, qui attend le retour de l'amour de sa vie, un homme qui a pris la mer il y a déjà vingt ans. De même, Abby Hutchinson, une des sœurs de la famille, chante « If I Were a Voice », hymne pour toutes les femmes exclues en Amérique au XIX^e siècle et qui n'ont pas de voix pour les représenter.

Les œuvres artistiques peuvent jouer un rôle dans la sphère politique. Une élection présidentielle mobilise des artistes qui par leurs hymnes et ballades accompagnent les

¹³ La scène d'ouverture du film *O Brother, Where Art Thou?* (2000) des frères Ethan et Joel Cohen illustre ce qu'est une chanson de travail. Le film ouvre sur « Po' Lazarus », *work song* chantée par des prisonniers pour synchroniser leurs mouvements et résister à la fatigue.

candidats dans leur course à la présidence. Ainsi, les Hutchinson soutiennent le candidat du Parti républicain Abraham Lincoln durant l'élection présidentielle de 1860. Le futur président utilisera leur ballade « Lincoln and Liberty Too » pour sa campagne présidentielle. L'Amérique deviendra par la suite un pays où les politiques essaieront toujours de récupérer des chansons à des fins électorales. Nous examinerons ultérieurement l'impact des chansons militantes sur les électeurs.

La guerre de Sécession (1861-1865) inspire des auteurs-compositeurs qui avec des chansons comme « The Battle of Shiloh », « Just Before the Battle, Mother », ou encore « Weeping Sad and Lonely » décrivent les atrocités de cette guerre fratricide. La chanson de George Frederick Root « Battle Cry of Freedom » soutient la cause de l'Union et devient si populaire que les États confédérés l'adoptent comme chant patriotique¹⁴. Des *march songs* comme « Frog in the Well » et « Welcome Here Again / Old 1812 » accompagnent les troupes aux champs de batailles avec une musique de tambours et de fifres, ces petites flûtes au son aigu et au timbre perçant qui procurent aux soldats du courage face à l'ennemi.

En 1871, six ans après la fin de la guerre civile américaine, les Fisk Jubilee Singers, groupe d'étudiants africains-américains, font renaître les *spirituals* que chantaient les esclaves avant leur émancipation. Le groupe part en tournée à travers le pays et popularise des chants religieux comme « Steal Away », « Swing Low, Sweet Chariot », ou encore « The Gospel Train ». Les Fisk Jubilee Singers rappellent aux auditeurs que les paroles cryptées des *spirituals* lançaient un appel aux esclaves, les incitant à s'évader avant leur émancipation en 1863. Les Africains-Américains n'avaient pas le droit de protester. Les messages de leurs *spirituals* étaient indirects, sans confrontation. Ils critiquaient subtilement l'Américain blanc qui les avait exploités en décrivant les effets de son racisme et leur condition d'esclaves. Les *spirituals* peuvent être considérés comme une forme de *protest songs*.

Le XIX^e siècle est marqué aussi par un autre combat, celui de l'émancipation des femmes. Les suffragettes se mobilisent et revendiquent le droit de vote pour tous sans distinction de sexe. En 1920, les militantes féministes obtiennent gain de cause avec la ratification du dix-neuvième amendement de la constitution américaine qui garantit le droit de vote aux femmes. La contestation des suffragettes a été accompagnée par des chansons qui les ont soutenues. Néanmoins, ces titres n'ont été enregistrés qu'après que les femmes ont obtenu le droit de vote.

¹⁴ Christian McWhirter, *Battle Hymns: The Power and Popularity of Music in the Civil War*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2012, 53.

On peut citer par exemple « Daughters of Freedom » (1871) et « Shall Women Vote ? » (1881) des chansons écrites respectivement par Frank Boylen et Edward Christie pour apporter leur soutien aux suffragettes. En 1958, Elizabeth Knight enregistre l'album *Songs of the Suffragettes* chez Folkways Records, éditeur de disques américain spécialisé dans la musique folk, et popularise des chants comme « Winning the Vote », « The Suffrage Flag », ou encore « Give the Ballot to the Mothers ». La sortie de cet album rappelle aussi qu'à la fin des années cinquante, même si les femmes avaient remporté le droit de vote, il leur restait encore beaucoup à faire pour améliorer leur condition en matière d'égalité entre les hommes et les femmes, droit à l'emploi et droit à l'avortement.

Au début du XX^e siècle, les ouvriers de l'*American Federation of Labour* (AFL) et ceux de l'*Industrial Workers of the World* (IWW), appelés aussi les Wobblies, se mobilisent pour dénoncer les conditions de travail difficiles dans les usines. Leurs actions syndicales se traduisent par des grèves et des manifestations à travers le pays. Mais la répression du gouvernement fédéral est très violente comme l'illustre l'*Everett Massacre* le 5 novembre 1916 lorsque 200 policiers menés par le shérif d'Everett à Washington ont ouvert le feu sur des Wobblies qui allaient organiser une manifestation syndicale. Cinq Wobblies ont perdu la vie et 31 autres ont été blessés¹⁵.

Une des caractéristiques des Wobblies est d'intégrer des chants ouvriers lors de leurs actions syndicales, comme le soulignent Andrew Jamison et Ron Eyerman qui citent le journaliste et militant communiste John Reed. « Remember, this is the only American working class movement which sings. Tremble then at the IWW, for a singing movement is not to be beaten. [...] They love and revere their singers, too, in the IWW. [...] I have met men carrying next their hearts, in the pocket of their working clothes, little bottles with some of Joe Hill's ashes in them »¹⁶. Les chants d'ouvriers ont joué un rôle majeur dans la diffusion des messages des Wobblies et les ont aidés à se mobiliser face au patronat. Ces chansons ont été réunies dans un livre, le *Little Red Songbook*. On peut y trouver « Solidarity Forever », écrite par le militant syndical Ralph Chaplin, devenue l'hymne de plusieurs syndicats ouvriers à travers le monde. Dans « The Ninety and Nine », la militante et auteure-compositrice Rose Elizabeth Smith critique un patron qui exploite l'ensemble des ouvriers de son usine. « There are ninety and nine that work and die, in hunger and want and cold, that one may revel in luxury » (1-4).

¹⁵ Howard Zinn, *A People's History of the United States: 1492-Present*, New York, Harper Collins, 2001, 334.

¹⁶ Andrew Jamison et Ron Eyerman, *Music and Social Movements: Mobilizing Tradition in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 57.

Le livre rouge contient aussi des chansons de Joe Hill, syndicaliste et compositeur devenu figure majeure des Wobblies. Dans « The Preacher and the Slave », il critique l'Armée du Salut même si celle-ci aide les plus démunis en leur fournissant un abri et un bol de soupe. En fait, les patrons des usines convoquaient la fanfare de ce mouvement religieux pour rendre les orateurs des Wobblies inaudibles lors de leurs rassemblements.

En 1911, Joe Hill eut l'idée de parodier l'hymne chrétien « In the Sweet By and By » pour que les ouvriers puissent accompagner l'Armée du Salut et affirmer en même temps leur message syndical. Ainsi, Hill s'est moqué de l'Armée du Salut en l'appelant « the starvation army » (9) et a changé le refrain original « In the sweet by and by, we shall meet on that beautiful shore » en « There'll be pie in the sky when you die (that's a lie) ». Dans la chanson « Rebel Girl », Hill s'est inspiré de la militante Elizabeth Gurley Flynn qui, en 1911, a mené avec d'autres ouvrières une grève dans une usine de textile à Lawrence, Massachussets¹⁷.

Hill a été exécuté pour meurtre en 1915 après un procès controversé. Juste avant sa mort, il envoie une lettre à Bill Haywood, un des leaders Wobblies, dans laquelle il lui dit : « Don't waste any time in mourning. Organize »¹⁸. Joe Hill est devenu une figure des luttes sociales et a inspiré plusieurs chanteurs engagés des années soixante comme Joan Baez et Bob Dylan¹⁹.

En 1929, l'Amérique est frappée par le krach boursier de Wall Street. L'investissement et la production sont en chute et plusieurs entreprises font faillite. Les épargnants retirent leur argent de leur banque ce qui conduit aussi à leur faillite. La crise boursière devient une crise bancaire et le pays compte plus de douze millions de chômeurs en 1933 selon les chiffres du Département du Travail des États-Unis²⁰. La journée du mardi 29 octobre 1929, appelée aussi le mardi noir, marque le début de la Grande Dépression. Le président Franklin D. Roosevelt essaie, tant bien que mal, d'apporter des solutions avec le New Deal, une série de réformes économiques, mais ce n'est qu'après l'entrée de l'Amérique dans la Seconde Guerre mondiale que son économie se redresse durablement grâce à l'industrie militaire.

Plusieurs chansons décrivent la misère que connaissent les Américains durant ces années de crise. Dans « Brother, Can You Spare a Dime ? » (1932), les auteurs Yip Harburg

¹⁷ Howard Zinn, *A People's History of the United States*, *op.cit.*, 335.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Joan Baez lui rend hommage en 1969 à Woodstock avec « Joe Hill », chanson écrite par Alfred Hayes en 1930.

²⁰ Irving Bernstein, « Americans in Depression and War », *US Department of Labor*, [en ligne], consulté le 1^{er} septembre 2017. URL : <https://www.dol.gov/oasam/programs/history/chapter5.htm>

et Jay Gorney examinent la distance entre le rêve américain et la réalité du pays. Le personnage de la chanson s'étonne du fait qu'il ait contribué au développement de son pays en construisant les autoroutes et les gratte-ciels pour se retrouver ensuite dépourvu de toute sa fortune, « They used to tell me I was building a dream, with peace and glory ahead, why should I be standing in line, just waiting for bread? » (5-8).

Pour Rob Kapilow, chroniqueur musical à *NPR Music*, un des éléments pertinents de la chanson est sa tonalité mineure qui est à même de rendre compte de l'atmosphère sombre de la Grande Dépression : « It does not start in a major key like most Broadway songs, but appropriate to the Depression in a minor key »²¹.

Le thème de la Grande Dépression est aussi abordé dans « No Depression in Heaven » (1936) où les membres de The Carter Family, groupe de musique country, expriment la désillusion d'un personnage qui a choisi de quitter cette vie de misère et espère trouver le bonheur dans l'après vie, « I'm going where there's no depression, to the lovely land that's free from care, I'll leave this world of toil and trouble, my home's in heaven, I'm going there » (5-8).

Quelques auteurs et artistes essaient de reconforter les citoyens américains et de leur remonter le moral en ces temps de crise. En 1931, James Truslow Adams, historien et écrivain, introduit l'expression « rêve américain » dans son ouvrage *The Epic of America* pour rappeler aux Américains qu'ils appartiennent à une grande nation où tous les rêves peuvent être réalisés.

De même, en 1938 Kate Smith popularise « God Bless America », chanson composée par Irving Berlin et considérée comme l'hymne national officiel des États-Unis selon la Bibliothèque du Congrès²². Cependant, cette version idyllique du pays n'est pas partagée par tous les artistes américains. En 1940, après s'être lassé d'écouter la chanson de Kate Smith qu'il considérait comme peu réaliste, le chanteur et activiste Woody Guthrie compose en réponse « This Land is Your Land ». Pour Guthrie, l'Amérique a été créée pour permettre à tous ses citoyens de bénéficier des mêmes droits et opportunités : « This land is your land, this land is my land, from California to the New York Island, from the Redwood Forest to the Gulf Stream waters, this land was made for you and me » (1-4).

²¹ Rob Kapilow et Susan Stamberg, « A Depression-Era Anthem For Our Times », *NPR Music*, Washington, D.C., 2008, [en ligne], consulté le 1^{er} septembre 2017. URL: <http://www.npr.org/2008/11/15/96654742/a-depression-era-anthem-for-our-times>

²² « God Bless America », *Library of Congress*, [en ligne], consulté le 1^{er} septembre 2017. URL : <https://www.loc.gov/item/ihas.200000007/>

Dans l'Amérique des années trente, les fermiers de l'Oklahoma et de l'Arkansas doivent, en plus de la Grande Dépression, faire face à la désertification qui a ravagé toutes leurs récoltes. Des milliers de fermiers sont contraints d'émigrer vers l'ouest, en Californie, pour chercher un travail, moyen principal de faire vivre leur famille.

Le roman de John Steinbeck *The Grapes of Wrath* (1939) rend compte de cette période en décrivant les aventures d'une famille pauvre, les Joad, contrainte de quitter l'Oklahoma et de s'installer en Californie à la recherche de travail. En 1940, le réalisateur John Ford adapte le roman de Steinbeck au cinéma avec Henry Fonda dans le rôle de Tom Joad. Woody Guthrie lit le roman de Steinbeck, regarde le film de Ford et écrit « Tom Joad » pour résumer l'histoire des Joad. Steinbeck salue le travail de Guthrie avec un style propre à lui : « That fuckin' little bastard. In seventeen verses he got the entire story of a thing took me two years to write »²³.

« Tom Joad » figure dans *Dust Bowl Ballads* (1940), album-concept qui aborde le thème du Dust Bowl. On peut y trouver « Dust Storm Disaster », qui décrit les tempêtes de poussières et leurs effets écologiques et sociaux. Dans « I Ain't Got No Home in This World Anymore », Guthrie aborde la désespérance d'un hobo, c'est-à-dire un « sans domicile fixe » se déplaçant de ville en ville, souvent dans des trains de marchandises, et vivant de travaux manuels saisonniers ou de mendicité : « I ain't go no home, I'm just a roamin' round, just a wanderin' worker, I go from town to town, and the police make it hard wherever I may go, and I ain't got no home in this world anymore » (1-4).

Guthrie fait office de référence en matière d'engagement politique avec son ami Pete Seeger. Les deux *protest singers* avaient des affinités avec le parti communiste américain et ont fondé les Almanac Singers en 1940, groupe de musique folk qui a chanté la condition des ouvriers, le racisme et a prôné la non-intervention de l'Amérique dans la Seconde Guerre mondiale. Après leur séparation en 1945, Seeger avec Lee Hays et Allan Lomax ont formé People's Song, organisation qui a popularisé la diffusion des chansons folk et qui a soutenu les ouvriers et aussi le candidat du Parti Progressiste, Henry A. Wallace, aux élections de 1948.

Seeger dérange le gouvernement américain avec son activisme politique et ses chansons folk engagées. Le 18 août 1955, il est convoqué par les membres du House Un-American Activities Committee (HUAC) pour une audition. Ils lui posent des questions

²³ John Shaw, *This Land that I Love: Irving Berlin, Woody Guthrie, and the Story of Two American Anthems*, New York, PublicAffairs, 2013, 92.

en rapport avec son affiliation politique et il leur répond : « I am not going to answer any questions as to my association, my philosophical or religious beliefs, or how I voted in any election, or any of these private affairs. I think these are very improper questions for any American to be asked, especially under such compulsion as this »²⁴.

En 1961, Seeger est condamné à une année de prison ferme²⁵ et se retrouve sur la liste noire des artistes communistes supposés être un danger pour la nation. Il est banni des chaînes de télévision et de radio durant de longues années et n'est acquitté qu'en 1962 après une rude bataille juridique l'opposant au gouvernement américain.

Les années soixante sont marquées par de grands changements qui s'opèrent dans la société américaine. Une partie des étudiants des campus constituent la Nouvelle Gauche et critiquent la gauche traditionnelle qui se focalise sur les luttes des travailleurs et des syndicats. Les mouvements féministes et LGBT se battent contre la discrimination et demandent les mêmes droits pour tous les citoyens. La communauté africaine-américaine se bat pour ses droits civiques. L'Amérique s'oppose à l'Union Soviétique et les deux blocs frôlent la guerre nucléaire durant la crise des missiles de Cuba en 1962. Le pays s'enlise dans le borborygme vietnamien.

La *protest song* de Barry McGuire « Eve of Destruction » (1965) témoigne des événements de cette décennie mouvementée et annonce la fin du monde : « But you tell me, over and over and over again my friend, ah, you don't believe, we're on the eve of destruction » (6-9). La chanson se classe en tête du classement *Billboard Hot 100*, le 25 septembre 1965²⁶. La guerre du Viêt Nam divise la nation entre partisans et opposants, mais l'augmentation des pertes américaines ne fait que renforcer la protestation à l'instar des chanteurs folk activistes qui affichent leur opposition au gouvernement.

Leader de facto de la communauté folk, Pete Seeger compose plusieurs chansons anti-guerre comme « Where Have All The Flowers Gone ? » en 1961, « Bring 'Em Home » en 1965 ou encore « Waist Deep in the Big Muddy » en 1967.

D'autres chanteurs folk activistes composent des *protest songs* qui sont devenues des hymnes des militants contre la guerre du Viêt Nam. Dans « I Ain't Marching Anymore »

²⁴ Allan M. Winkler, *To Everything There is a Season: Pete Seeger and the Power of Song*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 79.

²⁵ Les charges contre Seeger seront rejetées par le juge Irving Kaufman pour manque de preuve. Voir *United States v. Seeger*, 303 F. 2d 478 - Court of Appeals, 2nd Circuit, 1962, [en ligne], consulté le 1^{er} septembre 2017. URL: <https://www.nlg.org/united-states-v-seeger-303-f2d-478>

²⁶ *Billboard Hot 100*, [en ligne], consulté le 1^{er} septembre 2017. URL : <http://www.billboard.com/artist/280724/barry-mcguire/chart>

(1965), Phil Ochs décrit un soldat qui a décidé de résister et de ne plus mener le combat. De même, il annonce prématurément la fin de cette guerre absurde dans « The War is Over » en 1968. Tom Paxton critique le gouvernement américain explicitement en se moquant du président américain dans « Lyndon Johnson Told the Nation » (1967). Paradoxalement, la guerre du Viêt Nam a lancé la carrière de plusieurs chanteurs aux années soixante. Ce conflit a permis l'éclosion de la protestation folk aux États-Unis.

La communauté folk soutient également le mouvement des droits civiques et prend part aux manifestations. Pete Seeger participe aux *Freedom Marches* aux côtés de Martin Luther King et compose « We Shall Overcome »²⁷, célèbre hymne du mouvement que Joan Baez chante à Washington, D.C. en 1963. Des chanteurs africains-américains sortiront ultérieurement des chansons emblématiques du mouvement ; c'est le cas par exemple de The Impressions avec « Keep On Pushing » (1964) et Sam Cooke avec « A Change is Gonna Come » (1964).

Plusieurs chanteurs prennent part à la Marche sur Washington et deviennent des icônes de l'activisme des années soixante. La militante des droits civiques Odetta chante « Oh Freedom » et « I'm On My Way », des *spirituals* qui annoncent aux 200 000 manifestants venus à Washington que leur victoire est proche. Peter, Paul, and Mary reprennent « If I Had a Hammer », chanson composée par Seeger qui se classe dans le Top 10 américain en 1962²⁸. Le groupe reprend aussi « Blowin' in the Wind », chanson de Bob Dylan qui pose des questions sur l'utilité de faire la guerre. Cette dernière, en plus de « The Times They Are A-Changing » et « Masters of War », sont les chansons de Dylan classées parmi les dix *protest songs* les plus importantes de la culture populaire américaine selon le magazine *Rolling Stone*²⁹.

Dylan est aussi présent à Washington aux côtés de Joan Baez qui l'accompagne dans sa chanson « When the Ships Come In ». Il faut préciser que Baez a joué un rôle important au

²⁷ La chanson est au départ un gospel qui s'intitule « I Will Be All Right ». Elle est adoptée par les syndicalistes du Sud qui la modifient en « I Will Overcome ». En 1947, Zilphia Horton, enseignante et musicienne à la Highlander Folk School, écoute les syndicalistes en grève chanter cette chanson et la passe à Pete Seeger qui la publie sur la revue *People's Songs*. Il change le titre de la chanson en remplaçant « will » par « shall » (Seeger juge que chanter l'hymne avec le phonème /i/ dans l'auxiliaire « will » est difficile, alors qu'avec l'auxiliaire « shall » la bouche est ouverte), ajoute des couplets et l'apprend à Guy Carawan, qui travaillait pour la Highlander Folk School, où avaient lieu des ateliers de formation pour les militants des droits civiques. Carawan décide d'apprendre « We Shall Overcome » aux premiers groupes qui vont participer aux sit-in dans les cafétérias du Sud. (Claude Chastagner, *Révoltes et utopies : militantisme et contre culture dans l'Amérique des années soixante*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, 69).

²⁸ Jay Warner, *American Singing Groups: A History from 1940s to Today*, Milwaukee, Hal Leonard, 2006, 431.

²⁹ Andy Greene, « Readers' Poll: The 10 Best Protest Songs of All Time », *Rolling Stone*, 3 décembre 2014, [en ligne], consulté le 1^{er} septembre 2017. URL: <http://www.rollingstone.com/music/lists/readers-poll-the-10-best-protest-songs-of-all-time-20141203>

début de la carrière de Dylan. Dès son jeune âge, elle s'inspire de son père, Albert, physicien qui refuse tout travail dans l'industrie de la défense. Elle voyage avec sa famille dans plusieurs pays et notamment au Moyen-Orient du fait du travail de son père dans l'éducation et pour l'UNESCO. Elle est profondément marquée par la misère des gens dans ces pays. Elle s'installe à Boston avec sa famille à l'âge de dix-sept ans et commence à chanter dans les cafés et sur les campus universitaires. Elle fait la connaissance de Seeger et est révélée au Festival de folk de Newport en 1959 lorsque le chanteur Bob Gibson l'invite à chanter. En 1963, elle invite à son tour Dylan à chanter avec elle au même festival.

Dès son arrivée à New York en 1961, Dylan s'installe à Greenwich Village, quartier où se rassemblent les chanteurs folk et les militants politiques, et joue de la guitare avec son mentor, le puriste Dave Van Ronk. Il visite l'hôpital psychiatrique de Greystone Park, New Jersey, où son idole Woody Guthrie est internée à cause de la maladie de Huntington. Guthrie trouve que ce jeune garçon sait chanter et il l'encourage à continuer³⁰. Dylan lui rend hommage à travers la chanson « Song to Woody » qui figurera dans son premier album *Bob Dylan* de 1962.

Les chanteurs folk comme Seeger, Van Ronk et Baez ont une approche musicale assez traditionnelle et puriste, autrement dit, ils privilégient le texte de la chanson par rapport aux mélodies et à l'instrumentation, le collectif par rapport à l'individuel. Pour eux, la musique folk n'est pas un moyen de divertissement pour distraire les spectateurs. Sa mission est plus profonde et plus noble. Serge R. Denisoff et Jens Lund saisissent bien l'esprit de la communauté folk lorsqu'ils notent : « For the “purists” in Greenwich Village and Cambridge, Berkeley, and other major cosmopolitan university communities, “folk music” was symbolic of much more than just the hand clapping entertainment that the popularizers were implementing »³¹.

Dylan, en revanche, est un artiste très ambigu avec plusieurs personae. Il porte plusieurs masques comme le souligne le journaliste Craig McGregor : « Dylan is a master of masks. If any proof were needed, his skillful manipulation of the mass media and his deliberate choice of public images provide it »³². Tantôt, il est un chanteur engagé aux côtés de la communauté folk, tantôt, il chante du rock. Il critique aussi avec ironie sévèrement Phil

³⁰ Bob Dylan, *Chronicles: Volume One*, New York, Simon & Schuster, 2005, 98.

³¹ Serge R. Denisoff et Jens Lund, « The Folk Music Revival and the Counter Culture : Contributions and Contradictions », in *The Journal of American Folklore*, vol. 84, n° 334, Octobre - Décembre, 1971, 397, [en ligne], consulté le 1^{er} septembre 2017. URL : <http://www.jstor.org/stable/539633>

³² Craig McGregor, « Dylan: Reluctant Hero of the Pop Generation », *The New York Times*, 7 mai 1972, [en ligne], consulté le 1^{er} septembre 2017. URL : <http://www.nytimes.com/1972/05/07/archives/dylan-reluctant-hero-of-the-pop-generation.html>

Ochs qu'il considère trop politique en lui disant : « The stuff you're writing is bullshit, because politics is bullshit, it's all unreal. The only thing that's real is inside you. Your feelings. Just look at the world you're writing about and you'll see you're wasting your time. The world is well. It's just absurd »³³.

Avec Dylan, on n'arrive pas à distinguer le vrai du faux. Il est flou, ambigu et enchaîne les contradictions lors de ses interviews. En 1966, il se moque d'une jeune journaliste qui lui demande s'il préférerait les chansons politiques contenant des messages explicites ou implicites. Et Dylan évite de répondre et fait semblant de ne rien comprendre, « Uh...I don't really prefer those kind of songs at all...A message? [...] Subtle message? »³⁴.

En 1965, Dylan prend ses distances par rapport à la communauté folk. Il chante « Maggie's Farm » à la guitare électrique lors du festival de folk de Newport, ce qui constitue un affront pour le mouvement folk. Dylan se fait huer par une partie du public qui est sidéré par son attitude. Quant à Pete Seeger, il veut qu'on arrête ce son impur. Seeger explique en 2005 qu'il n'était pas contre le son de la guitare électrique, mais qu'il n'arrivait pas à écouter les paroles de la chanson. « You couldn't understand a word because the mic was distorting his voice. I ran to the mixing desk and said, 'Fix the sound, it's terrible!' The guy said 'No, this is what the young people want.' And I did say if I had an axe I'd cut the cable! »³⁵.

La communauté folk se sent trahie par Dylan qui symbolise l'émergence du *star system* individualiste dans la musique populaire. Dylan ne veut pas qu'on lui colle une étiquette de *protest singer* comme il le déclare au journaliste et critique musical Nat Hentoff : « I'm not part of no movement. If I was, I wouldn't be able to do anything else but be in 'the Movement.' I just can't have people sit around and make rules for me. I do a lot of things no movement would allow »³⁶. Dylan est un chanteur qui n'est au service d'aucune cause que celle de sa création artistique. Sa seule préoccupation est de promouvoir sa carrière comme il le souligne : « I never considered myself a folksinger. [...] They called me that if they wanted to. I didn't care. I latched on, when I got to New York City, because I saw what a huge audience there was. I knew that I wasn't going to stay there. I knew it wasn't my thing. I knew Woody did this kind of thing and Woody was famous, and I used it »³⁷.

³³ Dorian Lynskey, *33 Revolutions Per Minute: A History of Protest Songs, From Billie Holiday to Green Day*, New York, Ecco, 2011, 33.

³⁴ Martin Scorsese, *Bob Dylan - No Direction Home*, Los Angeles, Paramount Pictures, 2005.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Nat Hentoff, « The Crackin', Shakin', Breakin' Sounds », *The New Yorker*, 24 octobre 1964.

³⁷ David Remnick, « Birthday Boy », *The New Yorker*, 14 mai 2001.

La fin des années soixante est marquée par l'organisation du festival hippie de Woodstock qui attire la jeunesse américaine. Ils sont environ 500 000 festivaliers à s'être déplacés pour assister à cet événement artistique qui promeut la paix³⁸. « 3 Days of Peace & Music », peut-on lire sur l'affiche du festival qui regroupe plusieurs grands noms de la scène rock comme Janis Joplin, Jimi Hendrix, Joe Cocker, The Band, The Who et Jefferson Airplane. Les chanteurs de musique folk comme Joan Baez, Melanie et Arlo Guthrie, le fils de Woody, sont aussi présents.

Woodstock est un événement artistique, mais c'est aussi un événement commercial. À 18 dollars le ticket, l'organisateur du festival, Michael Lang, compte bien faire des profits et payer aussi les artistes qu'il a conviés. Mais les organisateurs sont dépassés par le grand nombre des spectateurs. Ils décident alors de rendre l'accès au concert libre. La moitié des spectateurs assiste gratuitement au festival³⁹. Il y a des moments forts dans cet événement artistique qui célèbre la paix. Dans « I Feel Like I'm Fixin' to Die », le groupe Country Joe and the Fish exprime sa conviction que l'enlèvement de l'Amérique au Viêt Nam est absurde : « And it's one, two, three, what are we fighting for ? Don't ask me, I don't give a damn, next stop is Vietnam » (7-10). Le chanteur du groupe, Country Joe McDonald, a surtout marqué les hippies de Woodstock par sa célèbre phrase : « Gimme an F ! Gimme a U ! Gimme a C ! Gimme a K ! What's that spell ? ». Avoir recours au langage familier est sans doute la seule réponse pertinente face à une guerre absurde qui a coûté la vie à des milliers de jeunes américains et vietnamiens.

Quant à Richie Havens, le public n'arrête pas de le rappeler sur scène après qu'il a chanté pendant plus de trois heures. Il a alors dû improviser sur l'air du *spiritual* « Sometimes I Feel Like a Motherless Child » sa chanson « Freedom » qui devient l'hymne de cette génération de la fin des années soixante. Le *spiritual* que jadis chantaient les esclaves noirs pour décrire leur souffrance est repris par Havens et devient transcendant pour englober tous les jeunes Américains, blancs, africains-américains ou latino-américains, qui participent à la guerre du Viêt Nam et qui n'aspirent qu'à une chose, rentrer au pays.

Jimi Hendrix va clore le festival avec sa reprise de l'hymne des États-Unis. Il reprend dans un solo de guitare électrique tout en distorsion « The Star-Spangled Banner » et imite les bombardements des avions américains sur le Viêt Nam. C'est sans doute le moment le plus fort du festival et peut-être des années soixante comme le note Al Aronowitz, journaliste et critique du *New York Post* : « It was the most electrifying moment of Woodstock, and it was

³⁸ Corey Kilgannon, « 3 Days of Peace and Music, 40 Years Later », *The New York Times*, 17 mars 2009.

³⁹ « State Investigating Handling of Tickets at Woodstock Fair », *The New York Times*, 27 août 1969.

probably the single greatest moment of the sixties »⁴⁰. Avec son jeu de guitare transgressif, Hendrix a dépassé une limite sacrée et infranchissable dans la psyché des Américains, celle du tabou qu'incarne l'hymne national. Il rappelle aux auditeurs qu'il a le droit de critiquer son gouvernement et de l'accuser de tuer des innocents avec ses bombardiers B52. La transgression de Hendrix avec son jeu de guitare était une évidence, une protestation face à l'action de son gouvernement au Viêt Nam.

Le festival de Woodstock est fini mais la guerre du Viêt Nam ne l'est pas. Le président Richard Nixon a même décidé d'envahir le Cambodge en avril 1970. Le 4 mai de cette même année, une manifestation pacifique contre cette décision présidentielle se déroule à l'Université de Kent State dans l'Ohio. La Garde Nationale tue quatre étudiants et blesse neuf autres lorsqu'elle ouvre le feu sur les manifestants. En réaction à cette fusillade, Neil Young compose « Ohio » et l'interprète avec le groupe Crosby, Stills, Nash & Young (CSNY). La chanson sera censurée par certaines radios américaines du fait que Young critique le président explicitement en citant son nom « Tin soldiers and Nixon coming, we're finally on our own, this summer I hear the drumming, four dead in Ohio » (1-4).

Le thème de la guerre inspire aussi le chanteur soul Edwin Starr qui reprend « War » (1970), chanson protestataire du groupe The Temptations, écrite par Norman Whitfield et Barrett Strong, deux compositeurs de la maison de disques Tamla Motown. Le message de la chanson est très clair et direct, la guerre ne sert à rien : « War, huh yeah, what is it good for ? Absolutely nothing, oh hoh, oh » (1-3). La chanson est écoutée par les étudiants activistes dans les campus et devient emblématique du mouvement pacifiste américain. Grâce à la performance vocale de Starr, la reprise de la chanson se glisse en tête du classement des 100 chansons les plus populaires des États-Unis le 29 août 1970 et demeure douze semaines consécutives dans le *Billboard Hot 100*⁴¹. Il faut aussi noter que Bruce Springsteen obtient un succès lorsqu'il reprend le titre lors de sa tournée en 1985. La version rock de la *protest song* se caractérise par des jeux forts de la batterie et des guitares électriques de l'E Street Band en plus de l'excellente prestation de Springsteen qui utilise l'interjection « huh yeah » avec vigueur pour afficher son opposition à la guerre.

D'autres chanteurs critiquent le gouvernement américain pour avoir laissé la communauté africaine-américaine vivre dans les ghettos sans apporter de solutions à leurs problèmes sociaux. Même après le passage du *Civil Rights Act* de 1964, les minorités

⁴⁰ Rob Kirkpatrick, *1969: The Year Everything Changed*, New York, Skyhorse Publishing, 2011, 190.

⁴¹ *Billboard Hot 100*, [en ligne], consulté le 1^{er} septembre 2017.

URL : <http://www.billboard.com/artist/301481/edwin-starr/chart>

américaines sont toujours victimes de racisme et d'exclusion par rapport à l'emploi et au logement. En 1965, les habitants du quartier de Watts à Los Angeles expriment leur colère face à la discrimination dont ils souffrent et déclenchent des émeutes qui durent six jours. Des chanteurs expriment à travers leurs *protest songs* le ressentiment de la population africaine-américaine. Le chanteur et activiste Curtis Mayfield est très pessimiste dans « (Don't Worry) If There's a Hell Below, We're All Going to Go » (1970). Il critique le président Nixon explicitement pour son laxisme et proteste contre les problèmes de drogues, d'échec scolaire et de criminalité dans les ghettos, résultats d'une politique discriminatoire.

Marvin Gaye résume l'atmosphère tendue de ces années soixante-dix en formulant une question pertinente comme titre de son album, *What's Going On ?* (1971). Les chansons de l'album traitent de la guerre du Viêt Nam, de la condition des Africains-Américains dans les quartiers difficiles et d'écologie. Dans la première chanson, qui porte le même titre que l'album, Marvin Gaye s'étonne de cet état des choses dans son pays. Il invite tous les Africains-Américains à manifester d'une façon civilisée et demande à la police de ne pas être violente avec les manifestants. « Picket lines and picket signs, don't punish me with brutality, talk to me, so you can see, what's going on » (13-17).

Les années soixante-dix marquent la continuité du combat des mouvements féministes pour l'égalité des sexes. La chanson « I am Woman » (1972), écrite par Helen Reddy et Ray Burton devient un hymne du mouvement féministe de la deuxième vague. L'interprète, Helen Reddy, rappelle que l'émancipation des femmes ne se fera que par leur détermination à poursuivre leur combat : « Oh yes, I am wise, but it's wisdom born of pain, yes I've paid the price, but look how much I gained, if I have to, I can do anything, I am strong, strong, I am invincible, invincible, I am woman » (7-13). La chanson connaît un succès commercial et se classe en tête du *Billboard Hot 100* le 9 décembre 1972⁴².

Les années soixante-dix sont aussi la décennie qui a vu naître le premier concert rock humanitaire, le « Concert for Bangladesh », organisé par George Harrison en 1971 au Madison Square Garden de New York après le passage d'un énorme cyclone qui a dévasté la côte du Pakistan oriental causant la mort de milliers de personnes. De plus, l'instabilité politique dans la région a provoqué des combats sanglants ce qui a augmenté le nombre de morts.

⁴² *Billboard Hot 100*, [en ligne], consulté le 1^{er} septembre 2017.
URL : <http://www.billboard.com/artist/303416/helen-reddy/chart>

L'ami et le mentor de l'ex-Beatles, Ravi Shankar, lui demande de l'aider à collecter des fonds afin d'aider les réfugiés bengalis qui ont fui les combats au Pakistan oriental. Harrison accepte et invite des artistes à le rejoindre sur scène. Outre Harrison et Shankar, participent au concert Bob Dylan, Eric Clapton, Ringo Starr, Billy Preston et Leon Russell. Harrison compose « Bangla Desh », *protest song* qui clôture le concert et s'adresse au public en utilisant des phrases injonctives, « Now I am asking all of you, to help us save some lives (7-8) [...] Now won't you lend your hand and understand? Relieve the people of Bangladesh » (13-14). Dorénavant, les chanteurs de la musique populaire se mobilisent pour défendre des causes humanitaires. Ils donnent des concerts dans des galas de bienfaisance et viennent en aide aux victimes des catastrophes naturelles, de la famine et des guerres. C'est un tournant dans l'histoire de la *protest song*. Les artistes ne se contentent plus de chanter, ils demandent aux gens de bonne volonté de s'investir pour aider les plus démunis.

La fin de la décennie mobilise Musicians United for Safe Energy (MUSE), un groupe d'artistes militants qui protestent contre l'utilisation de l'énergie nucléaire après l'accident de la centrale de Three Mile Island survenu en mars 1979. Le groupe d'artistes organise *No Nukes*, cinq concerts au Madison Square Garden de New York pour s'opposer à l'énergie nucléaire. Plusieurs chanteurs participent aux concerts comme Crosby, Stills & Nash, Bruce Springsteen et son E Street Band, The Doobie Brothers et Ry Cooder.

Les années quatre-vingt sont marquées par l'opposition de quelques artistes au président Ronald Reagan. Les chanteurs critiquent les politiques économiques du président caractérisées par de larges réductions d'impôts aux plus riches, une augmentation du chômage, une hausse des dépenses militaires et son intransigeance en 1981 face aux 11 000 contrôleurs aériens du syndicat PATCO qu'il a licenciés parce qu'ils étaient en grève⁴³. Cependant, il faut rappeler que le président Reagan a contribué à mettre un terme à la Guerre Froide pacifiquement et a restauré d'une certaine façon la fierté des Américains à travers ses discours rhétoriques sur le patriotisme et le rêve américain. Globalement, il est considéré comme l'un des présidents les plus populaires du pays avec un taux d'approbation de 66%⁴⁴.

En 1984, Springsteen sort « Born in the U.S.A. », une chanson qui aborde la condition de vie difficile d'un vétéran du Viêt Nam. Le président Reagan tentera en vain de récupérer la chanson pour sa campagne de réélection en l'utilisant comme hymne à la gloire des États-Unis. La même année, John Fogerty, ancien chanteur du groupe Creedence Clearwater

⁴³ Michael Round, *Grounded: Reagan and the PATCO Crash*, New York, Routledge, 2013, 124.

⁴⁴ Dalia Sussman, « Poll: Reagan Approval Improves », *ABC*, 6 août 2001, [en ligne], consulté le 1^{er} septembre 2017. URL: <http://abcnews.go.com/Politics/story?id=120603>

Revival, sort « The Old Man Down the Road », une chanson où il se moque implicitement du président sans citer son nom en le décrivant comme une entité capable d'accomplir des miracles : « He take [sic] a thunder from the mountain, he take [sic] a lightning from the sky, He bring [sic] a strong man to his begging knee, He make [sic] a young girl's mama cry » (1-4). Des groupes punk comme Dead Kennedys, Permanent Wave ou MDC, organisent Rock Against Reagan, une série de concerts entre 1983 et 1984 qui alertent la jeunesse punk américaine sur la situation politique et les dirigeants de leur pays. De même, les groupes de musique rap Grandmaster Flash, N.W.A et Public Enemy exposent les problèmes sociaux tels que les bavures policières, le racisme, et le chômage des populations africaines-américaines des ghettos.

Les années quatre-vingt-dix sont une décennie de prospérité pour l'Amérique qui connaît une longue période d'expansion économique pendant les deux mandats du président Bill Clinton. Cependant, même si le pays est stable économiquement et que les gens ont un emploi et qu'ils jouissent d'une vie meilleure, il y a toujours des problèmes sociaux et de la discrimination fondée sur l'orientation sexuelle. Le militantisme des *protest singers* américains est un combat sans fin et il y a toujours des causes à défendre.

C'est le cas des artistes objecteurs de la troisième vague féministe qui continuent de dénoncer les problèmes des femmes liés au viol, la violence conjugale, l'avortement, l'homophobie et l'image stéréotypée des femmes véhiculée par les médias et la culture populaire. Les Riot grrrls, mouvement féministe, incluent des groupes de punk rock comme les Bikini Kill, Bratmobile, The Butchies, ou les L7. Elles utilisent la musique et les fanzines⁴⁵ pour promouvoir la condition féminine et partager leur point de vue sur les multiples problèmes des femmes et l'*empowerment*⁴⁶ féminin. La chanteuse progressiste et féministe Ani DiFranco expose la condition des adolescentes enceintes dans sa chanson « Lost Woman Song » (1990). Elle affirme qu'elles peuvent faire le choix de ne pas devenir mère sans pour autant être jugées par la société. « I opened a bank account when I was nine years old, I closed it when I was eighteen, I gave them every penny that I'd saved and they gave my blood and my urine a number, and now I'm sitting in this waiting room playing with the toys, and I am here to exercise my freedom of choice » (1-6).

⁴⁵ Les fanzines sont des publications indépendantes, popularisées par le mouvement Punk, qui illustrent la philosophie DIY (Do It Yourself) pour s'opposer à la consommation de masse. En Amérique, on peut citer quelques fanzines comme *Maximumrocknroll*, *Punk Planet*, *Profane Existence*, ou *Slug and Lettuce*.

⁴⁶ Marie-Hélène Bacqué considère que le terme *empowerment* est intraduisible en français. Il s'agit du « processus par lequel un individu ou un groupe acquiert les moyens de renforcer sa capacité d'action, de s'émanciper » (Marie-Hélène Bacqué, « Empowerment et politiques urbaines aux États-Unis », *Géographie, économie, société*, 2006/1, vol.8, 108).

Les chanteurs protestataires de différents genres et sous-genres musicaux comme le rock, le folk rock, le punk rock et le hip-hop reviennent sur le devant de la scène musicale au troisième millénaire pour s'opposer au président George W. Bush. Ils s'opposent à la guerre en Irak et condamnent le manque de décisions du président après le passage de l'ouragan Katrina.

Neil Young sort *Living With War* en 2006 et propose de destituer le président dans « Let's Impeach the President ». Le chanteur de musique country Steve Earle propose aux Américains de faire une révolution et de changer le président dans son album *The Revolution Starts Now* (2004). Les Dixie Chicks, groupe féminin de musique country, provoquent également une vive et longue polémique à cause des propos tenus par la chanteuse Natalie Maines contre le président Bush. Le rappeur Kanye West fustige le président Bush et le traite de raciste lors du téléthon organisé pour soutenir les victimes de l'ouragan Katrina. Les chanteurs hip-hop sont les plus agressifs dans la critique du président. Public Enemy, Lil Wayne et Eminem ont recours aux insultes. Enfin, des chanteurs opposés au président Bush comme Springsteen, R.E.M, ou Pearl Jam participent au *Vote For Change Tour* pour soutenir John Kerry le candidat démocrate à la présidence des États-Unis. Malgré la mobilisation de ces artistes, le président Bush est réélu en 2004.

En 2008, les Américains tournent la page des années Bush avec l'élection de Barack Obama, mais le pays est confronté à d'autres problèmes. La crise financière des *subprimes* ruine les ménages américains, incapables de rembourser leurs prêts immobiliers. Des mouvements de contestation comme Occupy Atlanta, Occupy Boston et Occupy L.A. se forment à travers les différentes villes américaines pour dénoncer les abus du capitalisme financier. Les occupants du parc Zuccotti proche du quartier d'affaires de Wall Street à Manhattan attirent l'attention des médias. Plusieurs artistes apportent leur soutien à Occupy Wall Street comme Pete Seeger qui marche avec les manifestants en chantant « We Shall Overcome ». David Crosby, Graham Nash et Tom Morello jouent devant les manifestants.

En 2012, Springsteen sort *Wrecking Ball*, album sur la crise financière et ses effets sur la population américaine. L'album critique aussi les grandes firmes hégémoniques qui exploitent les classes marginales. Neil Young rejoint Springsteen dans cet exercice et critique Starbuck, chaîne multinationale de café et Monsanto, firme spécialisée dans les biotechnologies agricoles. Dans « A Rock Star Bucks a Coffee Shop » (2015), Young critique Starbuck dont les boissons contiennent des organismes génétiquement modifiés qui proviennent de Monsanto : « I want a cup of coffee but I don't want a GMO, I like to start my day off without helping Monsanto » (3-4). Young a compris la complexité du monde

d'aujourd'hui. La tâche des *protest singers* de l'Amérique contemporaine s'avère difficile et complexe et ils doivent plus que jamais trouver le ton juste pour aborder les problèmes de leur société.

3. Définitions : *protest song* et autres concepts

Pour apporter de la clarté à ce travail, nous devons définir les concepts que nous sommes amenés à utiliser fréquemment. Notre but dans cette étape est d'élaborer un cadre conceptuel logique et cohérent.

On l'appelle chanson de révolte, populaire, engagée, militante ou contestataire. Certains emploient l'anglicisme *protest song*. Nous avons déjà octroyé l'appellation de *protest song* aux chansons de Springsteen, mais sans vouloir nous contredire, chante-t-il vraiment des *protest songs*? D'emblée, nous sommes confronté à une difficulté qui est celle de choisir un terme approprié pour qualifier les chansons engagées de Springsteen. Il nous semble, qu'à ce stade, il était trop tôt pour donner une réponse définitive à cette question. Avant lui, les chanteurs engagés exprimaient leur colère avec des *protest songs* directes et subversives. Les chansons de Springsteen sont différentes de celles de Phil Ochs ou de Neil Young, chanteurs qui affichent d'une façon directe leur opposition et mécontentement face à des injustices sociales et des décisions politiques arbitraires. Springsteen comme tout chanteur engagé exprime son point de vue sur des thèmes délicats en Amérique, mais sa méthode consiste à proposer une réflexion de fond sans pour autant être direct ou transgressif.

Une *protest song* est une chanson écrite par un artiste afin de protester. Le verbe protester provient du Latin *protestari* et se compose du préfixe *pro* qui signifie devant ou en avant et *testari* qui signifie témoigner. Protester signifie : « s'élever avec force contre quelque chose » ou « exprimer sa violence par des paroles ou des écrits »⁴⁷. Les chanteurs engagés composent des *protest songs* pour condamner une injustice ou apporter leur soutien à une cause spécifique, mais il faut que ces chansons soient diffusées aux auditeurs. Il faut qu'ils apportent un témoignage public à la société pour essayer d'apporter un changement. Pour ce faire, ils doivent vendre leurs disques et les diffuser aux auditeurs. Il faut rappeler que ces chanteurs engagés sont avant tout des artistes qui produisent des œuvres musicales, raison d'être de leur existence. Ils doivent signer un contrat avec une maison de disque, faire la promotion de leurs albums et les vendre, gérer leurs tournées et protéger leurs droits d'auteurs. Ils doivent donc s'accommoder des pratiques économiques de l'industrie du disque. Nous examinerons ces questions économiques de diffusion et de vente ultérieurement.

⁴⁷ URL : <http://www.larousse.fr/>

Une autre définition, simple et claire, des *protest songs* est donnée par Woody Guthrie qu'il tire de sa propre vie artistique et de son militantisme : « [...] songs that try to make things better for us, songs that protest all the things that need protesting against »⁴⁸. Jerome L. Rodnitzky explique l'évolution de la *protest song* à travers la musique populaire américaine et fait une distinction entre les chansons folk, les *topical songs* qui sont plus politiques, et les chansons dites *Tin Pan Alley* en référence à la maison d'édition du quartier new-yorkais.

Broadly speaking, American popular music has consisted of three major categories- folk music, topical music, and tin-pan alley songs for the mass media. Folk music was music made by and for the masses-songs to be sung at home, by oneself, and on the job. Topical music consisted of songs that related news or had a specific message. The broadside ballads sung in taverns by minstrels represented the earliest topical tradition. Political songs represented another type of broadside, and union-organizing songs still another variety. The latest topical music consists of the many so-called protest songs that refer, subtly or directly, to specific social problems. Tin-pan alley songs came into their own at the turn of the century when there was a mass, urban audience for sheet music and piano-based family-singing. Naturally, the phonograph, radio, and eventually hi-fidelity further enhanced their future⁴⁹.

Rodnitzky note dans un autre article : « Protest songs have always been with us, although there is a natural tendency to overlook their presence. Life is always rosier in retrospect, and yesterday's protest song becomes increasingly ludicrous and irrelevant. To survive, songs of discontent must communicate universal frustrations »⁵⁰. Les auditeurs d'une *protest song* ne vont pas forcément faire attention à son contenu, au message qu'elle véhicule. Peut-être qu'ils ne sont même pas des militants ou qu'ils n'accordent pas d'importance à la cause ou au combat évoqué dans la chanson. Il faut rappeler aussi que les auditeurs apprécient l'écoute des instruments, du rythme d'une *protest song* aussi bien que s'ils écoutaient des genres musicaux souvent dépourvus de paroles comme la musique jazz ou la musique classique. C'est pour cela que Rodnitzky met l'accent sur la nécessité de transmettre un mécontentement universel qui ne laisserait pas les auditeurs indifférents à la cause d'une *protest song* que contient ses paroles.

Pour Deena Weinstein les *protest songs* les plus pertinentes sont celles que les auditeurs écoutent des années après leur sortie et dont ils continuent à saisir la dimension

⁴⁸ Mark Allan Jackson, *Prophet Singer: The Voice and Vision of Woody Guthrie*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2008, 3.

⁴⁹ Jerome L. Rodnitzky, « Popular Music in American Studies », *The History Teacher*, volume 7, n°4, août 1974, 504, [en ligne], consulté le 1^{er} septembre 2017. URL : <http://www.jstor.org/stable/492057>

⁵⁰ Jerome L. Rodnitzky, « The Evolution of the American Protest Song », [1969], in Timothy E. Scheurer (éd.), *The Age of Rock*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1989, 113.

contestataire : « A protest song [...] has a far longer shelf life if it is oblique, since it can be heard generations later merely as a song relieved of the baggage of a protest that may no longer be relevant or popular »⁵¹. Cependant, si une *protest song* classique demeure aujourd'hui aussi populaire que lorsqu'elle est sortie, en tenant en compte que la cause qu'elle a abordée n'est plus à jour comme le souligne Weinstein, que reste-t-il alors de cette chanson ? Sa mélodie ? Son refrain ? Peut-on affirmer qu'elle ne sert plus à rien ?

Pour être plus clair, prenons l'exemple des deux célèbres *protest songs* « Fortune Son » (1969) des Creedence Clearwater Revival et « Bring 'Em Home » (1965) de Pete Seeger que des artistes engagés comme Pearl Jam, Sleater-Kinney et Bruce Springsteen ont choisi de reprendre pour critiquer la guerre en Irak de 2003. Ces deux chansons qui à l'origine s'étaient opposées à la guerre du Viêt Nam sont devenues des hymnes universels pour s'opposer à toutes les guerres de l'Amérique quels que soient l'époque ou le contexte politique et social du pays.

Le terme *protest song* est problématique pour Dorian Lynskey, journaliste au *Guardian*, car il colle aux artistes l'étiquette de *protest singers* : « Many artists have seen it as a box in which they might find themselves trapped »⁵². Ce refus de recevoir une étiquette de *protest singer* a motivé le désengagement de Bob Dylan de la communauté folk des années soixante. Des artistes comme Joan Baez et Judy Collins ne se sont jamais considérées comme des *protest singers* bien qu'elles continuent à militer et à chanter des chansons engagées. Judy Collins a même considéré à la fin des années soixante que protester en chanson revient à frapper sur la tête des gens : « Protest songs are like hitting people over the head »⁵³.

En plus de sa dimension contestataire, une *protest song* est aussi une chanson politique. Elle contient dans ses paroles des éléments ressortissant du politique. Pour Louis-Jean Calvet une chanson est politique « parce que son auteur l'a voulue telle, parce que l'analyse de sa thématique la révèle telle, et parce que ses contemporains l'ont vécue telle »⁵⁴. Les deux notions, politique et contestation, sont très proches. Militer dans un parti politique d'une démocratie engendre la contestation contre les gouvernements, les décideurs politiques. On peut appliquer la définition de la chanson politique que propose Calvet à la notion de contestation. L'auteur d'une *protest song* l'a composée pour contester et cela va de soi que

⁵¹ Deena Weinstein, « Rock Protest Songs: So Many and So Few », in Ian Peddie (éd.), *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, Burlington, Ashgate, 2006, 12.

⁵² Dorian Lynskey, *33 Revolutions Per Minute*, op.cit., 1.

⁵³ Jerry Rodnitsky, « The Decline and Rebirth of Folk Protest Music », in Ian Peddie (éd.), *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, ibid., 17.

⁵⁴ Louis-Jean Clavet, *La Production révolutionnaire*, Paris, Payot, 1976, 129.

son analyse révèle qu'elle est une *protest song* et que les auditeurs la catégorise en tant que telle.

Denisoff définit une chanson militante comme « a socio-political statement designed to create an awareness of social problems and which offers or infers a solution which is viewed as deviant in nature »⁵⁵. Cette chanson dénonce, condamne, invite à prendre parti. Elle alerte les consciences qu'il y a un malaise dans la société, mais elle suggère une solution radicale difficile à réaliser. Denisoff fait une distinction entre la chanson engagée ayant une fonction mobilisatrice (« magnetic song of persuasion »)⁵⁶ et celle qui a une fonction rhétorique (« rhetorical song of propaganda »)⁵⁷. La « magnetic song » est un hymne des syndicats et des mouvements sociaux dont la finalité est de convaincre les auditeurs indécis de la justesse d'une cause et de les recruter comme militants. Par contre, la « rhetorical song » alerte les auditeurs sur un événement important dans la société ou condamne une injustice sans pour autant essayer de les recruter comme membres du mouvement. La chanson de Dylan « Hurricane » (1975) en soutien au boxer Rubin Carter et son emprisonnement après un procès bâclé illustre cette fonction rhétorique de la chanson engagée.

Claude Chastagner donne des éclaircissements sur la fonction des chansons engagées. Pour lui, elles « ne sont pas simplement écrites pour distraire, faire rêver ou émouvoir. Leurs auteurs ont des intentions précises, militantes et politiques. Ils veulent soulever les foules, changer les mentalités, apporter une contribution concrète aux luttes de leur époque. Leurs textes sont des messages qui doivent être entendus et susciter un passage à l'acte »⁵⁸. À la lumière de ce commentaire, nous constatons que la chanson engagée est plus qu'un produit commercial, plus qu'un artefact culturel. Son auteur ne l'a pas composée que pour avoir un succès commercial mais pour militer et influencer ses auditeurs. Chastagner poursuit son commentaire sur les chansons engagées et pose des questions pertinentes quant à leur rôle.

Or, si tant est qu'il soit possible de les mesurer, quel est l'impact réel de ces chansons ? En quoi sont-elles subversives ? Ont-elles vraiment changé le monde ? Peut-on vraiment affirmer que les *protest songs* ont provoqué une recrudescence des mouvements de grèves, comme l'écrit Horace Beck (65) ? « A Working Class Hero » (John Lennon, 1970) a-t-il contribué à revaloriser le monde ouvrier, « Masters of War » (Bob Dylan, 1963) à démanteler le complexe militaro-industriel, « The "Fish" Cheer / I-Feel-Like-I'm-Fixin'-To-Die Rag » (Country Joe,

⁵⁵ Serge R. Denisoff, *Sing a Song of Social Significance*, *op.cit.*, 26.

⁵⁶ *Ibid.*, 5.

⁵⁷ *Ibid.*, 6.

⁵⁸ Claude Chastagner, *De la culture rock*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, 51.

1967) à mettre un terme à la guerre au Vietnam, « Respect » (Aretha Franklin, 1967) à améliorer la condition des femmes ?⁵⁹

Nous tenterons d'apporter des réponses aux questions posées ci-dessus pour résoudre la problématique de l'efficacité des *protest songs*. Le choix de travailler sur l'œuvre de Springsteen comme nous allons le voir va nous aider à apporter un début de réponse.

Après avoir défini la *protest song*, il nous faut aussi donner une définition au style de musique de Springsteen. Nous appellerons « rock » les chansons de l'artiste qui englobent deux genres, le « heartland rock » et le « Jersey Shore Sound ». Bob Seger, chanteur natif de Détroit, est de facto le fondateur du « heartland rock » aux cours des années soixante. Jon Pareles, journaliste du *New York Times*, donne la définition suivante : « The music is basic-three chords and a back beat. The tone is earnest, plain-spoken, just folks. The verses are short stories, terse sketches of characters trying to get by. And the choruses, ready-made for sing-alongs, are about “hard times” »⁶⁰.

En effet, le « heartland rock » se caractérise par un style musical simple et des textes de chansons sur la vie des cols bleus de la *Rust Belt*⁶¹ ainsi que sur la désillusion de l'Amérique blanche des petites villes. Springsteen popularise le genre au milieu des années soixante-dix et connaît le succès commercial avec son album *Born to Run* en 1975. D'autres artistes connaîtront aussi le succès dans les années quatre-vingt comme John Mellencamp, Tom Petty et Melissa Etheridge.

Le deuxième genre, le « Jersey Shore Sound », s'est développé dans les années soixante-dix dans le Stone Pony, le Student Prince et d'autres night clubs d'Asbury Park, ville du comté de Monmouth dans le New Jersey. Ce genre de musique aborde plusieurs thèmes comme l'amour, la joie de vivre et la nostalgie. Plusieurs artistes ont lancé leur carrière dans des clubs du New Jersey, comme Bruce Springsteen and the E Street Band, The Drifters, Southside Johnny and the Asbury Jukes, Bon Jovi et Bill Chinnock. Le « heartland rock » et le « Jersey Shore Sound » sont presque similaires en matière des thèmes de chansons et il n'y a pratiquement pas de différence entre les deux styles à ceci près que le « heartland rock » dépeint les problèmes sociaux des Américains des petites villes alors que le « Jersey Shore Sound », genre plus festif, aborde leurs moments de joie et de bonheur.

⁵⁹ Claude Chastagner, *De la culture rock*, *op.cit.*, 51.

⁶⁰ Jon Pareles, « Heartland Rock: Bruce's Children », *The New York Times*, 30 août 1987.

⁶¹ La *Rust Belt*, littéralement « ceinture de rouille », est une région des États-Unis s'étendant de Chicago jusqu'à la côte atlantique qui a été marquée par le déclin de son industrie lourde de métallurgie. Une conséquence directe de ce déclin est la dépopulation de plusieurs villes comme Cleveland, Pittsburg ou Flint (Voir le documentaire de Michael Moore, *Roger & Me*, New York, Dog Eat Dog Films, 1989, sur le déclin de sa ville natale Flint).

Springsteen explore dans ses chansons plusieurs mythes qui sont générés dans l'imaginaire collectif de la société américaine. L'Amérique a été fondée sur des mythes comme le suggère Leslie Fiedler « [...] To be an American (unlike being English or French or whatever) is precisely to imagine a destiny rather than to inherit one ; since we have always been, insofar as we are Americans at all, inhabitants of myth rather than history »⁶².

Dans *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, Élise Marienstras met l'accent sur cette identité imaginaire des Américains qui est « le socle essentiel de l' "américanité" »⁶³.

Les Américains sont ces déracinés, ces hommes sans mémoire commune qui inventeront des mythes chargés de substituer aux caractères manquants à leurs sociétés d'implants, une collection d'histoires, de coutumes, de souvenirs, de folklore, d'expérience et surtout d'épopée et de gloire commune. Une série de récits et de discours destinés à définir « l'être » américain se transmet donc, non par l'entremise d'historiens officiels ou d'instituteurs, mais par les canaux d'une société moderne répartis sur un territoire continent : les livres, les magazines, la télévision, le cinéma⁶⁴.

La musique rock est un des artefacts de la culture américaine qui contribuent à définir ce que c'est qu'être américain. Springsteen offre une nouvelle lecture des mythes fondateurs de son pays et ajoute une couche différente des autres formes de musique populaire à ce palimpseste national de l'identité américaine constitué aussi de cinéma, séries télévisées, bandes dessinées et sport.

Un des mythes fondateurs de la nation américaine est celui de terre promise (*The Promised Land*). C'est un terme biblique qui renvoie à la terre qui fut promise par Dieu au peuple d'Israël. En Amérique, la terre promise est une terre de refuge pour les colons puritains venus d'Europe au XVII^e siècle en quête de liberté religieuse. Dans la musique rock, ce mythe fait allusion aux jeunes chanteurs qui sont en quête de gloire et de célébrité. Avec leur guitare, ils sillonnent les villes du pays à la recherche d'une grande maison de disque qui leur fera signer un contrat. Dans « Promised Land » (1965), Chuck Berry utilise la première personne du singulier pour décrire son voyage à travers les villes américaines qui le conduira à Los Angeles où il pourra réaliser ses rêves.

Le rêve américain est aussi un autre mythe de la culture américaine que Springsteen examine dans plusieurs de ses chansons. Il est défini par James Truslow Adams comme : « [a] dream of a land in which life should be better and richer and fuller for everyone, with

⁶² Cité dans Greil Marcus, *Mystery Train: Images of America in Rock'n'Roll Music*, New York, Omnibus Press, 1977, 6.

⁶³ Élise Marienstras, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*, Paris, La Découverte, 1976, 11.

⁶⁴ *Ibid.*

opportunity for each according to ability or achievement »⁶⁵. Or, une partie de la population américaine, celle des plus démunis, semble ne pas être concernée par le rêve. Il ne s'agit pas pour ces gens de devenir prospères, d'avoir une grande maison avec un garage et deux voitures et de prendre des vacances au soleil des îles tropicales, mais seulement d'arriver à payer leurs loyers, factures et crédits, de faire des courses pour pouvoir subvenir à leurs besoins et nourrir leurs enfants. Réaliser le « rêve américain » dans ce contexte devient un privilège réservé seulement à une infime partie de la société américaine, aux gens qui appartiennent à la *middle-class*.

Dès lors, il nous faut faire une distinction entre la classe ouvrière et la *middle-class* comme le souligne le journaliste Alfred Lubrano. « Blue-collar working-class people don't have college degrees and perform manual labor. And white-collar, middle-class people are college educated and work at professional-type jobs. One group works with their hands, the other with their minds »⁶⁶. Il faut préciser que la *middle-class* américaine n'est pas comme la classe moyenne française. L'équivalent de la *middle-class* américaine en France est la classe moyenne supérieure considérée comme relativement aisée.

4. Sources primaires et secondaires

Après avoir défini ces quelques concepts, nous devons à présent examiner les sources sur lesquelles nous nous sommes appuyé.

En ce qui concerne les sources primaires, le travail examine les chansons de Springsteen ainsi que les interviews, concerts et vidéoclips du chanteur. En plus, nous nous sommes basé sur le récit autobiographique du chanteur, *Born to Run*, sorti en 2016, dans lequel l'auteur livre quelques détails de sa vie personnelle et de son parcours artistique. Le chanteur s'est confié à ses lecteurs et a apporté un témoignage poignant sur des événements personnels de sa vie familiale, sa carrière musicale et sa relation tendue avec son père. Springsteen décrit les rues, sa maison natale, les ballades en moto ou en voiture dans le Sud étatsunien ou encore la partie de pêche au Mexique avec son père. Il s'agit vraiment d'un récit personnel, un exercice narratif avec des descriptions, une recherche stylistique et de la rhétorique.

Néanmoins, il nous a semblé que Springsteen n'a pas assez creusé et qu'il n'a pas assez approfondi les détails biographiques et surtout sur des sujets importants comme son

⁶⁵ Préface de James Truslow Adams, *The Epic of America*, [1931], New Brunswick, NJ, Transaction Publishers, 2012, xx.

⁶⁶ Alfred Lubrano, *Blue-collar Roots, White-collar Dreams*, Hoboken, Wiley, 2005, 3.

engagement politique et social. Il résume les huit années de la présidence George W. Bush en une ligne lorsqu'il aborde son quinzième album studio sorti en 2007 : « *Magic was my state-of-the-nation dissent over Iraq War and the Bush years* »⁶⁷. Springsteen a résumé son activisme face au président Bush en une phrase sans plus d'analyses ou de développements. Nous en avons déduit que le chanteur a écrit son autobiographie de cette façon en prenant soin de ne pas reprendre les éléments contenus déjà dans sa biographie autorisée écrite par Dave Marsh et aussi dans les dizaines d'interviews qu'il a données depuis plus de quarante ans.

Christopher Phillips et Louis P. Masur ont rassemblé les interviews accordées par Springsteen à différents journalistes et critiques rock de 1973 jusqu'à 2013 dans *Talk About a Dream: The Essential Interviews of Bruce Springsteen*. Les interviews ont représenté une source pertinente et fiable dans la mesure où elles nous ont aidé à vérifier si le narrateur des chansons était l'auteur lui-même, si son récit était autobiographique. En vérifiant que le « je » des chansons référait à Springsteen et qu'un pacte autobiographique était présent, nous avons évité de faire des interprétations hasardeuses des textes de l'artiste.

Le site web officiel de Springsteen⁶⁸ nous a donné des repères chronologiques des différents concerts et tournées mondiales de l'artiste avec son E Street Band. Il nous a permis de répertorier les concerts et la discographie de l'artiste. Par ailleurs, la *Video Anthology 1978/1988* ainsi que les vidéoclips et extraits de concerts se trouvant sur YouTube nous ont été d'une grande aide. Les documents audiovisuels de l'artiste ont représenté une source riche en informations pour l'analyse des chansons.

Le concert de Springsteen à l'Arena de Montpellier le 19 juin 2012 a constitué aussi une source primaire de notre recherche. Il nous a permis de confirmer quelques hypothèses que nous avons soulevées. Nous avons assuré deux rôles dans ce concert, participant et observateur : nous avons fait partie du public venu apprécier le spectacle et nous avons pris le temps d'observer les spectateurs et Springsteen avec son E Street Band. Nous avons pu constater que Springsteen était et est avant tout un *entertainer*, c'est-à-dire un homme de scène. Mais il faut nuancer ce constat car l'artiste était en France devant un public français alors que notre recherche porte sur les auditeurs et spectateurs américains aux États-Unis. Nous développerons ces différents points dans ce présent travail.

Quant aux sources secondaires, il s'est agi de publications sur la carrière artistique de Springsteen ainsi que d'ouvrages académiques dans différentes disciplines. Nous avons lu des

⁶⁷ Bruce Springsteen, *Born to Run*, Londres, Simon & Schuster, 2016, 455.

⁶⁸ URL: <http://bruce.springsteen.net/>

ouvrages théoriques sur la *protest song* l'histoire et la théorie de la musique rock. Il faut ajouter à ceux-là des ouvrages sur la politique américaine, le syndicalisme et le mouvement social américain, la culture américaine et ses mythes ainsi que des ouvrages anthropologiques, philosophiques et de critique littéraire et artistique. Nous avons aussi lu des récits (auto)biographiques et des romans américains et avons consulté des articles du *New York Times* et du *Washington Post* en plus des articles des critiques rock Lester Bangs, Greil Marcus, Jon Landau et Dave Marsh parus dans les magazines dédiés à la musique américaine *Rolling Stone* et *Creem*. Enfin, nous avons porté un intérêt pour le cinéma américain avec des films qui ont nourri notre réflexion comme *Badlands* de Terrence Malick, *The Night of the Hunter* de Charles Laughton et *Easy Rider* de Dennis Hopper, ainsi qu'un intérêt pour les photos d'Annie Leibovitz, Walker Evans et Frank Robert.

Les ouvrages sur Springsteen abordent plusieurs aspects de la vie du chanteur, ses fans, son engagement politique et social, le fait qu'il incarne le rêve américain ou le nouveau Woody Guthrie des temps modernes. La lecture de la biographie officielle de Springsteen, écrite par Dave Marsh, nous a aidé avec l'autobiographie du chanteur à rédiger une partie biographique qui figure en annexe de ce présent travail sur les débuts de l'artiste, sa réussite, ses albums et d'autres aspects de sa vie professionnelle et privée. L'auteur de la biographie a mis l'accent sur les tournées et concerts de Springsteen et ce faisant, il nous a rappelé que l'analyse des chansons doit prendre en considération un aspect important de la carrière musicale de Springsteen, la scène.

June Skinner Sawyers a collecté les articles universitaires les plus pertinents sur Springsteen dans *Racing in the Street: The Bruce Springsteen Reader*. Les articles ont contribué à nourrir notre réflexion en retraçant la carrière de l'artiste depuis ses débuts en 1973 jusqu'en 2003. À titre d'exemple, l'article de Andrew M. Greeley « The Catholic Imagination of Bruce Springsteen » nous a éclairé sur le fait que le succès de Springsteen, l'auteur-compositeur, est en partie dû à sa religion dont il détourne les rites catholiques et les sacrements. De même, dans « The Real Thing—Bruce Springsteen », Simon Frith aborde la très ambiguë notion d'authenticité dans la musique rock. Il s'étonne du fait que Springsteen, star mondiale millionnaire, s'habille comme un ouvrier. Les commentaires de Frith sur Springsteen nous ont aidé à mieux cerner l'artiste et à explorer des pistes pour comprendre son jeu scénique et sa persona.

L'ouvrage de David Masciotra, *Working on a Dream: The Progressive Political Vision of Bruce Springsteen*, nous a exposé l'engagement politique et social de Springsteen dans son pays aux côtés des plus démunis : les sans-abris, les pauvres et les personnes

séropositives. L'auteur reprend des notions clefs qu'emploie Springsteen dans ses textes de chansons et interviews et qui résument son engagement. Springsteen chante, explique l'auteur, sur la pauvreté, l'isolation et l'aliénation des individus, mais aussi sur l'espoir, l'humanisme et le rêve américain.

De même, Donald L. Deardorff II retrace le parcours artistique de Springsteen dans *Bruce Springsteen: American Poet and Prophet* et analyse l'œuvre poétique du chanteur en affirmant qu'elle reprend des valeurs fondamentales qu'on retrouve dans les documents officiels de l'histoire américaine comme la constitution des États-Unis et la Déclaration d'indépendance. L'ouvrage propose une analyse thématique de l'œuvre de Springsteen et examine quelques-uns de ses albums en mettant l'accent sur l'engagement politique et social de l'artiste.

Dans son article qui s'intitule : « Bruce Springsteen, Social Justice, and the Power of Music », Craig Hemmens, criminologue et professeur à l'Université d'État de Washington, analyse quelques chansons de Springsteen sur les criminels et précise que les compositions musicales du chanteur sont aussi importantes que les ouvrages et articles universitaires sur les criminels et la criminologie. L'auteur affirme que le thème de la justice sociale est récurrent dans plusieurs chansons de Springsteen et que les personnages de « Stolen Car », « Johnny 99 » et « Nebraska » sont des laissés-pour-compte avant d'être des criminels.

Enfin, Louis P. Masur retrace dans *Runaway Dream: Born to Run and Bruce Springsteen's American Vision* la production et la sortie du troisième album de Springsteen, *Born to Run* en 1975. L'auteur analyse les chansons, donne les chiffres de ventes et présente des détails sur la production de l'album le plus important de la carrière musicale de Springsteen.

Néanmoins, il faut reconnaître qu'aucun des ouvrages sur Springsteen que nous avons consultés n'a pu décrire les stratégies artistiques qu'il adopte lorsqu'il compose des chansons engagées ou comment il s'adapte à l'époque contemporaine et exprime ses messages militants.

Les ouvrages théoriques sur la musique rock et la chanson engagée étatsunienne nous ont permis de bien cerner la problématique de la *protest song* d'un point de vue springsteenien dans la mesure où l'artiste est un chanteur de musique rock avant d'être un *protest singer*.

Les ouvrages théoriques portant sur la chanson engagée américaine que nous avons consultés traitent pour la plupart de la folk music des années soixante. Une des difficultés à

laquelle nous avons été confronté est le peu d'ouvrages sur la chanson militante contemporaine en Amérique. La plupart des ouvrages abordent l'histoire de la musique folk et les chansons qui ont accompagné le combat des femmes et des ouvriers en plus des ballades militantes d'artistes comme Pete Seeger, Joan Baez et Bob Dylan qui se sont opposés à la guerre du Viêt Nam et ont milité pour les droits civiques des Africains-Américains.

Nous avons donc catégorisé les ouvrages sur la *protest song* et avons souligné leur apport théorique. Nous n'allons pas dresser une liste exhaustive des ouvrages existants, mais nous allons plutôt sélectionner ceux qui nous ont le plus apporté et souligner leur pertinence théorique.

L'ouvrage de Serge R. Denisoff, *Sing a Song of Social Significance*, est, sans doute, le plus pertinent de la bibliographie même s'il date de 1968. L'auteur donne une définition sociologique d'une chanson militante et explique sa fonctionnalité dans la société occidentale des années soixante. Denisoff note qu'il est difficile de mesurer empiriquement l'efficacité d'une chanson militante.

Deux ouvrages, *33 Revolutions Per Minute: A History of Protest Songs* de Dorian Lynskey et *Story behind the Protest Song: A Reference Guide to the 50 Songs That Changed the 20th Century* de Hardeep Phull dressent la liste des chansons engagées qui ont marqué l'histoire du XX^e siècle. Ces ouvrages contiennent des informations sur les chansons, leur contexte, leurs interprètes, leurs classements, mais il leur manque une partie théorique pour définir la chanson engagée et expliquer ses mécanismes et ses fonctionnalités.

The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest de Ian Peddie contient plusieurs articles qui explorent la *protest song* contemporaine dans différents genres musicaux comme le heavy metal, le rock, ou le hip-hop. La lecture de cet ouvrage nous a permis de réaliser que la protestation musicale contemporaine ne concerne pas que la musique folk comme ce fut le cas dans les années soixante. La complexité de notre époque et la pluralité des causes, politiques, sociales et environnementales, mobilisent des artistes de tous horizons. En Amérique, des *protest singers* des différents genres musicaux critiquent les effets de la crise financière, alertent les auditeurs sur le réchauffement climatique et chantent les problèmes des plus démunis de leur pays. L'ouvrage nous a été d'une grande aide dans la mesure où nous avons saisi la complexité du militantisme contemporain.

En plus des ouvrages théoriques, nous avons lu des récits autobiographiques comme *Bound For Glory* de Woody Guthrie, *Where Have All The Flowers Gone* de Pete Seeger, *Manhattan Folk Story* de Dave Van Ronk avec Elijah Wald, et *Chronicles: Volume One* de

Bob Dylan. Leurs autobiographies nous ont été d'un grand secours. En dévoilant leurs vies dans leurs récits, ces artistes nous ont révélé les stratégies qu'ils ont adoptées pour militer et chanter de la chanson engagée. Leurs écrits ont nourri notre réflexion et ont élargi nos horizons sur les différentes stratégies artistiques que des *protest singers* ont utilisées à un moment important de l'histoire américaine.

Seeger résume ses cinquante années de militantisme avec un livret de ses chansons les plus célèbres. Il croyait fortement en l'efficacité de la *protest song*. Le puriste Van Ronk nous apprend qu'il a vécu dans la misère au sens littéral et que sa vie l'a inspiré pour rédiger ses chansons. En plus, il livre un récit historique qui nous a éclairé sur le développement de la musique folk dans son pays à partir des années cinquante. Quant à Dylan, il dévoile dans *Chronicles: Volume One*, sa vraie conviction sur le militantisme et les *protest singers* des années soixante en affirmant qu'il ne s'est jamais considéré comme un chanteur engagé. Il émet même des réserves quant à la validité du terme *protest singer*⁶⁹. Nous développerons tous ces points ultérieurement.

D'autres auteurs se situent dans la veine dylanienne et dressent un constat d'échec de la *protest song* contemporaine. Dan Goniprow dans son article intitulé : « Where Have All the Protest Songs Gone? » pose une question pertinente sur l'état de la chanson contestataire à notre époque. Il y indique des pistes qui peuvent donner une réponse quant à l'efficacité des *protest songs* contemporaines. En lisant l'article de Goniprow, on se rend compte de la difficulté d'évaluer l'efficacité d'une *protest song*, même si des outils empiriques existent comme les chiffres de ventes, les classements, le nombre de concerts et de spectateurs.

David Szatmary, par contre, ne partage pas l'avis de Goniprow sur la difficulté d'évaluer une chanson engagée. Dans *Rockin' in Time*, il démontre comment la musique rock a influencé les jeunes électeurs américains durant l'échéance présidentielle de 2004. Même si nous vivons dans une époque complexe, des artistes s'impliquent et s'impliqueront toujours dans la vie politique et sociale. Ils arrivent à trouver le ton juste pour militer et faire passer leurs messages. Szatmary nous rappelle que ce sont les événements politiques et sociaux majeurs qui mobilisent les artistes et les font glisser dans le militantisme. Nous réalisons grâce à son ouvrage qu'il est possible pour des artistes de militer efficacement et d'influencer l'opinion publique de leurs auditeurs. Springsteen fait partie de ces artistes qui ne se sont pas forcément autoproclamés *protest singers*, mais qui lors d'événements importants ont composé des chansons engagées et ont milité pour défendre des causes justes.

⁶⁹ Bob Dylan, *Chronicles: Volume One*, op.cit., 82.

L'ouvrage de Claude Chastagner *De la culture rock* nous a aidé à comprendre les mécanismes de la culture rock, son fonctionnement et ses ambiguïtés. L'auteur situe aussi le moment de l'histoire du XX^e siècle où les artistes de musique rock ont basculé dans l'engagement politique et social et se sont mis à participer à des concerts humanitaires et à se mobiliser pour défendre des causes. Le travail académique de Chastagner sur la culture rock nous a éclairé sur le cadre conceptuel dans lequel il fallait définir l'engagement politique et social de Springsteen. Au lieu d'utiliser le terme *protest singer* aux connotations qui renvoient à la communauté folk des années soixante, nous utiliserons un autre vocable pour désigner le militantisme de Springsteen.

L'article de Lawrence Grossberg « Putting the Pop Back into Postmodernism » nous a éclairé sur la musique rock qu'il considère comme une pratique culturelle postmoderne contenant plusieurs ambiguïtés. Pour défendre cette thèse, il donne l'exemple de Springsteen et analyse son jeu scénique. La lecture postmoderne faite par Grossberg de la musique rock nous a permis de mieux évaluer le travail artistique de Springsteen et de dégager des pistes de réflexion concernant les stratégies qu'il utilise pour vendre ses disques.

Dans *Mystery Train: Images of America in Rock'n'Roll Music*, Greil Marcus présente une histoire culturelle de la musique rock en dressant des portraits d'artistes qui ont contribué à construire cette culture comme Robert Johnson, Elvis Presley, Sly Stone ou encore le groupe de rock canadien The Band qui a accompagné Dylan de 1965 à 1974. Marcus nous a offert un regard critique sur la culture rock et nous a donné des éclaircissements culturels inhérents à la musique rock tels que l'importance du groupe, le degré d'implication des différents artistes dans des causes sociales ou politiques, le mythe de la guitare ou celui de la Cadillac.

Notre intérêt a porté aussi sur le concept de « mythe » en Amérique. Pour comprendre cet élément constitutif de la culture, nous avons consulté plusieurs ouvrages qui donnent des éclaircissements sur le fondement des mythes, le rôle qu'ils jouent dans la construction de l'identité américaine et leur fonctionnement.

L'ouvrage de Jean Kempf, *Une histoire culturelle des États-Unis* a donné une lecture de la culture de ce pays en exposant ses valeurs, ses piliers et les questions de mémoire et de commémoration. L'ouvrage nous a aidé à comprendre quelques aspects de l'histoire américaine à travers sa culture et nous a permis de retracer le développement de quelques structures culturelles comme le rêve américain, le patriotisme, l'individualisme ou encore la

« petite ville ». Nous avons ainsi réalisé que le succès de Springsteen était en partie dû au fait qu'il explore ces structures culturelles dans ses chansons.

De même, les commentaires de Roland Barthes dans ses *Mythologies* nous ont été d'une grande aide. Les lectures qu'offre Barthes nous ont aidé à déchiffrer le discours artistique de Springsteen sur les mythes américains et voir comment il s'en accommode.

Nous avons consulté des ouvrages anthropologiques qui ont enrichi notre réflexion sur des pratiques dans les sociétés archaïques comme le don ou encore le sacrifice. Marcel Mauss dans son *Essai sur le don* nous a aidé à faire un rapprochement entre le don, pratique des peuples primitifs, et la musique rock, pratique contemporaine des sociétés occidentales. Nous allons voir si la musique de Springsteen fonctionne comme un don et si elle crée un lien social entre l'artiste et ses fans à travers la triple obligation de « donner-recevoir-rendre ».

Le philosophe René Girard nous a beaucoup aidé dans notre travail de recherche. Son essai *La Violence et le sacré* expose sa théorie du désir mimétique et du rôle du mécanisme victimaire à produire du sacré. Pour appliquer la théorie de Girard à la musique rock, il nous a fallu lire l'ouvrage de Chastagner *La Loi du rock. Ambivalence et sacrifice dans la musique populaire anglo-américaine* qui nous a guidé dans l'élaboration de notre hypothèse sur le jeu scénique de Springsteen. Il comporte des éléments de la mimésis, donc de l'imitation. La rivalité mimétique dans la musique rock produit de la violence ce qui conduit la communauté des fans à procéder à un sacrifice, à chercher un bouc émissaire. Les ouvrages de Girard et Chastagner sur le désir mimétique nous ont servi à définir les modalités du jeu scénique de Springsteen et les stratégies symboliques qu'il adopte lors de ses concerts.

5. Problématique, approche et méthode

La problématique centrale que nous souhaitons aborder dans le cadre de ce travail consiste à explorer comment Springsteen redéfinit la *protest song* dans l'Amérique contemporaine. Quelle était avant lui la définition de ce format musical ? Au XXI^e siècle, est-il encore valable de parler de *protest singer* ? Quel est son rôle, sa tâche, la nature de son engagement ?

La problématique débouche aussi sur la question de l'efficacité, la pertinence et l'impact d'une *protest song*. Les chansons contestataires de Springsteen sont-elles pertinentes ? Si oui, quels sont alors les critères et catégories de leur mesure ? Comment peut-on évaluer leur impact sur les auditeurs et sur la société américaine plus globalement ? Quelle est la spécificité de Springsteen, le chanteur engagé ? Un artiste de musique populaire engagé

dans l'activisme ne prend-il pas le risque de perdre son public dans la mesure où ses chansons contiennent des messages politiques et des protestations sociales qui sont souvent difficiles à digérer par les auditeurs ? Les spectateurs d'un concert de musique rock sont-ils venus pour écouter un artiste ou un activiste ? Sont-ils là pour apprécier l'esthétique d'une œuvre musicale ou pour militer politiquement et socialement ? Ne serait-il pas préférable pour les chanteurs de musique populaire d'éviter de chanter des *protest songs* dans la mesure où ils courent le risque de provoquer des polémiques comme ce fut le cas durant la présidence George W. Bush lorsque les chansons engagées ou les propos des Dixie Chicks, Madonna, CSN&Y ou Pearl Jam leur ont valu les foudres d'une partie de la population américaine surtout dans le Sud ?

L'engagement politique et social dans l'Amérique d'aujourd'hui n'est pas comparable à celui des années soixante et cela pour des raisons historiques, sociétales et politiques. La réalité américaine d'aujourd'hui fait qu'une partie des citoyens affiche son mécontentement face à des problèmes de chômage, de logements, de couverture médicale et de pouvoir d'achat. Springsteen doit certainement adopter quelques stratégies artistiques différentes de celles des autres *protest singers* pour rendre compte de la condition de cette catégorie de la société. Quelles sont ses stratégies ? Comment fait-il pour trouver le juste milieu entre divertissement et engagement politique et social ? En résumé, comment arrive-t-il à se classer au sommet des ventes de disques américains avec ses chansons engagées ?

L'approche de ce travail est pluridisciplinaire. La thèse englobe des aspects musicologiques, sociologiques, politiques, philosophiques, culturels et littéraires. Nous avons examiné la société américaine, ses classes et la réalité sociologique et économique du pays à travers les chansons de Springsteen et les écrits des sociologues et économistes dans la mesure où notre travail porte sur ces questions. Nous nous sommes intéressé à la vie politique américaine, ses débats et l'engagement politique des chanteurs. Le résumé de la biographie de Springsteen qui se trouve en annexe de ce travail suit la chronologie de l'artiste et les différentes étapes de sa vie et de sa carrière. Néanmoins, nous serons amené à mentionner quelques éléments biographiques dans les chapitres de ce travail pour apporter de la clarté dans l'analyse des chansons.

Nous prêterons attention aussi à la réception des chansons de Springsteen et à leur impact sur son public. Toute œuvre musicale a un effet sur ses auditeurs. Les fans de Springsteen entretiennent une relation particulière avec leur idole. Il serait donc intéressant d'examiner leur point de vue sur la réception de ses chansons. Les réseaux sociaux et forums

dédiés aux fans du chanteur représentent une source très riche en informations et qu'on ne manquera pas d'exploiter.

Pour explorer la problématique présentée ci-dessus, nous allons engager une réflexion sur un corpus constitué de 31 chansons sur un total de 387. La sélection des chansons s'est faite après avoir procédé à une analyse sommaire du contenu des 387 chansons de la discographie intégrale de Springsteen. Nous avons repéré les thèmes principaux des chansons, ensuite nous les avons catégorisés selon les stratégies artistiques adoptées par Springsteen. Le tableau suivant décrit les 31 chansons retenues pour l'analyse. Leur ordre n'est pas chronologique mais thématique selon les chapitres de ce présent travail (cf. ci-dessous). Des informations indicatives sur l'ensemble de la discographie de Springsteen se trouvent en annexe.

n°	Chanson	Album	Année	Thème	Classements
1	« Glory Days »	<i>Born in the U.S.A.</i>	1984	Nostalgie, gens ordinaires	Album classé n°1 aux USA et 8 autres pays
2	« My Hometown »	<i>Born in the U.S.A.</i>	1984	Nostalgie, ville natale	Album classé n°1 aux USA et 8 autres pays
3	« Mansion on the Hill »	<i>Nebraska</i>	1982	Espace géographique, petite ville	Album classé n°3 aux USA
4	« Factory »	<i>Darkness on the Edge of Town</i>	1978	Cols bleus, travail	3 millions de copies vendues aux USA (3 disques platine, RIAA)
5	« Youngstown »	<i>The Ghost of Tom Joad</i>	1995	Cols bleus, travail	1996 Grammy Award : Best Contemporary Folk Album
6	« Working on the Highway »	<i>Born in the U.S.A.</i>	1984	Travail précaire	Album classé n°1 aux USA et 8 autres pays
7	« Car Wash »	<i>Tracks</i>	1998	Travail précaire des mères célibataires	Album compilation classé n°27 aux USA
8	« Born to Run »	<i>Born to Run</i>	1975	Déplacement, voiture	Album classé n°3 aux USA
9	« Racing in the Street »	<i>Darkness on the Edge of Town</i>	1978	Course de voiture	3 millions de copies vendues aux USA (3 disques platine, RIAA)
10	« Darlington County »	<i>Born in the U.S.A.</i>	1984	Déplacement, mouvement, précarité	Album classé n°1 aux USA et 8 autres pays
11	« Darkness on the Edge of Town »	<i>Darkness on the Edge of Town</i>	1978	Désenchantement, démunis	3 millions de copies vendues aux USA (3 disques platine, RIAA)
12	« The River »	<i>The River</i>	1980	Démunis, pauvreté	Album classé n°1 aux USA et 2 autres pays (Canada et Norvège)
13	« The Ghost of Tom Joad »	<i>The Ghost of Tom Joad</i>	1995	sans abris, désenchantement	1996 Grammy Award : Best Contemporary Folk Album

14	« Streets of Philadelphia »	<i>Greatest Hits</i>	1994	personnes séropositives, homosexualité, exclusion	-1994 Academy Award : Best Original Song -1994 Golden Globe Award : Best Original Song -1994 Oscar : Best Original Song -1994 Grammy Award : Best Rock Song / Best Male Rock Vocal Performance / Song of the Year / Best Song Written for a Motion Picture or for Television
15	« American Skin (41 Shots) »	<i>High Hopes</i>	2014	Africains-Américains, violence policière	Album classé n°1 aux USA et 14 autres pays
16	« Johnny 99 »	<i>Nebraska</i>	1982	Criminalité, désespérance	Album classé n°3 aux USA
17	« Nebraska »	<i>Nebraska</i>	1982	Criminalité, absurde	Album classé n°3 aux USA
18	« You're Missing »	<i>The Rising</i>	2002	11 Septembre, familles des victimes	-2002 Grammy Award : Best Rock Album -Album n°1 aux USA et 8 autres pays
19	« The Rising »	<i>The Rising</i>	2002	11 Septembre, pompiers, héroïsme	-2002 Grammy Award pour la chanson : Best Rock Song -2002 Grammy Award pour la chanson : Best Male Rock Vocal Performance -2002 Grammy Award : Best Rock Album -Album classé n°1 aux USA et 8 autres pays
20	« Jesus was an Only Son »	<i>Devils & Dust</i>	2005	Espoir, espérance, figure christique	Album classé n°1 aux USA et 10 autres pays
21	« Rocky Ground »	<i>Wrecking Ball</i>	2012	Espoir, gospel	Album classé n°1 aux USA et 15 autres pays
22	« Tenth Avenue Freeze-Out »	<i>Live in New York City</i>	2000	E Street Band, rock sacrificiel	Album classé n°5 aux USA
23	« Light of Day »	<i>Live in New York City</i>	2000	Démunis, rock sacrificiel	Album classé n°5 aux USA
24	« Born in the U.S.A. »	<i>Born in the U.S.A.</i>	1984	Vétérans, désillusion	Album classé n°1 aux USA et 8 autres pays
25	« Gypsy Biker »	<i>Magic</i>	2007	La guerre en Irak	Album classé n°1 aux USA et 9 autres pays
26	« How Can a Poor Man Stand Such Times and Live? »	<i>We Shall Overcome : The Seeger Sessions (American Land Edition)</i>	2006	Ouragan Katrina, critiquer le gouvernement	2006 Grammy Award : Best Traditional Folk Album
27	« American Land »	<i>We Shall Overcome : The Seeger Sessions (American Land Edition)</i>	2006	Immigration, rêve américain	2006 Grammy Award : Best Traditional Folk Album

28	« We Take Care of Our Own »	<i>Wrecking Ball</i>	2012	Rêve américain, crise économique	Album classé n°1 aux USA et 15 autres pays
29	« Land of Hope and Dreams »	<i>Wrecking Ball</i>	2012	Optimisme, rêve américain	Album classé n°1 aux USA et 15 autres pays
30	« Working on a Dream »	<i>Working on a Dream</i>	2009	Optimisme, rêve américain	Album classé n°1 aux USA et 8 autres pays
31	« This Land is Your Land »	<i>Live 1975-85</i>	1986	Patriotisme, espoir	Album classé n°1 aux USA et au Canada

6. Plan

Nous avons élaboré un plan divisé en quatre grands chapitres selon les stratégies artistiques adoptées par Springsteen, appliquées aux catégories dont il parle.

Le premier chapitre traitera des chansons qui célèbrent les « gens ordinaires ». Il nous semble que célébrer les gens ordinaires est la stratégie la plus pertinente de Springsteen, celle qu'il a le plus adoptée dans ses chansons. Nous avons donc voulu mettre l'accent sur cette stratégie. Nous employons le terme générique « gens ordinaires » pour désigner la catégorie de citoyens se trouvant au bas de l'échelle sociale. Springsteen chante l'Amérique blanche des petites villes et de la *Rust Belt* comme nous l'avons mentionné plus haut, les gens d'extraction sociale modeste.

Dans ce chapitre, nous allons explorer une piste d'une autre nature en essayant de faire un rapprochement entre la musique rock de Springsteen et la littérature moderniste du début du XX^e siècle. Notre hypothèse est que célébrer les gens ordinaires dans la musique rock de Springsteen revient à emprunter le procédé littéraire moderniste de James Joyce dans *The Dubliners* (1914) et *Ulysses* (1922) où l'auteur décrit les vies de ses personnages à travers la ville de Dublin lors d'une journée ordinaire. L'œuvre musicale de Springsteen serait-elle moderniste ? Emprunte-t-il les techniques littéraires avant-gardistes de Joyce pour aborder les problématiques des sociétés occidentales contemporaines ? Nous allons essayer de répondre à ces questions et voir si Springsteen adopte les mêmes stratégies que celles des chanteurs engagés classiques qui se révoltent contre la condition des plus démunis ou s'il a fait d'autres choix.

Après avoir analysé l'attention portée par Springsteen à la vie des gens ordinaires, nous tenterons d'analyser des chansons plus sombres et moins joyeuses que celles du premier chapitre. Il est question ici dans le deuxième chapitre de décrire des personnages qui ressentent du désenchantement du fait de leur condition sociale. Chanter le désenchantement est une stratégie qui nous semble aussi importante que celle qui figure au premier chapitre

dans la mesure où les albums les plus classés de Springsteen sont ceux qui sont aux thèmes sombres et mélancoliques. Springsteen n'a jamais eu de succès avec des chansons gaies et joyeuses comme nous allons le voir. Les chansons sur le désenchantement rendent aussi compte de la vie des gens ordinaires, mais elles sont plus sombres et mélancoliques. Leur spécificité nous amène à les analyser à la suite du premier chapitre, de portée plus globale.

Dans ce deuxième chapitre, Springsteen endosse la peau de ses personnages et nous fait partager leur psyché. L'auditeur découvre ce que signifie être un marginal en Amérique, être exclu dans son propre pays. La musique rock ne se résume pas à la célèbre maxime « Sex, drugs and rock'n'roll » du chanteur britannique Ian Dury. Elle aborde aussi la condition des laissés-pour-compte, des méprisés et repoussés. C'est une des stratégies de Springsteen qui apporte le témoignage de cette catégorie de gens, les sort de l'anonymat et les rend visibles. Contrairement aux autres artistes qui choisissent de condamner la société pour avoir abandonné les marginaux, Springsteen choisit d'informer, de rendre compte, d'être plus pédagogique en expliquant aux auditeurs le fait d'être autre en Amérique et de subir des exclusions par rapport à sa race ou ses orientations sexuelles.

En plus de chanter le désenchantement des Américains les plus démunis, Springsteen compose des chansons sur l'espoir, l'amour, la rédemption et le salut. Ces chansons remplissent des fonctions cathartiques. La religion chrétienne a considérablement influencé sa musique. Springsteen emprunte des éléments de la religion chrétienne pour rendre ses chansons optimistes. C'est pour cela que le troisième chapitre se focalisera sur deux stratégies pertinentes de Springsteen, mimésis et catharsis. Nous continuerons d'explorer la façon dont Springsteen rend compte de la vie des gens ordinaires à travers, cette fois, des chansons optimistes et cathartiques.

L'imitation est à la base des différents arts, notamment la tragédie qui met en scène un personnage principal, le héros tragique, censé mourir à la fin de la pièce de théâtre. La tragédie remplit un rôle cathartique et suscite pitié et crainte dans l'esprit des spectateurs. La catharsis est l'épuration des passions qui se produit par les moyens de la représentation artistique. Bien qu'il soit difficile de désigner ces passions et d'expliquer pourquoi il faudrait les purger, nous allons donc supposer que la catharsis « réside dans cette faculté paradoxale et mystérieuse, qui serait propre au spectacle tragique, de transformer des sentiments désagréables en plaisir »⁷⁰. Mimésis et catharsis sont étroitement liées et remplissent des

⁷⁰ Jean-Michel Vives, « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », *Recherches en psychanalyse*, 2010/1, (n° 9), 23, [en ligne], consulté le 2 septembre 2017. URL : www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-22.htm

fonctions théâtrales. La catharsis est l'effet principal opéré sur les spectateurs par la mimésis tragique.

Comme la tragédie, le rock de Springsteen remplit une fonction cathartique. Ses chansons permettent de nettoyer, de purger les âmes des auditeurs. Elles sont comme un remède. Elles soutiennent les Américains et apaisent leurs souffrances lorsqu'ils sont confrontés à une tragédie nationale comme celle du 11 Septembre.

Pour composer des chansons cathartiques, Springsteen emprunte des éléments et des thèmes à la religion chrétienne et au gospel. Il affiche une persona scénique qui s'inspire des gestes et des postures des hommes de l'église évangélique. Aussi, il faut rappeler que la musique rock est nourrie d'imitation. Il y a des phénomènes d'identification chez les jeunes chanteurs débutants qui imitent Elvis Presley, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis ou BB King, des artistes devenus riches et célèbres. Springsteen a sûrement été influencé par ces artistes. Il y a de la mimésis dans son jeu scénique lors de ses concerts. Mais qui imite-t-il ? Qui est son modèle ? À quelle fin ? Comme nous l'avons dit précédemment, nous nous baserons sur les travaux de Girard et Chastagner pour répondre à ces questions.

Il n'y a pas de chanson engagée dans l'histoire américaine qui ne contienne pas de critique politique. Le quatrième chapitre s'attachera à analyser cette stratégie, la critique par la chanson et l'engagement politique. Il faut noter que Springsteen a affiché une constance dans l'engagement social contrairement à l'engagement politique. Depuis qu'il a connu le succès commercial, il n'a pas cessé d'apporter un soutien financier à des associations caritatives qui aident les gens dans le besoin. L'engagement social est une chose qui va de soi dans la vie de Springsteen. Par contre, son engagement politique est plus flou. Le chanteur est resté neutre pendant de longues années et a refusé d'apporter son soutien à plusieurs candidats de la présidence américaine. Il serait donc intéressant d'examiner la nature de son engagement politique et les modalités de sa critique. Les questions d'engagement social et caritatif de l'artiste seront évoquées tout au long de ce travail mais son engagement politique sera abordé dans le quatrième chapitre.

Nous montrerons dans ce chapitre la manière par laquelle Springsteen critique son gouvernement pour les mauvaises décisions que ce dernier a prises. Aussi, nous nous attacherons à examiner la relation qu'il entretient avec les hommes politiques qui ont toujours essayé d'avoir le soutien d'artistes de musique populaire et particulièrement lors des grands rendez-vous électoraux.

Nous examinerons également les positions de Springsteen par rapport à des événements importants de l'histoire de son pays. Comme tout artiste engagé, il n'est sûrement pas resté neutre lorsque son pays s'est engagé dans des guerres entraînant la mobilisation de jeunes soldats américains.

Le cinquième et dernier chapitre introduira un nouveau concept s'appuyant sur les différentes stratégies adoptées par l'artiste et permettra de redéfinir la *protest song* américaine d'un point de vue springsteenien. Ce chapitre débouchera sur une nouvelle définition de la chanson militante prenant en considération l'époque contemporaine et ses spécificités. Au XXI^e siècle, il semble qu'il n'est plus possible d'utiliser le concept de *protest song*. Protester ? Contre qui ? Pour quelle finalité ? Le dernier chapitre de ce travail doctoral nous permettra de suggérer de nouvelles perspectives. Nous défendrons une thèse fondée sur les stratégies artistiques de Springsteen et apporterons des éclaircissements sur la nature et l'efficacité d'un chanteur militant dans l'Amérique du XXI^e siècle en prenant en considération les spécificités de l'époque contemporaine.

Chapitre 1 : Célébrer le gens ordinaires

What is familiarly known is not properly known, just for the reason that it is familiar.

G.W. F. Hegel, The Science of Logic, 13.

Indeed most of life escapes, now I come to think of it: the texture of the ordinary day.

Virginia Woolf, The Diary, 298.

I wanted the record to feel like what life felt like. You know, not romantic and not some sort of big heroic thing. I

just wanted to feel like an everyday.

Bruce Springsteen, Musician, novembre 1984.

Dans ce premier chapitre, nous allons examiner une des stratégies artistiques de Springsteen qui nous a semblé la plus pertinente, célébrer la vie des gens ordinaires. Il s'agit, comme l'affirme Hegel dans la citation ci-dessus, de rendre compte de ce qui est familier, le quotidien des gens. Ce n'est pas parce que le familier est sous nos yeux que son sens est évident. Bien au contraire, il y a une partie cachée et négligée de ce familier. Nous nous attacherons donc à examiner comment Springsteen rend ce qui est invisible visible et comment il éclaire les auditeurs sur la nature de ce familier.

Nous nous attarderons sur le concept de « gens ordinaires » que nous avons choisi pour désigner une des catégories de la population américaine. Nous allons voir le positionnement de cette catégorie par rapport à l'échelle sociale aux USA. Nous allons explorer leur vie quotidienne en passant par les espaces géographiques où ils vivent, les conditions de travail et leur catégorie socioprofessionnelle, leurs loisirs et pratiques culturelles ainsi que la nature de leurs déplacements dans le pays.

Le rapprochement entre la musique rock de Springsteen et la littérature et la critique modernistes du début du XX^e siècle peut nous apporter des éclaircissements sur les modalités de la stratégie artistique citée ci-dessus. Notre hypothèse est que la célébration de la vie des gens ordinaires par Springsteen est comparable à l'approche littéraire avant-gardiste employée par James Joyce dans *Dubliners* et *Ulysses*. Nous nous attacherons à démontrer qu'une esthétique peut se dégager des chansons de Springsteen lorsqu'il aborde les problématiques des individus de sa société.

Cependant, nous devons nuancer ce propos sur le courant moderniste en ce qu'il nous semble que Springsteen adopte plus dans ses chansons le principe joycien de célébrer la vie des gens ordinaires que les techniques littéraires modernistes. Nous ne pouvons affirmer si Springsteen a lu la littérature moderniste ou s'il s'en est inspiré. Néanmoins, plusieurs auteurs américains non modernistes ont influencé ses compositions artistiques comme John Steinbeck, James M. Cain ou encore Flannery O'Connor⁷¹.

Dans un premier temps, nous analyserons des chansons imprégnées de nostalgie. Les personnages de Springsteen qui éprouvent ce sentiment semblent mélancoliques par rapport à des souvenirs liés à des moments du passé et à des lieux où ils ont vécu leur enfance. La deuxième catégorie de chansons célèbre le travail et son importance pour les cols bleus. Enfin, nous analyserons des chansons sur le thème du déplacement et de la mobilité. Les personnages prennent la route et choisissent de quitter leur ville au lieu de s'enraciner dans la vie familiale.

1. Les gens ordinaires et leur quotidien

Les gens ordinaires des chansons de Springsteen renvoient à la catégorie des individus se trouvant au bas de l'échelle sociale. Ils représentent la population blanche des petites villes et de la *Rust Belt* qui vit sur les marges de la société américaine. Ils englobent principalement les cols bleus qui reçoivent un salaire minimum⁷², les familles monoparentales et les chômeurs. On pourrait les qualifier d'extraction sociale modeste, de gens de peu ou encore de « gens ordinaires » pour éviter tout mépris social à l'encontre de ces individus, même si ce vocable n'est pas plus neutre.

⁷¹ June Skinner Sawyers, *Thoughter Than the Rest: 100 Best Bruce Springsteen Songs*, New York, Omnibus Press, 2006, 21.

⁷² Depuis le 24 juillet 2009, le salaire minimal fédéral est de 7.25 dollars de l'heure selon le ministère du travail. *United States Department of Labor*, [en ligne], consulté le 3 septembre 2017.
URL : <https://www.dol.gov/general/topic/wages/minimumwage>

Célébrer la vie des gens ordinaires. Peut-on vraiment célébrer ce qui est ordinaire ? Célébrer consiste à : « louer solennellement quelqu'un, ses actes »⁷³. Or, les actes des personnages de Springsteen ne sont pas si extraordinaires qu'ils méritent d'être loués solennellement. Qu'y a-t-il de si extraordinaire dans la vie d'un chômeur, d'une mère monoparentale ou d'un col bleu ? La condition sociale des gens ordinaires serait-elle louable ? Que célèbre Springsteen dans ses chansons ?

Nous allons voir comment Springsteen compose des chansons en s'inspirant des vies de gens qui peuvent paraître à première vue comme peu intéressants. Il rend compte de plusieurs aspects : leur quotidien, leur normalité (*ordinariness*), leur travail, les lieux où ils habitent, leurs problèmes et leurs inquiétudes. Certes, Springsteen n'est pas le représentant des démunis américains par procuration. Il ne se considère pas comme le chanteur des laissés-pour-compte, mais ses chansons évoquent leur condition et leurs problèmes. En passant par la fiction et souvent par l'autofiction, il arrive à trouver le ton juste pour décrire leur vie et alerter les auditeurs sur leur condition sociale.

Dans ses chansons, Springsteen décrit des personnages dans leur vie quotidienne comme Joyce qui, dans *Ulysses*, décrit les déplacements de Leopold Bloom et Stephen Dedalus à travers la ville de Dublin lors d'une journée ordinaire où rien de spécial ne se passe. L'auteur irlandais parodie certains épisodes de l'*Odyssée* d'Homère par des descriptions de la vie quotidienne dans le contexte de la modernité du début du XX^e siècle et rend compte de la banalité du quotidien en une œuvre littéraire sur l'ordinaire.

De même, dans son recueil de nouvelles *Dubliners*, Joyce décrit la monotonie de la vie quotidienne incarnée par divers types d'habitants de la ville, notamment les deux écoliers qui font l'école buissonnière dans « An Encounter », ainsi que Farrington et son penchant pour les boissons alcoolisées et les parties de bras de fer dans « Counterparts » ou encore l'adolescent qui décrit la vie ordinaire des gens dans North Richmond Street à Dublin dans « Araby ». Le recueil explore la vie ordinaire des Irlandais telle qu'elle est dans la vie réelle.

On retrouve l'idée de composer des œuvres littéraires sur l'ordinaire dans la critique littéraire de Virginia Woolf, *Modern Fiction*, publiée en 1921 lorsqu'elle fait le constat suivant :

The writer seems constrained, not by his own free will but by some powerful and unscrupulous tyrant who has him in thrall, to provide a plot, to provide comedy, tragedy, love interest, [...].

⁷³ URL: <https://www.larousse.fr/>

The tyrant is obeyed ; the novel is done to a turn. But sometimes, more and more often as time goes by, we suspect a momentary doubt, a spasm of rebellion, as the pages fill themselves in the customary way. Is life like this? Must novels be like this? ⁷⁴

Pour Woolf, les auteurs de la fin du XIX^e siècle sont trop fidèles aux normes classiques du roman victorien. C'est à cet effet qu'elle les invite à rompre avec le roman réaliste aussi bien formellement que thématiquement : « Look within and life, it seems, is very far from being 'like this'. Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day »⁷⁵. Cette proposition d'examiner l'ordinaire fait écho à l'approche joycienne moderniste de l'élaboration du récit littéraire qu'on retrouve également dans les romans naturalistes d'Émile Zola et de Guy de Maupassant dans lesquels les auteurs s'intéressent aux classes sociales les plus défavorisées et entendent décrire la réalité le plus objectivement possible, y compris dans ses aspects les plus vulgaires.

Woolf prend pour exemple la scène du cimetière dans le sixième chapitre d'*Ulysses*, lors de l'enterrement de Paddy Dignam pour louer le génie littéraire de Joyce. « The scene in the cemetery, for instance, with its brilliancy, its sordidness, its incoherence, its sudden lightning flashes of significance, does undoubtedly come so close to the quick of the mind that, on a first reading at any rate, it is difficult not to acclaim a masterpiece. If we want life itself, here surely we have it »⁷⁶. Le thème de la mort est partout présent dans ce sixième chapitre que ce soit par l'échange entre les personnages, leur courant de conscience⁷⁷, ou encore à travers la description de la décomposition du corps du défunt après son enterrement. Joyce s'approche au plus près du vrai sens de la mort, celle qui est vue et éprouvée par les hommes dans leur quotidien lorsque par exemple ils enterrent un ami ou un proche.

Springsteen poursuit le même principe littéraire et nous offre des chansons dans lesquelles il décrit des personnages tels qu'ils sont dans les pratiques réelles de leur vie quotidienne. Pour Joyce, ce qui semble être ordinaire, banal, dépourvu d'intérêt, d'intrigue ou de dénouement mérite d'être décrit de telle façon à le rendre intéressant pour le lecteur. L'ordinaire doit être mis en avant pour donner du plaisir au lecteur. L'œuvre est tout sauf ordinaire, elle est extraordinaire. Springsteen se situe nettement dans la veine joycienne et

⁷⁴ Virginia Woolf, « Modern Fiction », in Andrew McNeille, (éd.), *The Essays of Virginia Woolf, volume 4, 1925 to 1928*, Londres, The Hogarth Press, 1984, 116.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, 161.

⁷⁷ Le courant de conscience (*stream of consciousness*) est une technique littéraire moderniste (Woolf, Joyce) qui cherche à décrire le point de vue d'un individu en donnant l'équivalent écrit du processus de pensées du personnage. Il est considéré comme une forme de monologue intérieur qui doit être distingué du monologue dramatique. Le courant de conscience se caractérise par des sauts associatifs et parfois dissociatifs dans la syntaxe et la ponctuation qui peuvent rendre le texte difficile à suivre.

arrive à rendre les sujets de ses chansons intéressants pour ses auditeurs. Sa stratégie consiste à rendre compte du quotidien des gens tel qu'il est sans les plaindre. Il se focalise sur leurs conditions de vie et leurs souffrances sans pour autant accuser quiconque de les avoir mis dans cette situation.

Nous prouverons ultérieurement que Springsteen arrive à séduire son public par ses chansons car elles reflètent la vie de chaque jour avec ses hauts et ses bas. Il sort les gens ordinaires de l'anonymat et les rend visibles dans l'espace public et culturel de la société américaine. Il faut rappeler que ce qui est invisible l'est parce qu'il est ignoré par le discours dominant de pouvoir. C'est le cas par exemple de la vie quotidienne des familles monoparentales, des chômeurs ou celle des sans-abris. Springsteen chante cette catégorie de gens que le *mainstream* étatsunien n'a pas assez exposé dans les médias de masse.

Cependant, les gens ordinaires constituent une marge qui est devenue à notre époque bien présente dans les artefacts de la culture américaine comme le souligne Claude Chastagner qui affirme que la marge est devenue à la mode : « Celui qui était méprisé et ostracisé pour son appartenance ethnique ou son positionnement social s'est vu investi, par effet de retournement, d'une aura positive »⁷⁸. Springsteen s'intéresse à la vie des Américains marginaux, exclus du fait de leur positionnement social. Il contribue à les doter d'une « aura positive » en célébrant leur vie. Dans ce qui suit, nous verrons les modalités de cette célébration.

2. Célébrer les gens ordinaires par la nostalgie

Springsteen célèbre la vie des gens ordinaires via la nostalgie dans quelques-unes de ses chansons. Le terme nostalgie vient du grec *nostos* (le retour) et *algos* (la douleur), douleur du retour donc⁷⁹. À l'origine, le terme signifie une tristesse causée par l'éloignement du pays natal. Le concept de « nostalgie » est créé en 1688 par Johannes Hofer, médecin dont la thèse à l'Université de Bâle décrit des cas de guérison miraculeuse par le retour chez eux des mercenaires suisses de Louis XIV, qui avaient le mal du pays (*Heimweh*) après avoir entendu un air de leur patrie⁸⁰.

Pour Svetlana Boym, « nostalgia is a longing for a place, but actually it is a yearning for a different time— the time of our childhood, the slower rhythms of our dreams »⁸¹. La

⁷⁸ Claude Chastagner, *De la culture rock*, op.cit., 105.

⁷⁹ *Online Etymology Dictionary*. URL : <http://www.etymonline.com/>

⁸⁰ Francine Caraman-Bena, « Barbara Cassin. La nostalgie », *Essaim*, 2014/1 (n°32), 154, [en ligne], consulté le 4 septembre 2017. URL : <http://www.cairn.info/revue-essaim-2014-1-page-153.htm>

⁸¹ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, 16.

nostalgie est donc d'ordre spatial et temporel. La nostalgie nous anime d'un désir de retourner dans le passé. C'est un sentiment qu'on éprouve par rapport à nos souvenirs et aux lieux où l'on a grandi.

Les chansons de Springsteen considèrent la nostalgie sous deux angles. D'abord, elles font référence à un temps passé que l'on pourrait qualifier de « belle époque », un sentiment éprouvé par des personnages qui pensent que leur passé était plus agréable que leur présent. Ensuite, les chansons explorent la nostalgie liée à des espaces géographiques, des lieux de résidences qui replongent les personnages de Springsteen dans les souvenirs de leur enfance.

2.1. Nostalgie et vie américaine

2.1.1. Les jours heureux ?

Dans « Glory Days » (1984), Springsteen met en scène trois personnages, un chanteur de rock et deux de ses anciens camarades de classe au lycée. Le titre de la chanson renvoie aux moments agréables des années de lycée lorsque les personnages étaient jeunes, ambitieux, pleins d'énergie et d'espoir. Le mode majeur de la chanson, le tempo vif ainsi que les sonorités gaies des guitares électriques et du synthétiseur créent une atmosphère qui envisage en surface le passé comme un bon moment. Mais il faut préciser que la chanson de Springsteen met l'accent sur les regrets du passé. Elle décrit la douleur résultant de l'éloignement, de la disparition des jours heureux du passé. Le texte de la chanson et son clip réalisé par John Sayles soulignent cette dimension douloureuse. La chanson semble contradictoire et ambiguë dès le premier couplet. Les paroles dépeignent des personnages qui ne sont pas si heureux que cela, bien qu'ils sortent pour s'amuser et boire un verre dans un bar.

I had a friend was a big baseball player
Back in high school
He could throw that speedball by you
Make you look like a fool boy
Saw him the other night at this roadside bar
I was walking in, he was walking out
We went back inside sat down had a few drinks
But all he kept talking about was
Glory days (1-9)

Dans ce premier couplet, le narrateur suppose implicitement que son ancien camarade de lycée a raté sa vocation de joueur dans la ligue professionnelle de baseball. Cela est dû à un

mauvais concours de circonstances qui l'a définitivement éloigné des terrains. Le passé simple anglais (*past simple*) est employé pour évoquer les souvenirs du passé, « was a big baseball player », « could throw that speedball ». Il était un grand joueur qui pouvait lancer des balles rapides. Il a connu son âge d'or à l'époque du lycée, mais ces moments sont révolus. À présent, il se contente de répéter en boucle ses exploits du passé.

Kevin Coyne, journaliste du *New York Times*, a mené des recherches sur la véracité du personnage de la chanson, l'ancien joueur de baseball. En 1997, lors d'une réunion des anciens élèves de Springsteen, le journaliste a rencontré un ancien lanceur de baseball du lycée qui a révélé l'identité du camarade de classe. Le personnage est donc une vraie personne qui s'appelle Joe DePugh. Le journaliste l'a contacté par téléphone et il lui a confirmé que la rencontre avec Springsteen a bien eu lieu en 1973 dans un bar du New Jersey. Il a ajouté aussi qu'il a échoué dans l'épreuve de sélection après le lycée. « I was like : 'I'm going to be a pitcher for the Dodgers. No, I'm going to college. No, I'm going to be a pitcher for the Dodgers.' Well, the tryout cleared all that up »⁸².

Le recours aux éléments autobiographiques permet à Springsteen d'offrir un récit personnel qui n'est pas fondé sur des faits imaginaires comme la fiction mais qui est proche de la réalité. Le chanteur révèle des éléments de sa vie ce qui n'est pas pour déplaire aux auditeurs et aux fans qui s'intéressent à sa vie personnelle. Springsteen prend soin de ne pas révéler toute la vérité autobiographique puisque ni l'identité de Joe DePugh ni la date de leur rencontre ne figurent dans le premier couplet. Sa chanson est une fiction qui s'inspire « d'événements et de faits strictement réels » comme l'a écrit Serge Doubrovsky sur le quatrième de couverture de *Fils* (1977). L'écriture de Springsteen pourrait être qualifiée d'autofiction, genre littéraire qui croise éléments autobiographiques et éléments fictifs. L'autofiction plait aux lecteurs du fait de ses contradictions. Elle associe deux types de narrations opposés : un récit fondé, comme l'autobiographie, sur le principe du « pacte autobiographique » qui se caractérise par la présence de trois « je », l'auteur, le narrateur et le personnage principal, mais qui est également comme de la fiction dans ses modalités narratives. Plusieurs auteurs français sont assimilés par la critique à ce courant littéraire, Serge Doubrovsky, Christine Angot, Hervé Guibert et Chloé Delaume. L'autofiction permet à Springsteen de présenter un récit ambigu, un croisement entre un récit réel qui inclut des souvenirs du chanteur et un récit imaginaire explorant une expérience fictive.

⁸² Kevin Coyne, « The Boss on Stage, but 'Saddie' Out in Right », *The New York Times*, 9 juillet 2011, [en ligne], consulté le 4 septembre 2017. URL : <http://www.nytimes.com/2011/07/10/sports/baseball/bruce-springsteens-inspiration-for-glory-days.html>

Cette évocation de la nostalgie est synonyme de douleur pour le camarade de classe qui regrette les jours heureux de son passé. Le refrain de la chanson qui suit le premier couplet semble contradictoire. « Glory days, well they'll pass you by, glory days, in the wink of a young girl's eye, glory days, glory days » (9-11). Il y a ici un décalage entre le temps des verbes du premier couplet (*past tense*) et l'emploi du futur simple au refrain (they will pass you by). Les jours de gloire passeront-ils ou auront-ils passé devant le camarade de classe ? Ne serait-il pas plus pertinent d'employer le futur antérieur pour faire une rétrospection, un bilan de la vie du camarade de classe ?

Il faut savoir que le temps de la nostalgie est « grammatical, il a une conjugaison, c'est le futur antérieur, un " il aura été ", comme tout récit des origines »⁸³. À la lumière de ce commentaire, ne nous est-il pas possible d'affirmer que le parcours du camarade de classe n'aura été qu'une suite d'échecs, qu'il n'aura pas eu l'ombre d'un succès dans sa vie ? En tous les cas, le narrateur souligne que les jours de gloire auront passé devant son ami sans que ce dernier ne saisisse sa chance dans la vie en cherchant l'amour. Le verbe à particule *pass by* signifie : « to happen without being noticed »⁸⁴.

D'un autre côté, l'emploi du futur peut s'inscrire dans une volonté de ne pas rester prisonnier de ces sentiments nostalgiques, d'aller de l'avant et de se projeter vers l'avenir. La nostalgie de Springsteen est rétrospective, elle nous replonge dans notre passé et célèbre ses meilleurs moments. C'est aussi une nostalgie prospective qui à partir des souvenirs du passé fait le point sur le présent et s'oriente vers l'avenir. Il y a une éthique dans cette nostalgie qui nous rend responsables dans la vraie vie. Il ne s'agit pas seulement d'évoquer les souvenirs du passé avec amertume, mais de s'inspirer de ces moments de joies et de continuer sa vie car il y aura des jours meilleurs dans le futur.

En examinant les autres couplets, nous confirmons que les souvenirs du passé sont évoqués avec amertume par les autres personnages. Au deuxième couplet, le narrateur prévoit d'aller voir une ancienne camarade de classe qui pouvait tourner la tête à tous les garçons (14) durant les années de lycée. Elle se retrouve maintenant seule avec ses enfants après qu'elle s'est séparée de son conjoint depuis plus de deux ans (17). Pour elle, ses meilleurs moments sont bien ceux du lycée. « She says when she feels like crying, she starts laughing thinking about glory days » (19-21).

⁸³ Caraman-Bena, « Barbara Cassin. La nostalgie », *op.cit.*, 154.

⁸⁴ URL: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/pass>

Le chanteur de rock, narrateur personnage, affirme vouloir aller au bar et boire jusqu'à ce qu'il en ait assez (25) pour oublier ses souvenirs du passé qu'il qualifie de « boring stories of glory days » (31). Les bons moments sont éphémères comme l'illustre la personnification « time slips away » (29) où Springsteen attribue au temps une propriété humaine, celle de pouvoir s'échapper comme un voleur. Pour lui, l'évocation du passé n'est finalement qu'un ensemble d'histoires ennuyeuses qui ne nous aide pas à progresser dans notre vie. Springsteen nous alerte sur les aspects négatifs de ce sentiment et nous invite implicitement à nous en dissocier. Il emploie l'auto-ironie dans le refrain où il se moque des jours de gloire. Cela pourrait créer de la confusion chez les auditeurs dans la mesure où si on détache le refrain des couplets, il semble dire autre chose, le contraire. Springsteen a expérimenté ce problème avec « Born in the U.S.A. » en 1984, *protest song* ambiguë que la plupart des auditeurs ont identifié à un hymne patriotique des États-Unis en se fiant seulement au refrain. Nous explorerons les contradictions de cette chanson ultérieurement.

L'aspect absurde de la nostalgie est inclus dans le clip de la chanson à travers la représentation du narrateur, chanteur de rock qui gagne sa vie en se produisant dans les bars locaux de la ville. Sa condition sociale n'est pas meilleure que celle de ses camarades de classe. Le narrateur s'exprime à la première personne avec un « je » et nous livre un récit qui est en décalage par rapport à sa prestation scénique du bar.

Le ton est ironique tout au long du clip. Le narrateur se moque de sa condition de rockeur occasionnel et esquisse plusieurs sourires narquois lorsqu'il évoque la nostalgie. De plus, il affiche une persona *rockabilly*⁸⁵ des années cinquante avec une coupe banane et une chemise portée les manches retroussées et le col déboutonné. L'attitude scénique de Springsteen rend hommage d'une certaine façon à la musique rock et à ses débuts avec l'émergence de chanteurs comme Elvis Presley, Chuck Berry ou encore Carl Perkins.

La moquerie est renforcée aussi par la prestation scénique des membres de l'E Street Band qui accompagnent le chanteur. Ils s'amusent sur scène, dansent et chantent en unisson avec un ton ironique qui sous-entendrait que les personnages de la chanson verraient leur vie défiler devant leurs yeux avant de profiter d'un moment de gloire. Les percussions légères du tambourin de Patti Scialfa et de la cloche de vache⁸⁶ de Clarence Clemons s'ajoutent au jeu de

⁸⁵ Le terme est une combinaison entre les mots « rock » et « hillbilly » (campagnard). Le *rockabilly* est un sous-genre de la musique rock du début des années cinquante qui aborde des thèmes comme la voiture et les relations sentimentales à travers des chanteurs comme Elvis Presley, Carl Perkins ou encore Jerry Lee Lewis.

⁸⁶ La *cowbell* est un accessoire métallique de la batterie en forme de cône aplati qui peut être utilisé seul comme instrument de percussion. Elle se tient d'une main et est frappée par une petite baguette de bois tenue dans l'autre main.

batterie de Max Weinberg créant un rythme répétitif qui célèbre l'instant présent au lieu de se lamenter sur le passé. Le solo de mandoline exécuté par Steve Van Zandt rend aussi l'atmosphère plus gaie et incite le public du bar à être plus joyeux, à profiter de l'instant présent. La meilleure chose à faire lorsque nos souvenirs viennent nous tourmenter, c'est de les ignorer. La nostalgie selon Springsteen n'est finalement qu'un sentiment à ne pas prendre au sérieux contre lequel il faut lutter.

2.1.2. Le baseball

Le biographe officiel de Springsteen, Dave Marsh, décrit « Glory Days » comme « a rock and roll song about baseball »⁸⁷. En effet, l'instrumentation de la chanson est marquée par un jeu d'orgue dominant qui nous rappelle la musique jouée au stade lors des matches de baseball (*ballpark music*). La mélodie festive transporte les auditeurs dans un stade de baseball et rend hommage à ce sport.

Le baseball est parmi les sports les plus populaires des États-Unis. Dès 1846, le poète Walt Whitman le décrit ainsi : « I see great things in baseball. It's our game— the American game. It will take our people out-of-doors, fill them with oxygen, give them a larger physical stoicism. Tend to relieve us from being a nervous, dyspeptic set. Repair these losses, and be a blessing to us »⁸⁸. Whitman juge que le baseball est un sport qui appartient au peuple américain, qu'il est américain. Pourtant, les avis sont partagés sur l'origine de ce sport entre ceux qui corroborent les propos de Whitman et revendiquent son américanité et ceux qui réfutent la validité du mythe originel en affirmant que son ancêtre serait le cricket anglais⁸⁹. Même si la naissance du baseball est ambiguë, il constitue un mythe national du pays et est devenu le « national pastime » des Américains comme l'affirme le *New York Mercury* le 5 décembre 1865⁹⁰.

Le baseball bénéficie d'un important support médiatique aux États-Unis. Il est présent à travers le cinéma, la littérature, la chanson populaire ou encore les cartes à collectionner (*baseball cards*). Il y a en Amérique une culture du baseball et globalement une culture des sports qui s'est construite dans l'imaginaire collectif comme le note Richard G. Powers :

Sports are a mirror of American life, but they are more than just a mirror. They can be

⁸⁷ Dave Marsh, *Bruce Springsteen. Two Hearts: The Definitive Biography, 1972-2003*, New York, Routledge, 2003, 421.

⁸⁸ Cité dans Victor Alexander Baltov Jr., *Baseball in America: Origins and History*, Bloomington, IN, AuthorHouse, 2010, 27.

⁸⁹ Voir l'article de Sébastien Darbon, « Baseball, immaculée conception et nostalgie pastorale », *Terrain*, 15 septembre 2012, 51, [en ligne], consulté le 4 septembre 2017. URL : <http://terrain.revues.org/11553>

⁹⁰ Victor Alexander Baltov Jr., *Baseball in America*, *ibid.*

viewed as American culture's effort to construct an imaginative alternative to conscious reality, perhaps an alternative culture or counterculture, but at the very least a subculture. As such, then, sports have their myths, legends and historical figures; their hierarchy of leaders and followers; their greater and lesser saints and demons; their ethical systems and their arcana of mystical discipline⁹¹.

Le baseball engendre des récits mythiques. Ses journalistes sportifs décrivent des héros qui accomplissent des exploits extraordinaires. Ses partisans exécutent des rituels. Ses membres forment une communauté symbolique qui permet à l'individu de donner un sens à sa vie et de s'ouvrir à l'autre.

Le clip de la chanson expose le déroulement d'une journée ordinaire de deux personnages joués simultanément par Springsteen, un rockeur qui se produit dans un bar et un ouvrier pour qui le baseball occupe une place importante dans la vie. Le clip évoque les souvenirs de l'ouvrier qui sont liés au baseball. La journée débute au travail sur un chantier. Lors de la pause, l'ouvrier prend son déjeuner et replonge dans ses souvenirs nostalgiques lorsqu'il était joueur dans l'équipe de baseball de son lycée.

À la fin de la journée de travail, l'ouvrier rentre à la maison et se consacre à son passe-temps préféré, le baseball. Il regarde un match des *Mets* de New York à la télévision en buvant une bière. L'extrait de la télévision montre Dwight Gooden, célèbre lanceur (*pitcher*) dominant des années quatre-vingt en Ligue nationale, lancer sa balle sans que le batteur ne puissent la frapper. La nostalgie du baseball célèbre aussi les moments de gloire de ses héros. On pourrait aussi se poser la question : tout cela n'est-il pas caricatural ? Springsteen n'est pas vraiment en train de célébrer la nostalgie du baseball. Il représente l'ouvrier d'une manière grotesque pour le tourner en dérision et se moquer de ce sentiment.

L'ouvrier prend ensuite son gant de baseball et l'entretient à l'aide d'un produit pour nettoyer le cuir. Springsteen célèbre à travers l'ouvrier des petits gestes que des millions d'Américains effectuent dans leur vie quotidienne. Richard E. Wentz voit ces petits gestes comme des rituels:

A man comes home from his construction job on a Monday evening in the fall of the year. He hurries to empty the garbage and eat the TV diner he has shoved into the microwave. He takes off his shoes and shirt and opens his belt, letting his stomach ease out from under the edge of his T-shirt. He slides into his recliner, elevates his feet, and grabs the remote. On the

⁹¹ Richard G. Powers, « Sports and American Culture », in Luther S. Luedtke, (éd.), *Making America: The Society & Culture of the United States*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1992, 272.

table next to him is a bowl of chips, some salsa, and a can of beer. He watches the Dallas Cowboys play the Detroit Lions. This man is a ritualist, as we all are. As a transcendent being he is not simply a functioning biological organism. He has to act out some aspect of life that gives order and meaning to his life. He celebrates life⁹².

Springsteen ne regarde pas seulement les *Mets* en buvant une bière, il accomplit un rituel qui revête une dimension sacrée. Il y a de la grâce qui émane de ce geste banal. D'un point de vue ontologique, Springsteen examine la notion d'américanité et nous livre un élément de réponse à la très controversée question posée par J. Hector St John de Crèvecoeur dans son ouvrage *Lettres d'un cultivateur américain* en 1782, « Qu'est-ce qu'un Américain ? »⁹³.

Pour Springsteen, être américain revient à mener un style de vie simple et ordinaire qui fonctionne à base de rituels symboliques. L'Américain est un individu religieux par rapport à ses habitudes, ses pratiques culturelles et ses passe-temps. Être religieux ici ne signifie pas forcément être pieux ou aller à l'Église le dimanche. Dans le contexte dont il est question ici, l'Américain pratique une « religion civile », celle décrite par Robert Bellah dans son article « Civil Religion in America » en 1967 où l'auteur emprunte le concept de « religion civile » de Jean-Jacques Rousseau pour décrire des pratiques culturelles au sein de la société américaine qui relèvent du sacré et qui se distinguent par rapport à l'Église⁹⁴. La religiosité de l'Américain s'exprime lors des fêtes nationales et des commémorations de son pays ainsi que dans sa vie quotidienne. Il célèbre les symboles de l'Amérique, ses mythes, sa démocratie, sa liberté et ses sports.

La nostalgie du baseball est évoquée aussi dans le clip de Springsteen à travers l'ouvrier qui joue avec son fils sur un terrain de baseball. La nostalgie prend tout son sens symbolique avec les souvenirs de l'enfance. Le baseball est un sport que l'on pratique enfant durant l'âge de l'innocence. Cette nostalgie de l'enfance est représentée dans la dernière scène du film *Field of Dreams* (1989), adaptation du roman de William P. Kinsella, *Shoeless Joe* (1982), lorsque Ray Kinsella (Kevin Costner) demande à son père John, venu du passé, de

⁹² Richard E. Wentz, *American Religious Traditions: The Shaping of Religion in the United States*, Minneapolis, Fortress Press, 2003, 10.

⁹³ J. Hector St John de Crèvecoeur, *Lettres d'un cultivateur américain*, [1782], traduit par Jean Lacroix et Patrick Vallon, Lausanne, L'Age d'homme, 2002, 44.

⁹⁴ Voir Robert N. Bellah, « Civil Religion in America », *Dædalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, hiver 1967, volume 96, n°1, 1-21, [en ligne], consulté le 5 septembre 2017.

URL : http://www.robertbellah.com/articles_5.htm

jouer une partie de *catch-ball*. « Ray: 'Hey dad...You wanna have a catch?' John: 'I'd like that' »⁹⁵.

George Gmelch rapporte le souvenir de Randy St. Claire, ancien lanceur des *Braves* d'Atlanta, qui évoque ainsi son enfance : « My dad would always find the time to play with me. He'd come home from work, and he would go get his glove. He'd make the time to do that kind of stuff. A lot of kids didn't have dads who could or wanted to take the time to play ball with them »⁹⁶. Le baseball est un sport qu'on pratique entre père et fils. Il permet de résoudre les conflits générationnels et instaure de la communication entre un père et son fils. L'ouvrier, exténué après une longue journée de travail, trouve du temps pour s'entraîner avec son fils et lui montre son affection. La célébration de la nostalgie à travers le baseball n'est pas seulement ironique, elle est aussi littérale. « Glory Days » devient dès lors un hymne qui est à même de célébrer les sports de l'Amérique et mérite d'être chanté par son compositeur lors du concert de la mi-temps du *Super Bowl* en 2009.

La nostalgie du baseball est inscrite dans le lexique employé par Springsteen pour qualifier la « balle rapide », type de lancer considéré comme le plus rapide. « He could throw that speedball by you » (3). Le chanteur choisit « speedball » au lieu de « fastball », vocable utilisé dans le lexique contemporain du baseball. Le *Dickson Baseball Dictionary* considère que « speedball » est un terme archaïque qui était employé jusqu'au milieu des années cinquante. Le célèbre lanceur des *Chicago Cubs*, Hippo Vaughn, est le premier à avoir utilisé le terme en 1918⁹⁷. Un autre synonyme de « speedball » désigne une drogue potentiellement mortelle qui résulte du mélange de l'héroïne et de la cocaïne. Elle a contribué à la mort de plusieurs acteurs de cinéma comme John Belushi, Chris Farley et Philip Seymour Hoffman, et aussi des chanteurs de musique rock comme Brent Mydland du Grateful Dead, Layne Staley des Alice in Chains et Lowell George.

Le choix lexical de Springsteen s'inscrit dans une volonté de rendre hommage à l'époque glorieuse du sport national de l'Amérique lorsque le terme « speedball » était utilisé. Son âge d'or du début du XX^e siècle a vu naître les *Worlds Series*, la Ligue majeure et les exploits héroïques de Babe Ruth, Jackie Robinson et Willie Mays. Cependant, le baseball a aussi connu ses moments sombres lors du scandale des *Black Sox* ou avec la ségrégation des joueurs des *Negro Leagues*.

⁹⁵ Phil Alden Robinson, *Field of Dreams*, Los Angeles, Universal Pictures, 1989.

⁹⁶ George Gmelch, *Inside Pitch: Life in Professional Baseball*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2001, 3.

⁹⁷ « A fastball. 1st use: 1918. "[Jim Vaughn's] buzzer, the speedball, is a mighty breeze and is difficult to hit" (Boston Herald and Journal, Sept.6 ; Peter Morris) ». (Paul Dickson, *The Dickson Baseball Dictionary*, 3^{ème} édition, New York, W.W. Norton & Company, 2009, 809).

Dans la musique rock, Springsteen nous rappelle, avec ironie et critique, que la consommation de psychotropes est inhérente à la culture rock et qu'on la retrouve dans la célèbre maxime *sex and drugs and rock'n'roll*. Le « speedball » tue littéralement les chanteurs qui le consomment en leur provoquant une overdose fatale. Pour Springsteen, la nostalgie du rock est éphémère et courte comme l'existence de ses acteurs qui disparaissent prématurément.

Le rock célèbre l'instant présent et affirme surtout « un rejet frondeur et agressif du passé »⁹⁸. Sa culture ne préserve pas le passé, elle prône un hédonisme qui encourage les excès et libère ses membres des valeurs traditionnelles et du sentiment nostalgique. Néanmoins, il faut rappeler que le rock est un des artefacts les plus contradictoires de la culture américaine. Il s'est même vu conduire de force en un établissement, le musée, pour célébrer sa gloire et sa nostalgie ou plutôt pour « le réduire au silence » comme le souligne Chastagner⁹⁹.

Dans le baseball, lorsqu'un joueur frappe la balle au-dessus de la clôture du champ extérieur du terrain, il réalise un exploit héroïque qui lui permet d'accomplir un coup de circuit (*Home run*). Le but du baseball est d'atteindre la *home base*, de rentrer à la maison. La racine grecque *nostos* (le retour) dans le mot nostalgie prend tout son sens. Le baseball est le sport de la nostalgie. Ses membres n'aspirent qu'à une chose, rentrer chez eux comme Ulysse pour restaurer leur maison. D'un autre côté, la musique rock réfute le principe même de rentrer à la maison. N'a-t-elle pas permis à la jeunesse occidentale des années cinquante de se libérer des diktats des institutions familiales et religieuses ? N'a-t-elle pas traduit les attentes de cette jeunesse qui vivait au domicile parental et qui souhaitait s'émanciper ?

Springsteen nous livre une réponse ironique et contradictoire à la fin de la chanson. « All right, boys! Keep it rocking now! We gonna go home now! ». La réponse représente une tentative de la part de l'artiste de réconcilier deux éthiques distinctes, celle de la musique rock qui célèbre l'instant présent, prône l'émancipation de l'individu et l'incite à quitter le cocon familial et celle du baseball qui défend les valeurs familiales, la tradition et le retour à la maison. La remarque ironique de Springsteen invite les gens à continuer à faire la fête sans pour autant oublier qu'ils ont un foyer. Ce refus ambigu de rentrer à la maison est aussi ancré

⁹⁸ Claude Chastagner, *De la culture rock, op.cit.*, 62.

⁹⁹ *Ibid.*, 133. Comme la musique rock, le baseball s'est vu aussi attribué son temple de renommée (*hall of fame*). Voir le chapitre « Musées », *De la culture rock*, 133-144.

dans la chanson de Southside Johnny « I Don't Want to Go Home » (1976)¹⁰⁰. La négation dans le titre de la chanson manque de conviction. Southside Johnny sait qu'après avoir célébré l'instant présent, il doit rentrer à la maison, retourner aux sources. Springsteen choisit d'exprimer ce refus à travers l'humour, l'ironie et la contradiction.

2.1.3. Célébrer et / ou critiquer ?

Dans « Glory Days », Springsteen nous plonge dans le principe postmoderne de brouiller les frontières entre le premier degré et l'ironie, le sérieux et le comique, la célébration et la critique. Il nous faut à présent explorer les frontières entre la célébration et la critique. En plus de rendre compte de la vie des gens ordinaires, Springsteen apporte un regard critique subtil sur leur condition sociale¹⁰¹.

Le chanteur nous expose le parcours de gens ordinaires qui n'ont pas forcément réussi dans leur vie. L'ancien joueur de baseball a raté sa vocation de jouer dans la ligue professionnelle et se retrouve à traîner dans un « roadside bar » à siroter une bière avec un ancien camarade de classe pour évoquer la nostalgie des années de lycée.

Le bar se trouve au bord de la route en dehors de la ville. L'endroit est symbolique, il est celui de la marge que Springsteen célèbre. Il permet à des amis et des collègues de travail de se rencontrer. Il rassemble les gens qui ont une vie modeste et qui sont au bas de l'échelle sociale. Ce sont des gens ordinaires, ils ont un travail, payent leur facture et quand ils ont du temps libre, leurs loisirs se limitent à passer des soirées dans des bars périphériques où la consommation de boissons alcoolisées est accessible à tous. Ces gens passent d'agréables moments. Le clip dépeint des gens heureux qui écoutent de la musique rock, jouent au billard et boivent des bières.

Le cas de la serveuse du bar dans le clip se révèle très intéressant à examiner. Le mouvement de la caméra de John Sayles permet de la suivre pendant dix secondes, créant un panoramique horizontal, c'est-à-dire que la caméra pivote sur son axe horizontal de la droite vers la gauche et reproduit ainsi le regard du spectateur qui tourne la tête. Le producteur veut que nous regardions la serveuse, que nous méditations sur sa condition sociale. Elle porte un plateau de bières et s'apprête à les donner aux clients du bar. Cette scène du clip est

¹⁰⁰ Leader du groupe *The Asbury Jukes*, Southside Johnny (de son vrai nom John Lyon) est un chanteur et auteur-compositeur qui a accompagné Springsteen lors de ses précédentes tournées. Il est parmi les fondateurs du *Jersey Shore Sound*.

¹⁰¹ Nous examinerons la critique de Springsteen et ses modalités lors du quatrième chapitre. Mais ce qu'il faut préciser maintenant c'est que la célébration des gens ordinaires du point de vue de Springsteen comporte une critique sous-jacente. Les dix chansons de ce premier chapitre rendent compte de la vie difficile de l'Amérique blanche et contiennent une critique implicite.

synchronisée avec le deuxième couplet de la chanson qui introduit la femme divorcée et ses enfants. Springsteen suggère que la condition sociale de la serveuse du bar n'est pas meilleure que celle de la femme divorcée.

Il faut savoir qu'une partie des familles monoparentales étatsuniennes vit dans des conditions difficiles par rapport au reste de la population. En 2017, les statistiques officielles du Bureau du recensement des États-Unis ont établi que 6.7 millions d'enfants de moins de dix-huit ans appartenant à une famille monoparentale avec la mère vivent en dessous du seuil de pauvreté¹⁰².

Il y a plusieurs facteurs pour expliquer la pauvreté des mères célibataires. Avant leur divorce, elles s'occupaient du foyer familial et n'avaient pas d'emploi. Elles se retrouvent seules à éduquer leurs enfants et à travailler pour vivre. L'insertion professionnelle est souvent difficile pour elles. N'ayant ni diplôme universitaire ni expérience professionnelle, elles doivent occuper des emplois précaires qui payent un salaire minimum ou alors cumuler plusieurs emplois à mi-temps si elles n'en trouvent pas à plein-temps.

La serveuse du bar fait partie de la catégorie d'employés payés au salaire minimum. La loi américaine prévoit un salaire minimum de 2.13 dollars par heure pour les serveurs des restaurants et des bars. C'est à eux de recueillir les pourboires des clients pour ainsi atteindre les 7.25 dollars par heure perçus par les employés des autres secteurs¹⁰³. Les pourboires dans les bars américains ne sont pas optionnels, ils sont obligatoires. Le client doit laisser au moins 15% de la facture totale. Les pourboires représentent la seule façon pour les serveurs américains de recevoir leur salaire minimum.

Il faut aussi prendre en compte le fait que le travail posté de la serveuse l'oblige à travailler la nuit et pendant le week-end. Si l'on considère de surcroît qu'elle doit aussi faire face aux remarques sexistes de quelques clients masculins, on peut affirmer que le travail de serveuse au bar est aussi pénible que le montre le clip de la chanson. La serveuse effectue presque un parcours du combattant pour apporter les boissons aux clients. Elle se déplace en zigzag pour éviter d'heurter des clients qui la croisent sans quoi son patron retiendrait de l'argent sur son salaire pour les boissons qu'elle aurait fait tomber.

De plus, la serveuse peut subir un harcèlement moral de la part de son patron ou même être licenciée abusivement par ce dernier dans la mesure où la plupart des États américains ont

¹⁰² « America's Families and Living Arrangements: 2017 », *United States Census Bureau*, [en ligne], consulté le 7 septembre 2017. URL : <https://www.census.gov/data/tables/2017/demo/families/cps-2017.html>

¹⁰³ *United States Department of Labor*, [en ligne], consulté le 8 septembre 2017. URL: <https://www.dol.gov/>

adopté le principe de l'*at-will employment* qui accorde à l'employeur le droit de mettre fin à un contrat de travail à tout moment sans avoir à en justifier la raison. Le Montana est le seul État à ne pas avoir adopté ce principe qui accorde aussi le droit à l'employé de quitter son travail sans aucune raison¹⁰⁴.

Toutefois, même si l'*at-will employment* favorise la mobilité sociale et la reconversion professionnelle, il demeure un moyen abusif entre les mains des employeurs pour exploiter leurs employés. Il y a donc des asymétries dans les rapports de force entre employeurs et salariés. Ces derniers peuvent être licenciés s'ils réclament des augmentations de salaire ou de meilleures conditions de travail. Ils s'accrochent alors à leur emploi même s'ils sont mal payés et méprisés par leur employeur. Nous reviendrons ultérieurement sur la question de l'emploi aux États-Unis lorsque nous analyserons des chansons sur les cols bleus.

Pour Springsteen, la nostalgie des bons moments se heurte à la réalité du pays pour une partie des femmes américaines qui vivent dans la pauvreté et l'exclusion. Le chanteur ne dénonce pas leur misère. Il ne prend pas de position claire par rapport à la situation précaire des mères célibataires ou des serveuses de bars. Toutefois, il éclaire ses auditeurs sur leur marginalisation en les représentant telle qu'elles sont dans leur vraie vie. Sa critique est indirecte et il n'y a pas d'indignation de la part du chanteur.

Mais cette stratégie mise en place par Springsteen de célébrer la vie des gens ordinaires tout en apportant un regard critique sur leur précarité est-elle efficace ? Qu'en est-il de la chanson et de sa réception ? Les auditeurs ont-ils saisi la subtilité du message ? Le rock de Springsteen peut-il changer la vie des gens ordinaires ou est-il dépourvu de pouvoir face aux injustices sociales du pays ? Il est difficile de répondre à ces questions à ce stade, mais nous tenterons d'apporter des éclaircissements tout au long de ce travail lorsqu'on explorera les autres stratégies adoptées par Springsteen dans d'autres chansons.

Les spectateurs qui applaudissent Springsteen à la fin du clip savent qu'après avoir saisi le moment présent que leur offre la musique rock, ils doivent rentrer chez eux et retourner à la vie réelle, celle où ils se lèvent tôt le matin pour aller travailler et faire face aux difficultés de la vie. La célébration de la nostalgie dans « Glory Days » n'est-elle pas un aveu d'échec ? Une célébration de l'impuissance de la musique rock face à la réalité du pays pour une partie de la population ? N'est-elle pas une forme d'*escapism*, une façon de fuir la réalité ? Les gens ordinaires doivent peut-être se résigner à accepter que leur situation sociale

¹⁰⁴ Montana Department of Labor & Industry, [en ligne], consulté le 9 septembre 2017.
URL: <http://dli.mt.gov/resources/faq>

ne changera pas. Ce qu'il leur reste à faire, c'est de se consoler avec les quelques moments de bonheur de leur vie passée.

2.2. L'espace géographique

2.2.1. La « petite ville »

La nostalgie de l'espace géographique dans les chansons de Springsteen concerne les souvenirs liés à un lieu spécifique que nous choisissons d'appeler la « petite ville ». Dans son article : « La “petite ville”. Une nostalgie américaine » (2004), Jean Kempf retrace les représentations nostalgiques de la petite ville dans la photographie, la littérature, le cinéma et le théâtre de l'Amérique des années 1920 et 1930. L'auteur propose aussi une bibliographie riche des ouvrages et études géographiques dont la petite ville américaine a été l'objet¹⁰⁵.

Le terme « small town » est ambivalent pour Kempf qui le perçoit comme « l'exemple parfait du concept intraduisible, si fortement ancré dans une culture et un moment historique, que seule la paraphrase permet d'en approcher le sens. Il appartient à un paradigme qui compte entre autres *hometown* et *main street*, lieux-concepts immédiatement identifiables pour un Américain, *topoi* évidents d'une identité culturelle »¹⁰⁶. En plus d'être une réalité géographique, la petite ville est aussi un lieu imaginaire¹⁰⁷.

Nous empruntons le terme « petite ville » pour référer aux villes qui se situent dans le paysage urbain de l'Amérique contemporaine. Cependant, la petite ville dans les chansons de Springsteen n'est pas similaire à la petite ville des photographes de la *FSA*¹⁰⁸ qui l'avait représentée comme une entité géographique autonome avec ses frontières et son nombre restreint d'habitants¹⁰⁹ tout en mettant en avant sa spécificité d'appartenir au monde rural et urbain. Pour Springsteen, le monde industriel est la raison d'être de la petite ville contemporaine. Elle se forme autour d'usines industrielles et sa population est constituée principalement d'ouvriers des différents secteurs industriels, appelés aussi les cols bleus.

¹⁰⁵ Jean Kempf, « La petite ville: une nostalgie américaine ». *Nostalgies américaines*, Mallard, Reims, 2004, 89-111, [en ligne], consulté le 12 septembre 2017. URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00381619/document>

¹⁰⁶ *Ibid.*, 3.

¹⁰⁷ Jean Kempf, *Une histoire culturelle des États-Unis*, *op.cit.*, 94.

¹⁰⁸ La *Farm Security Administration* est un organisme américain créé par le ministère de l'agriculture en 1937 pour aider les fermiers les plus touchés par la Grande Dépression. Roy Stryker, directeur de la section photographique de la *FSA*, recrute des photographes, Arthur Rothstein, Dorothea Lange ou Walker Evans, pour n'en citer que quelques uns, qui illustrent et défendent le programme de l'agence. Les photographes travaillent aussi sur la « petite ville ». Kempf souligne l'insistance de Stryker de photographier la petite ville qui est pour lui le lieu de l'américanité (« La petite ville », *ibid.*, 7).

¹⁰⁹ Kempf note la « plasticité absolue du concept [“petite ville”] » et ajoute qu'il est « impossible de mettre une barre à la population d'une “petite ville” (*town*) qui, une fois franchie, en ferait une “*city*”. « La petite ville », *ibid.*, 13.

La petite ville que Springsteen appelle aussi *hometown* (ville natale) s'oppose à *city*, « ville-centre/ capitale »¹¹⁰. Elle est un lieu urbain qui constitue une des périphéries de la grande ville. La *hometown* est un lieu imaginaire qui est présent dans la psyché de millions d'Américains comme le souligne Richard Lingeman :

We are a restless breed, yet is there any other country where the concept of « home town » has such emotional resonance- where so many people anchor their beings in some small town they fled long ago? Even if the small town has been absorbed by a mass society, as some sociologists hold, the national government usurping local functions, big corporations taking over local businesses, freeways and jet planes and radio and television binding people together in a mass consciousness- we Americans still cling to the small-town myth. Even people born in the cities feel the potency of the « old neighborhood ». For millions of Americans small town means home- a place where we are loved for what we always were, not for what we have become¹¹¹.

La ville natale est un endroit mythique qui inspire aux Américains des souvenirs nostalgiques, celui de leur enfance. Ses habitants forment une « communauté spatio-géographique »¹¹² qui intègre tout nouveau membre. Par ailleurs, elle représente aussi une source de frustration en matière d'emplois et d'opportunités. Son conformisme, les commérages et le regard des autres conduisent ses membres, particulièrement les jeunes, à la quitter, à chercher une vie meilleure.

Dans « My Hometown » (1984), Springsteen évoque la nostalgie de sa ville natale Freehold. Il construit un récit chronologique et donne des détails sur des événements qui se sont déroulés dans sa ville natale. Kempf appelle ce procédé de narration des « récits de vi(II)e »¹¹³, qui conjuguent des éléments biographiques d'un individu avec des descriptions de l'espace géographique dans lequel il a vécu. Les deux photographies sur les faces A et B de la pochette du single « My Hometown » sorti le 21 novembre 1985 renforcent l'idée selon laquelle il s'agit bien d'un récit de vi(II)e. La référence autobiographique apparaît clairement sur la « face A » (cf. ci-dessous).

¹¹⁰ Jean Kempf, *Une histoire culturelle des États-Unis*, op.cit., 94.

¹¹¹ Richard Lingeman, « A consonance of Towns », in Luther S. Luedtke, (éd.), *Making America: The Society & Culture of the United States*, op.cit., 102.

¹¹² Jean Kempf, *Une histoire culturelle des États-Unis*, *ibid.*

¹¹³ Kempf, « La petite ville », op.cit., 7.



1. Face A de la pochette de « My Hometown » (Annie Leibovitz, 1985)

Nous retiendrons en premier lieu l'aspect informatif de la photographie. Le titre de la pochette en police d'écriture manuscrite est clair, la chanson concerne la ville natale de Bruce Springsteen. Dans la photographie « il y a double position conjointe : de réalité et de passé »¹¹⁴. Elle atteste d'un « ça-a-été » barthésien relatif à Springsteen qui s'est trouvé devant un objectif photographique dans sa ville natale à un certain moment du passé. Le chanteur se dresse à l'arrière du duplex du 39 1/2 Institute Street, Freehold, dans lequel il a vécu avec sa famille de 1954 à 1962¹¹⁵. La pochette est présentée comme un cadeau au ruban rouge sur lequel on peut lire le titre de la « face B » du single, « Santa Claus Is Comin' To Town ». La ville est aussi le lieu géographique que visite le Père Noël à la fin de l'année pour donner ses cadeaux. Le single de Springsteen est sorti en fin d'année ce qui explique la référence aux fêtes.

¹¹⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, 120.

¹¹⁵ Springsteen pose aussi sur la pochette intérieure de l'album *Born in the U.S.A.* (1984) qui contient les paroles des chansons, devant la maison du 39 1/2 Institute Street à côté d'un sycomore, grand arbre d'ornement de l'Amérique du Nord. La première maison des Springsteen au 87 Randolph Street, Freehold a été démolie en 1962. Un parc automobile a été construit à cet endroit, ce qui explique peut-être le choix de Springsteen de poser devant sa deuxième maison d'enfance.

La photographie a été prise par Annie Leibovitz, photographe américaine spécialisée dans les portraits de célébrités. Sa tendance esthétique recherche le glamour¹¹⁶ qui passe par l'érotisation des corps et la transgression comme dans ses clichés de John Lennon avec Yoko Ono ou Demi Moore, nue et enceinte. La photographe a travaillé sur deux albums de Springsteen, *Born in the U.S.A.* (1984) et *Tunnel of Love* (1987).

La photographie en noir et blanc est un portrait en pied de Springsteen, appelé aussi plan moyen. Leibovitz focalise l'attention sur son sujet tout en conservant des éléments de l'environnement pour donner un contexte à l'image. La composition est claire, il y a un seul personnage, Springsteen. L'arrière-plan représente l'arrière de la maison d'enfance du chanteur.

Leibovitz aurait pu choisir le devant de la maison qui est bien entretenu. L'arrière maison est peut être une représentation métaphorique de la face cachée de la petite ville, celle qu'on veut ignorer, qu'on ne veut pas voir. L'atmosphère est plutôt maussade et triste. Le grand arbre derrière Springsteen a perdu ses feuilles. Il symbolise la mort métaphorique de la petite ville et sa décomposition. Le jardin est entouré d'un grillage de fer de fortune et nous donne l'impression que la maison aussi n'est pas bien entretenue.

La photographe centre sur Springsteen. Elle veut qu'on le regarde avec attention. Il porte des habits ordinaires, une paire de jeans, une veste. Il pose, décontracté, les mains dans les poches et nous regarde d'une façon neutre sans aucune expression de telle sorte que nous n'arrivons pas à décider s'il est triste ou bien s'il est heureux. La photographe montre son sujet d'une manière ordinaire. C'est un moment joycieux, une représentation de l'ordinaire. Leibovitz a capturé en noir et blanc une personne comme les gens simples dans leur quotidien. Il se peut aussi que le message de la photographie soit plus subtil et que Leibovitz ait voulu représenter la face cachée de l'Amérique contemporaine, celle des petites villes qui se sont vidées de leurs habitants et qui ont été abandonnées. En examinant les paroles des couplets, nous pourrions décrypter le message de la chanson.

Dans le premier couplet, Springsteen nous replonge dans les souvenirs de son enfance avec son père lorsqu'il avait huit ans en 1957. « I'd sit on his lap in that big old Buick and steer as we drove through town, he'd tousle my hair and say son take a good look around this is your hometown » (3-4). Springsteen décrit avec minutie les détails de la ballade en voiture

¹¹⁶ D'origine écossaise (1720), le mot « glamour » désigne un sortilège de magie, un charme envoutant (*magical beauty*). (*Online Etymology Dictionary*. URL : <http://www.etymonline.com/>). Il désigne la beauté sensuelle de certaines stars féminines de Hollywood. La photographie glamour met en avant la beauté des sujets d'une façon érotique en les exposants souvent nus.

avec son père à travers sa ville natale. Toutefois, il se peut que le « je » de la chanson ne soit pas Springsteen. Nous retrouvons la stratégie littéraire de l'autofiction où le chanteur crée de la confusion chez ses auditeurs qui sont tentés de le croire sur parole sans pour autant écarter la possibilité qu'il ne s'agisse que d'un fait imaginaire.

La nostalgie de l'enfance inclut des moments qui sont sans doute parmi les plus heureux de la vie d'un individu. « L'enfance est en effet une figure nostalgique forte, car elle n'est plus notre présent mais ne cesse en revanche de le structurer et d'y participer ; elle est à jamais disparue mais pour toujours présente »¹¹⁷. Évoquer l'enfance permet à Springsteen de se soustraire à ses responsabilités d'adulte, de fuir le monde réel, celui du présent.

Le chanteur dépeint une vie paisible et simple dans sa ville natale, celle du *baby boom* de l'après guerre. Le pays est prospère et garantit du travail pour tous les habitants des petites villes. La musique électronique du synthétiseur et le jeu de batterie à peine audible créent une atmosphère calme et sereine. La voix de Springsteen est discrète. Il chante lentement ce qui rend sa prestation vocale plus intéressante et contemplative par rapport aux auditeurs qui saisissent la portée de ses paroles. D'ailleurs, le public américain a été séduit par la chanson. « My Hometown » s'est classée en tête du *Billboard Adult Contemporary* le 1^{er} février 1986 pendant une semaine¹¹⁸. La chanson figure dans *Born in the U.S.A.* (1984), album qui s'est hissé en première position du classement des meilleures ventes aux États-Unis pendant deux semaines du 19 janvier au 2 février 1985 et dans d'autres pays comme le Canada, l'Australie, le Royaume-Uni, l'Allemagne et la Suède¹¹⁹.

L'enfant écoute attentivement son « old man » lui parler de sa ville natale. La déclaration du père est mise en valeur par l'utilisation de la forme emphatique : « c'est ta ville natale » qu'il répète quatre fois. Elle fait office de refrain tout au long de la chanson. Le ton injonctif du père marque à jamais son enfant et le rend responsable dès son jeune âge, il doit chérir sa ville natale et en être fier. Elle représente un élément qui forge son identité, son américanité. Dès lors, la *hometown* est une « petite ville » qui devient un des lieux fondateurs de la mémoire américaine¹²⁰.

¹¹⁷ Jean Kempf, « La petite ville », *op.cit.*, 12.

¹¹⁸ L'*Adult Contemporary* est un classement du *Billboard* hebdomadaire listant les chansons les plus populaires diffusées sur les stations de radio américaines. *Billboard Chart Archive*, [en ligne], consulté le 19 septembre 2017. URL : <http://www.billboard.com/archive/charts/1986/adult-contemporary>

¹¹⁹ *Born in the U.S.A.* est l'album le plus vendu de Springsteen avec 30 millions d'exemplaires en 2014 (*Classic Rock Review*, 29 octobre 2014, [en ligne], consulté le 25 septembre 2017. URL : <http://www.classicrockreview.com/2014/10/1984-bruce-springsteen-born-in-usa/>).

¹²⁰ Voir l'article de Kempf, « 'And what did Lincoln say at Gettysburg?' Une pédagogie des lieux de mémoire », *Annales de l'Université de Savoie*, 1995, 95-106, [en ligne], consulté le 30 septembre 2017. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00382203>

Cependant, l'enfant n'est pas encore adulte, il a le droit d'être irresponsable comme nous l'avons mentionné ci-dessus. De plus, même en étant adulte, Springsteen a choisi de se consacrer à la musique rock pour se soustraire à toute responsabilité comme il le déclare à son biographe :

When I started playing guitar I had a couple of ideas in mind. One was to avoid all responsibility as much as I could for the rest of my life. We used to sit in bars and say, 'If I could just get this down.' The other idea was to get girls. Well, that idea didn't work out. Seems as you get older, you just can't get outta the way. [...] I thought I was writing this song [« My Hometown »] about the town I grew up in, but it turned to be about responsibility. Whether it's done here or thousands of miles away, it's done in your name, and you share the shame and the glory¹²¹.

Le rock est un artefact aux antipodes du monde réel. Il remet en cause la responsabilité et le conformisme du vieux monde des adultes. Or, avec les années qui passent, Springsteen est devenu mature et responsable. N'oublions pas qu'en 1984, le chanteur est âgé de 35 ans et il réalise que peut-être cette philosophie de la vie de ne pas se soucier du monde présent, de ne pas être responsable, de revenir à l'enfance ne serait-ce qu'un court instant, la durée d'un couplet de chanson, a ses propres limites. La déclaration du père résonne comme un avertissement qui annonce au fils que bientôt, lorsqu'il grandira, il va être confronté aux contraintes d'un monde présent complexe et instable. C'est toute l'ambivalence de la musique rock de Springsteen qui célèbre l'instant présent tout en se souciant du passé.

Le deuxième couplet de la chanson introduit l'instabilité du monde réel, celle des périphéries américaines des années soixante.

In '65 tension was running high at my high school
There was a lot of fights between the black and white
There was nothing you could do
Two cars at a light on a Saturday night, in the back seat there was a gun
Words were passed in a shotgun blast
Troubled times had come, to my hometown (6-11)

Les paroles du deuxième couplet évoquent des violences urbaines et sont en contradiction par rapport à l'atmosphère instrumentale et vocale de la chanson qui demeure la même, paisible et calme. Peut-être que Springsteen reste calme comme un vrai adulte face aux troubles de sa ville natale. Il est d'une certaine façon responsable et ne s'empporte pas face aux événements.

Pour Kempf, le film *Ruggles of Red Cap*, réalisé par Leo McCarey en 1935 propose une mise en œuvre exemplaire de trois lieux fondateurs de la mémoire américaine : la « petite ville » (*small town*), la Déclaration d'indépendance et le discours du président Lincoln à Gettysburg.

¹²¹ Dave Marsh, *Two Hearts*, *op.cit.*, 354.

Les années soixante sont une période de tensions raciales dans l'histoire contemporaine américaine. Springsteen mentionne 1965, année du déclenchement des émeutes du quartier de Watts à Los Angeles où des Africains-Américains se sont révoltés face aux discriminations en termes de logement, d'emploi et de pauvreté et ont dénoncé la brutalité policière qu'ils ont subie. Le mécontentement s'est propagé dans d'autres villes comme Cleveland, San Francisco, Détroit et Chicago. Dans l'État du New Jersey, les tensions raciales ont causé des émeutes dans plusieurs villes comme Jersey City, Paterson et Elizabeth en août 1964 et les villes de Newark et Plainfield en juillet 1967¹²².

La fusillade mentionnée dans le deuxième couplet a vraiment eu lieu le 21 mai 1969 lorsqu'une émeute raciale s'est déclenchée dans la ville natale de Springsteen, Freehold. L'*Asbury Park Press* rapporte que durant cette journée, des jeunes Blancs ont ouvert le feu sur une voiture de jeunes Africains-Américains et ont blessé deux qui se trouvaient sur le siège arrière¹²³. Les rimes « /laɪt/.../naɪt/ » et « /pa:st/.../bla:st/ » émaillent le couplet et nous donnent une idée de la violence et de la rapidité de la fusillade. La ville natale bascule de la lumière à la noirceur dans un laps de temps rapide où une simple altercation verbale peut dégénérer en une fusillade sanglante.

Arrivé au pont (*bridge*)¹²⁴, Springsteen introduit un jeu de guitare en arpège, de manière à faire distinguer successivement et rapidement les diverses notes d'un accord au lieu de les frapper toutes à la fois, pour rendre la mélodie plus fluide donc plus plaisante à l'oreille. L'auditeur accorde ainsi une attention particulière aux paroles de cette avant-dernière partie de la chanson.

Now Main Street's whitewashed windows and vacant stores
Seems like there ain't nobody wants to come down here no more
They're closing down the textile mill across the railroad tracks
Foreman says these jobs are going boys and they ain't coming back to your hometown (13-16)

Springsteen glisse du passé au présent et emploie l'adverbe « now ». Les souvenirs nostalgiques font place maintenant à la réalité du présent de l'Amérique contemporaine. Le chanteur décrit une petite ville qui se vide de ses commerces. Les épiceries de quartier qui jouaient un rôle social important dans le paysage urbain ont disparu au profit d'enseignes de

¹²² Walter C. Ruckeret et James N. Upton (éd.), *Encyclopedia of American Race Riots, Volume 2*, Westport, Greenwood Press, 2007, 448.

¹²³ « Freehold's Riot: How It Happened », *Asbury Park Press*, 21 mai 1969, 5, [en ligne], consulté le 2 octobre 2017. URL: <https://www.newspapers.com/newspage/142734506/>

¹²⁴ La structure musicale de « My Hometown » se représente en AABA, où B désigne le pont (*bridge*), un passage dont les accords se différencient des accords principaux et sert de transition musicale pour passer du deuxième au troisième couplet. Il rend la chanson moins ennuyeuse que s'il y avait répétition des mêmes accords au fil des couplets.

la grande distribution comme Walmart, Kroger ou Costco¹²⁵. Les commerçants peignent les vitres de leur magasin en blanc pour signifier aux habitants de la ville qu'ils ont déclaré faillite. En effet, les chiffres d'une enquête de *Gallup* indiquent que si 400 000 petits commerces ont été créés dans le pays en 2014, la même année plus de 470 000 autres magasins ont fermé leurs portes¹²⁶. La chanson de Springsteen a été composée en 1984, mais les chiffres récents de la fermeture des magasins indiquent que ce sujet est toujours d'actualité en Amérique contemporaine (*they're closing*, 15). On comprend alors pourquoi Springsteen chante « My Hometown » sur scène 301 fois depuis sa sortie jusqu'au concert du Walter Kerr Theatre, New York, le 10 octobre 2017¹²⁷.

L'utilisation métonymique du vocable « Main Street » renvoie au mode de vie simple des habitants de la petite ville. La rue principale est l'endroit où se concentrent les petits commerces et la vie sociale. Les gens ordinaires se rassemblent dans la *Main Street* contrairement aux grands patrons de la finance de *Wall Street* qui eux représentent les intérêts du capitalisme contemporain.

Nous retrouvons la « Main Street » de la ville natale de Springsteen dans Disneyland (*Main Street, USA*) rue principale qui propose aux visiteurs du parc à thèmes de replonger dans la nostalgie des petites villes américaines du début du XX^e siècle. Il n'est donc pas étonnant que Walt Disney ait choisi sa ville natale, Marceline, Missouri, pour recréer la *Main Street* de son enfance.

La « face B » de la pochette du single illustre la rue principale de Freehold (cf. ci-dessous).

¹²⁵ Les trois entreprises multinationales citées ci-dessus figurent en première position du « Top 100 Retailers Chart 2015 », classement réalisé par la *National Retail Federation* des 100 entreprises américaines qui ont le plus vendu de produits dans la grande distribution en 2014. L'entreprise Walmart Stores à elle seule a réalisé un chiffre d'affaire de plus de 343 millions de dollars. *National Retail Federation*, 2015, [en ligne], consulté le 5 octobre 2017. URL: <https://nrf.com/2015/top100-table>

¹²⁶ Jim Clifton, « Small Business Is Dying », *Gallup*, le 23 janvier 2014, [en ligne], consulté le 8 octobre 2017. URL: <http://www.gallup.com/opinion/chairman/169139/small-business-dying.aspx>

¹²⁷ *Setlist.fm*, [en ligne], consulté le 11 octobre 2017.

URL: <https://www.setlist.fm/stats/songs/bruce-springsteen-2bd6dcce.html?song=My+Hometown>



2. Face B de la pochette de « My Hometown » (Annie Leibovitz, 1985)

La photographie représente le cœur de la ville. On peut voir des voitures, un feu de circulation, des magasins qui bordent la rue principale et des affiches publicitaires. La photographie a été prise de l'intérieur d'une voiture en mouvement comme pour recréer symboliquement le regard de l'enfant assis sur les genoux de son père conduisant sa Buick. La photographie illustre avec pertinence le sentiment nostalgique de Springsteen vis-à-vis de sa ville natale qu'on retrouve dans les paroles du premier couplet.

Le défilement de la photographie immobilise une ville en mouvement. La présence de la ville est littérale, elle n'est pas métaphorique. Elle est « réelle et vivante ». En même temps, « en déportant ce réel vers le passé (« ça-à-été »), elle suggère qu'il est déjà mort »¹²⁸. La ville natale est figée dès qu'elle est prise en photo pour devenir nostalgique. Kempf appelle cela « l'effet pétrifiant de la nostalgie ». Il ajoute qu'« il faudra en effet que la ville soit arrêtée dans sa croissance, immobilisée dans la stase du moment parfait, pour rester au stade de l'âge d'or »¹²⁹. La ville natale de Springsteen participe en tant que lieu générique parmi tant d'autres à construire un « terroir américain » comme le souligne Kempf, « défini non comme

¹²⁸ Barthes, *La Chambre claire*, op.cit., 124.

¹²⁹ Kempf, « La petite ville », op.cit., 11.

le terroir européen par le génie d'un lieu unique (*le hic*) mais par une abstraction temporelle, une manière d'éternel présent (*le nunc*) »¹³⁰.

L'usine de textile qui a fermé ses portes que Springsteen évoque dans le pont est celle de *A and M Karagheusian*. Elle employait 1700 ouvriers, dont le père de Springsteen, jusqu'à sa fermeture en 1964¹³¹. La vie sociale d'une partie des habitants de Freehold était centrée autour de l'usine. Sans travail, les ouvriers avec leurs familles devaient quitter leur ville et s'installer ailleurs. Springsteen emploie le présent continu dans « they're closing down the textile mill ». Le présent continu est le temps approprié pour faire référence à une action qui est en cours au moment où l'on parle. Les usines continuent de fermer dans d'autres villes natales à travers le pays.

De plus, « My Hometown » est sorti en single au moment où les 450 ouvriers syndiqués d'une usine de fabrication de cassettes audio s'étaient mobilisés pour protester contre leur licenciement par la société multinationale, 3M Company. Stanley Fischer, représentant syndical du *Local 8-760* de Freehold, a déclaré alors que le combat face à la 3M Company était difficile. « We are a very small town and a very small plant facing a multibillion-dollar global corporation »¹³². Fischer décide de contacter Springsteen qui accepte d'apporter son soutien aux ouvriers. Le chanteur de musique country Willie Nelson rejoint le chanteur natif de Freehold et les deux artistes tentent de convaincre les responsables de la multinationale d'abandonner la fermeture de l'usine en publiant une lettre conjointe sur le *New York Times* et l'*Asbury Park Press* sous forme d'appel : « 3M: Don't Abandon Our Hometown ! »¹³³.

Il faut rappeler qu'en 1985, Springsteen s'était construit une image d'artiste engagé dans l'humanitaire en participant d'une part à l'enregistrement de « We Are the World », chanson caritative de *USA For Africa* qui s'est vendue à vingt millions d'exemplaires, et d'autre part à l'enregistrement de « Sun City » avec les *Artists United Against Apartheid*,

¹³⁰ Kempf, *Une histoire culturelle des États-Unis*, op.cit., 96.

¹³¹ Karen Demasters, « On the Map; A Factory That Wove Rugs and Bound a Town Together », *The New York Times*, le 9 avril 2000, [en ligne], consulté le 12 octobre 2017. URL: <http://www.nytimes.com/2000/04/09/nyregion/on-the-map-a-factory-that-wove-rugs-and-bound-a-town-together.html>

¹³² William Serrin, « 3M Workers Campaign to Keep Plant », *The New York Times*, le 24 décembre 1985, [en ligne], consulté le 12 octobre 2017. URL: <http://www.nytimes.com/1985/12/24/nyregion/3m-workers-campaign-to-keep-plant.html>

¹³³ Marsh, op.cit., 464.

groupe fondé par Steven Van Zandt, guitariste de l'E Street Band, pour protester contre l'apartheid en Afrique du Sud¹³⁴.

Springsteen participe aussi à un concert de bienfaisance au Stone Pony avec l'E Street Band au profit du *Local 8-760*. La soirée rapporte plus de 20 000 dollars. Sur scène, Springsteen chante « My Hometown » et déclare au public venu assister à la soirée :

The marriage between a community and a company is a special thing that involves a special trust. [...] What do you do after ten years or twenty years, you wake up in the morning and you see your livelihood sailing away from you, leaving you standing on the dock? What happens when the jobs go away and the people remain? What goes unmeasured is the price that unemployment inflicts on people's families, on their marriages, on the single mothers out there trying to raise their kids on their own. [...] The 3M Company: It's their money, it's their plant. But it's the 3M workers' jobs. I'm here to say that I think that after twenty-five years of service from a community, there is a debt owed to the 3M workers and to my hometown¹³⁵.

Springsteen met l'accent sur la communauté spatio-géographique qui se crée autour de l'usine de la ville natale. Sans l'usine, la vie sociale est vouée à disparaître. Les ouvriers ne demandent pas une augmentation de leurs salaires, ni des avantages sociaux, ils demandent seulement le strict minimum, garder l'emploi qui fait vivre leur famille.

Malgré tous les efforts de Springsteen et des 450 ouvriers de Freehold, l'usine de la 3M Company a fermé ses portes. La logique du capitalisme contemporain ne prend pas en compte le sort des familles des ouvriers. Ce qui compte c'est l'augmentation du profit par des restructurations et des délocalisations à grande échelle. Ce sont des mesures qui a fortiori étouffent toute vie sociale et économique dans les petites villes américaines.

Last night me and Kate we laid in bed
Talking about getting out
Packing up our bags maybe heading south
I'm thirty-five, we got a boy of our own now
Last night I sat him up behind the wheel and said son take a good look around
This is your hometown (18-23)

Le dernier couplet est présenté comme un dénouement de la chanson, mais sa fin est ouverte. La déclaration du père est ambiguë. Le narrateur, devenu adulte, envisagerait-il de

¹³⁴ Bien qu'une partie des stations de radio américaines refuse de diffuser « Sun City » en raison des critiques explicites de la politique du président Reagan, la chanson rapporte avec l'album du même nom plus d'un million de dollars au profit de projets anti-apartheid (Josh Haskell, « Steven Van Zandt on How 'Sun City' Carried Nelson Mandela's Message to the World », *ABC News*, le 11 décembre 2013, [en ligne], consulté le 12 octobre 2017. URL : <http://abcnews.go.com/Entertainment/steven-van-zandt-sun-city-helped-break-apartheid/story?id=21180715>

¹³⁵ Marsh, *op.cit.*, 465.

quitter sa ville natale avec sa famille ou est-il résolu à y rester en dépit de ses désavantages ? Son sentiment d'incertitude est partagé par les autres habitants des villes natales de l'Amérique contemporaine qui vivent dans la même condition sociale. Il semble que le jeune père n'a pas le choix, il n'a nulle part où aller. Il emmène son fils avec lui faire un tour en voiture dans leur ville natale et lui fait partager la même expérience qu'il a vécue avec son père lorsqu'il était enfant. Springsteen conclut la chanson en avançant implicitement le concept nietzschéen de l'éternel retour¹³⁶, selon lequel le personnage mène une vie tranquille dans sa ville natale en sorte qu'il puisse souhaiter qu'elle se répète éternellement. Le point de vue philosophique de Springsteen fait écho au pessimisme nietzschéen selon lequel la vie n'est qu'un éternel recommencement qui prouve l'absurdité de l'existence.

Springsteen célèbre la vie des gens ordinaires dans leur ville natale. Elle constitue un lieu de mémoire mais c'est par le mode nostalgique qu'elle opère. Le souvenir de la ville natale n'est évoqué que pour se soustraire aux contradictions et à la réalité de l'Amérique contemporaine. La nostalgie de la ville natale est « un outil pédagogique »¹³⁷ qui permet aux Américains de se détourner de leur condition sociale, économique et existentielle.

2.2.2. Le manoir comme interstice

La nostalgie de l'espace géographique est souvent liée à des lieux précis imprégnés de souvenirs d'enfance comme les rues, les maisons ou encore les magasins de bonbons. Il y a un lieu particulier pour Springsteen qui le replonge dans son enfance et remplit une fonction nostalgique. Il s'agit d'un manoir à la sortie de Freehold qu'il visitait régulièrement avec son père. La chanson « Mansion on the Hill » (1982) évoque ce souvenir de l'enfance du chanteur.

Springsteen s'est inspiré de la chanson de Hank Williams « A Mansion on the Hill » (1948). Il reprend le titre de la chanson littéralement en supprimant l'article indéfini. La mélodie est si proche de la chanson de Williams que Springsteen frôle le plagiat. D'ailleurs, Williams a adapté aussi la mélodie de « I Wonder If You Feel the Way I Do » (1938) de Bob Wills pour composer sa chanson. Il n'est pas surprenant que des artistes de musique populaire comme Williams ou Springsteen aient recours au principe d'imitation pour créer des chansons.

¹³⁶ Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour (1880-1890)*, traduit par Lionel Duvoy, Paris, Édition Allia, 2003, 29.

¹³⁷ Jean Kempf, « La petite ville », *op.cit.*, 14.

Nous pouvons aussi examiner la question du plagiat en musique populaire en nous focalisant sur les problèmes de *copyright*, droit que se réserve un artiste pour exploiter et protéger ses compositions musicales. Le *Copyright Law of the United States* protège les œuvres artistiques du plagiat, mais il revient aux auteurs de faire enregistrer leurs œuvres pour qu'en cas de litige, la loi fédérale leur accorde des dédommagements financiers¹³⁸. Si un chanteur accuse un autre chanteur de l'avoir plagié et que ce dernier ne reconnaît pas son erreur, l'auteur doit prouver que l'accusé a eu accès à sa chanson et doit indiquer les éléments plagiés, mélodie ou paroles.

Il y a plusieurs exemples de plagats dans l'histoire contemporaine de la musique populaire. En 1963, les Beach Boys sortent « Surfin' U.S.A », écrite par Brian Wilson, mais lorsque Chuck Berry prend connaissance de la chanson, il trouve sa mélodie très similaire à celle d'un de ses propres succès, « Sweet Little Sixteen » (1958). Suite aux accusations de plagiat et aux menaces de procès, Berry est crédité comme seul auteur de la chanson. Aussi en 1970, après la sortie de « My Sweet Lord » de George Harrison, la Bright Tunes Music, maison de disque qui détient les droits d'auteurs de « He's So Fine » (1963) chantée par le groupe féminin The Chiffons, poursuit Harrison en justice pour plagiat. La décision de justice rendue par le tribunal conclut que l'ex-Beatles aurait involontairement plagié la chanson. Le juge le condamne à payer une somme de 785 000 dollars à la maison de disque¹³⁹.

La question du plagiat dans la musique folk américaine est problématique dans la mesure où il s'agit d'un genre musical traditionnel caractérisé à la base par des chansons d'auteurs anonymes qui se sont transmises par voie orale et qui sont jouées par des gens qui ne sont pas forcément des professionnels¹⁴⁰. Dans la musique folk, il faut parler plutôt d'emprunt entre artistes plutôt que de plagiat.

Le folkloriste Carl Lindhal analyse ce phénomène d'emprunt dans la *folk music* en le qualifiant de « floating lyrics », et les définit ainsi : « [...] lines that have circulated so long in folk communities that tradition-stepped singers call them instantly to mind and rearrange them constantly, and often unconsciously, to suit their personal and community aesthetics »¹⁴¹. En 2012, Bob Dylan déclare au *Rolling Stone* que l'emprunt entre artistes est

¹³⁸ Article 408, « Copyright registration in general », *Copyright Law of the United States*, Washington, D.C., *Library of Congress*, Décembre 2011, 149.

¹³⁹ Adam Conner Simons, « Picking Up What They're Laying Down », *Gelf Magazine*, le 24 juillet 2007, [en ligne], consulté le 13 octobre 2017.

URL : http://www.gelfmagazine.com/archives/picking_up_what_theyre_laying_down.php

¹⁴⁰ Ronald D. Cohen, *Folk Music: The Basics*, *op.cit.*, 3.

¹⁴¹ Carl Lindahl, « Thrills and Miracles: Legends of Lloyd Chandler », *Journal of Folklore Research*, vol.41, n°2/3, 2004, 152, [en ligne], consulté le 13 octobre 2017. URL : www.jstor.org/stable/3814588

une pratique traditionnelle dans la *folk music* : « it's an old thing— it's part of the tradition. It goes way back »¹⁴².

L'emprunt est donc une stratégie artistique pertinente pour Springsteen qu'il adopte dans plusieurs chansons comme nous allons le voir. Il ne s'agit pas de reprendre stricto sensu une chanson existante telle quelle, sans en changer les paroles et la mélodie. Springsteen emprunte quelques éléments de la chanson de Williams, en l'occurrence le titre et la mélodie. L'approche musicale mimétique de Springsteen s'inscrit dans une volonté de teindre sa chanson aux couleurs de la tradition américaine, celle de la musique country.

Il faut savoir que l'intérêt que porte Springsteen à la musique traditionnelle américaine remonte à la fin de l'année 1979. Durant cette période, il écoute les disques d'artistes de musique country et de musique folk comme Jimmie Rodgers, Hank Williams, Woody Guthrie et Johnny Cash. Il se procure également la compilation de Harry Smith *Anthology of American Folk Music* (1952) qui contient des enregistrements sortis entre 1927 et 1932 de blues, de gospel, de bluegrass ou de musique folk de la Grande Dépression. En 1981, après avoir lu la biographie *Woody Guthrie, A Life* de Joe Klein, Springsteen reprend la ballade folk « This Land is Your Land » lors de la plupart des concerts de *The River Tour* (1980-1981).

La chanson « Mansion on the Hill » figure dans *Nebraska* (1982), album solo que Springsteen enregistre avec une guitare acoustique, un harmonica et un magnétophone quatre pistes¹⁴³. L'album se classe en troisième position du *Billboard 200* et son auteur reçoit un disque platine (1 million d'exemplaires vendus), certifié par la RIAA¹⁴⁴.

Le magazine *Rolling Stone* salue la qualité des textes marquants et travaillés de l'auteur-compositeur et décrit *Nebraska* ainsi : « an acoustic triumph, a basic folk album on which Springsteen has stripped his art down to the core »¹⁴⁵. Il est vrai que le style de Springsteen dans cet album a été imprégné des musiques de Guthrie et Williams. Le chanteur revisitera la musique traditionnelle américaine ultérieurement en 1995 avec *The Ghost of Tom*

¹⁴² Mikal Gilmore, « Bob Dylan Unleashed », *Rolling Stone*, le 27 septembre 2012, [en ligne], consulté le 13 octobre 2017. URL: <http://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylan-unleashed-a-wild-ride-on-his-new-lp-and-striking-back-at-critics-20120927>

¹⁴³ « Open All Night » est la seule chanson de l'album qui est jouée à la guitare électrique non saturée. (Michael Gallucci, « That Time Bruce Springsteen Stripped Down and Got Dark on 'Nebraska' », *Ultimate Classic Rock*, le 30 septembre 2015, [en ligne], consulté le 13 octobre 2017. URL: <http://ultimateclassicrock.com/bruce-springsteen-nebraska-album-released/>

¹⁴⁴ RIAA, [en ligne], consulté le 13 octobre 2017. URL: https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&ar=Bruce+Springsteen&ti=Nebraska#search_section

¹⁴⁵ Steve Pond, « Bruce Springsteen: Nebraska », *Rolling Stone*, le 28 octobre 1982, [en ligne], consulté le 13 octobre 2017. URL: <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/nebraska-19821028>

Joad qui s'inspire des ballades de Guthrie et en 2006 avec l'album hommage à Pete Seeger, *We Shall Overcome, The Seeger Sessions*.

Lorsqu'on examine les paroles de « Mansion on the Hill », on remarque qu'elles contiennent les éléments de deux espaces géographiques, la ville et la campagne. « There's a place out on the edge of town, sir ; rising above the factories and the fields » (1-2). Le manoir au dessus de la colline offre la possibilité de contempler deux mondes, industriel et pastoral, celui des usines (*factories*) et des champs agricoles (*fields*).

Nous retrouvons également cette idée de prendre la route et de s'installer en marge de la ville dans des espaces liminaux dans plusieurs chansons du quatrième album de Springsteen, *Darkness on the Edge of Town* (1978). Le terme « liminal » vient du latin *limen*, qui signifie seuil. L'*Oxford Dictionary* lui donne la définition suivante : « occupying a position at, or on both sides of, a boundary or threshold »¹⁴⁶. La notion de « liminalité » est attribuée à l'ethnologue et folkloriste français Arnold Van Gennep. Ses études sur les sociétés primitives le conduisent à établir des « rites de passage » qui organisent le changement du statut social pour les membres des tribus lors d'un rituel. Selon la théorie de Gennep, le rite de passage provoque des changements de statut pour ses participants en trois phases : préliminaire (séparation), liminaire (marge) et postliminaire (agrégation)¹⁴⁷. La liminalité est la période du rituel pendant laquelle l'individu n'a plus son ancien statut et pas encore son nouveau statut. Cette étape transitionnelle se caractérise par son indétermination. Les travaux de Gennep sont approfondis par Victor Turner qui met l'accent sur l'aspect liminal dans lequel est le participant du rituel.

Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. As such, their ambiguous and indeterminate attributes are expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions. Thus, liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon¹⁴⁸.

L'individu se retrouve dans un entre-deux, une phase liminale floue et ambiguë qui peut se révéler dangereuse selon les termes de Turner.

¹⁴⁶ URL: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/liminal>

¹⁴⁷ Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage*, [1909], Paris, A&J. Picard, 1981, 20.

¹⁴⁸ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, [1969], New Brunswick, Transaction Publishers, 2008, 95.

L'espace liminal que décrit Springsteen se situe géographiquement sur la marge. Il n'appartient ni à la campagne, ni à la ville. Le manoir se trouve à la sortie d'une petite ville industrielle. Il est loin du milieu urbain fait de bâtiments et d'une *Main Street* et en même temps il a un caractère pastoral avec les terres agricoles qui l'entourent. On retrouve les termes qui appartiennent aux deux champs lexicaux de la ville et de la campagne dans les couplets de la chanson, (town/ streets/ park / highway/ cars) et (hill/ road/ tall corn fields/ valley).

L'espace liminal permet à Springsteen lui-même par sa position d'artiste de fixer son statut identitaire. Il se trouve dans un entre-deux, une forme de limbes, un état intermédiaire qui est dangereux et flou. L'espace liminal lui permet de gérer son statut identitaire. À cet endroit du « ni-ni », Springsteen n'est ni enfant ni adulte dans la mesure où il replonge dans les souvenirs nostalgiques de son enfance. Il n'est ni citadin ni paysan car il emmène ses auditeurs dans les deux espaces qui se juxtaposent, la ville et la campagne. Enfin, son récit n'est ni fiction ni autobiographie, il emploie l'autofiction comme outil affiché d'une quête identitaire.

Le manoir comme espace liminal permet aussi par son positionnement interstitiel de représenter une reproduction symbolique de la « petite ville » que décrit le directeur de la *FSA*, Roy Stryker comme : « the cross-roads where the land meets the city, where the farm meets commerce and industry. It is the contact point where men of the land keep in touch with a civilization based on mass-produced, city-made gadgets, machines, canned movies and canned beef »¹⁴⁹. L'auditeur glisse d'un monde à l'autre subtilement sans que les deux se confrontent. Le monde rural coexiste avec le monde urbain tout au long de la chanson. Le manoir possède la même subtilité que la petite ville de « jouer sur les deux tableaux, de profiter du meilleur des deux mondes [rural et industriel] »¹⁵⁰.

La musique de la version *live*¹⁵¹ de la chanson installe une atmosphère calme et sereine qu'on retrouve dans la campagne et aussi dans la ville lorsque la nuit tombe.

¹⁴⁹ Roy Stryker, « The Farm Security Photographer Covers the American Small town », *Shooting script*, Roy Stryker Papers, University of Louisville, 1936.

¹⁵⁰ Jean Kempf, « La petite ville », *op.cit.*, 12.

¹⁵¹ « Mansion on the Hill », *Bruce Springsteen & The E Street Band: Live in New York City*, Sony Records, 2001, [5^{ème} chanson sur la *setlist*]. Une des stratégies pertinentes de Springsteen consiste à revisiter les versions studio de ses chansons en ajoutant, ou en modifiant, les instruments et en incluant des jeux d'improvisations scéniques lors des concerts.

At night my daddy'd take me and we'd ride
Through the streets of a town so silent and still
Park on a road long the highway side
Look up at that mansion on the hill (9-12)

Springsteen invite ses auditeurs à contempler le manoir qui se trouve au dessus de la colline (*on the hill*) et le décrit d'une façon biblique comme « a city upon the hill ». Il nous rappelle l'idée que l'Amérique était perçue comme la Nouvelle Jérusalem chez les premiers colons qui ont fui la persécution de la couronne anglaise.

Le jeu d'accordéon de Danny Federici et les accords de la mandoline de Steve Van Zandt transportent les auditeurs dans l'Amérique pastorale, berceau de la musique country. L'accordéon et la mandoline sont présents dans de très nombreuses musiques folkloriques ethniques. Il faut rappeler que durant le XIX^e siècle, plusieurs inventeurs et facteurs de pianos et orgues européens comme Cyrill Demian, Charles Wheatstone et Carl Friedrich Zimmermann ont révolutionné l'accordéon. En Italie, en 1863, Paolo Soprani fonde la première industrie du *fisarmonica*, nom italien de l'accordéon, à Castelfidardo, ville considérée comme l'un des berceaux de l'accordéon moderne¹⁵². La mandoline est aussi originaire d'Italie. Elle apparaît la première fois à Naples au XV^e siècle¹⁵³.

Springsteen et son E Street Band rendent hommage à l'Italie et à sa culture par l'emploi de ces instruments musicaux et nous rappellent que lui et plusieurs membres de sa formation ont des origines italiennes. La mère de Springsteen, Adele Zerilli, est d'origine italienne comme l'est le père de Patti Scialfa, de racine sicilienne. Soozie Tyrell, violoniste de L'E Street Band, est née à Pise. Danny Federici et Steve Van Zandt (Steven Lento) ont aussi des origines italiennes. L'E Street Band compte aussi des membres d'origine juive, africaine-américaine et d'ascendance européenne. Springsteen et sa formation nous rappelle que les États-Unis sont un pays cosmopolite composé de citoyens issus de l'immigration et où se mêlent des éléments culturels d'origines très variées. Reebee Garofalo suggère un « multiculturalisme » dans la musique rock :

The United States is a nation of immigrants, willing and unwilling. Its cultural forms have historically come from many other places. Scrutinizing rock'n'roll—the formative influence of all currently popular styles—reveals this multiculturalism. Its defining characteristics are, of course, its Africanisms brought forward through African-American genres and performance

¹⁵² Christophe Lamfalussy, « Le secret de Castelfidardo », *La Libre*, [en ligne], le 4 juin 2011, consulté le 13 octobre 2017. URL : <http://www.lalibre.be/actu/international/le-secret-de-castelfidardo-51b8d444e4b0de6db9c196c9>

¹⁵³ « Mandolins: A Brief History », [en ligne], consulté le 13 octobre 2017. URL: <http://www.mandolinluthier.com/history.htm>

styles. There are also familiar European elements as well as a host of other influences as diverse as Latin American, French Creole, and Hawaiian¹⁵⁴.

Par la suite, les notes en glissando de la *pedal steel guitar*¹⁵⁵ de Nils Lofgren détendent les auditeurs et les glissent d'un paysage à l'autre, des voitures circulant la nuit sur l'autoroute (18) à la pleine lune au dessus du manoir (19). La prestation de Patti Scialfa¹⁵⁶ au côté de son conjoint ajoute de la sensualité à la chanson et permet au public d'apprécier la beauté de son pays fait de paysages purs et sublimes. D'ailleurs, le narrateur emploie des verbes de perceptions (*see, look up, listen, watch*) pour inciter les auditeurs à essayer cette expérience visuelle et auditive qu'offre le paysage américain.

Le positionnement interstitiel du manoir permet à Springsteen de recréer symboliquement l'idéal agraire jeffersonien d'un espace qui s'insère dans le tissu rural tout en restant éloigné des méfaits de l'industrie urbaine. Par ailleurs, il faut rappeler que le manoir était le lieu de résidence de la noblesse européenne et aussi de quelques figures de la nation américaine comme George Washington (*Mount Vernon*) et Thomas Jefferson (*Monticello*).

De même, des œuvres de littérature, cinéma et peinture représentent le manoir comme un lieu où résident des gens riches. Jay Gatsby, personnage du roman de Francis Scott Fitzgerald *The Great Gatsby* (1925), est un homme riche qui organise des fêtes somptueuses et extravagantes dans son manoir gothique de West Egg à New York. Aussi, le film d'Orson Welles, *Citizen Kane* (1941), tourne autour de la vie de Charles Foster Kane, un riche magnat de la presse, qui meurt dans son luxueux manoir de Xanadu.

Du point de vue de Springsteen, le manoir est représenté comme un lieu de résidence des gens aisés de l'Amérique contemporaine. Il est inaccessible pour la classe des ouvriers vivant dans la ville. Le 29 juin 1984, Springsteen déclare au public du RiverCentre à Saint Paul, Minnesota : « this is a song [« Mansion on the Hill »] about when I was a kid. My father was always transfixed by money. He used to drive out of town and look at this big white house. It became a kinda touchstone for me. Now, when I dream, sometimes I'm on the outside looking in—and sometimes I'm the man on the inside »¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Reebee Garofalo (éd.), *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*, Cambridge MA, South End Press, 1992, 7.

¹⁵⁵ Instrument à cordes qui comprend un mécanisme permettant de modifier la tonalité des cordes par l'action de pédales. La *pedal steel guitar* se joue avec une barre métallique tenue par la main gauche qui se déplace sur les cordes alors que la main droite utilise des ongles (*finger picks*).

¹⁵⁶ Vivienne Patricia Scialfa est une auteur-compositrice, guitariste et chanteuse, membre de l'E Street Band depuis 1984. Elle est mariée avec Springsteen et ils ont trois enfants, Evan James, Jessica Rae et Samuel Ryan.

¹⁵⁷ Marsh, *op.cit.*, 353.

Le souvenir de Springsteen voyant son père visiter le manoir lui procure, dès son jeune âge, une prise de conscience des distinctions de classes dans son pays. D'ailleurs, la chanson dont il s'est inspiré évoque un amour impossible du fait de la différence sociale entre un ouvrier pauvre qui habite dans une habitation de fortune et une femme riche qui habite dans un manoir que Hank Williams décrit comme « your loveless mansion on the hill » (8).

En plus de célébrer la beauté du paysage pastoral et urbain de l'Amérique, Springsteen attire l'attention sur les inégalités sociales qui existent dans ces espaces géographiques. Le manoir est utilisé comme un symbole de l'inaccessibilité d'une vie prospère aux populations populaires de la ville. La distinction de classe est exprimée subtilement dans la chanson, entre d'une part un père ouvrier dont le passe-temps principal consiste à emmener son fils visiter un manoir qu'il ne peut que contempler, et d'autre part des gens heureux vivant dans le manoir, « In the summer all the lights would shine, there'd be music playing, people laughing all the time » (13-14).

La description de la clôture du manoir renforce aussi l'idée de l'inaccessibilité au mode de vie des gens aisés, « gates of hardened steel, steel gates that completely surround, sir, the mansion on the hill » (6-8). L'emploi du terme « hardened steel » est très subtil. Il s'agit d'un acier trempé très résistant fabriqué dans les hauts fourneaux de l'industrie lourde. Springsteen emploie le lexique des cols bleus de l'industrie américaine pour dire subtilement qu'il s'agit ici d'évoquer leur condition sociale. Ils confectionnent des clôtures de manoir infranchissables faites d'acier dur, alors que leurs propres maisons ne sont entourées que d'un simple grillage fragile, comme celui de la pochette du single « My Hometown » (voir plus haut). L'industrie américaine crée de la richesse seulement pour une infime partie de la population, une bourgeoisie faite de patrons qui habitent dans des manoirs et mènent une vie prospère. Par contre, les ouvriers que ces patrons exploitent vivent dans les quartiers précaires de la ville.

Tout au long de la chanson, Springsteen décrit un manoir inaccessible socialement aussi bien que géographiquement. La demeure se trouve sur la colline (*on the hill*), elle se dresse au dessus des usines et des champs (2) et il faut lever les yeux pour pouvoir la contempler (12). Néanmoins, dans le dernier couplet Springsteen décrit une pleine lune qui se lève au-dessus du manoir, « There's a beautiful full moon rising, above the mansion on the hill » (19-20). Springsteen conclut sa chanson sur une note optimiste. La lune illumine la terre et il y a toujours de l'espoir pour les classes défavorisées. Il peut aussi s'agir d'une façon de se contenter de ce qu'on a. Springsteen affirme implicitement qu'il appartient à la catégorie

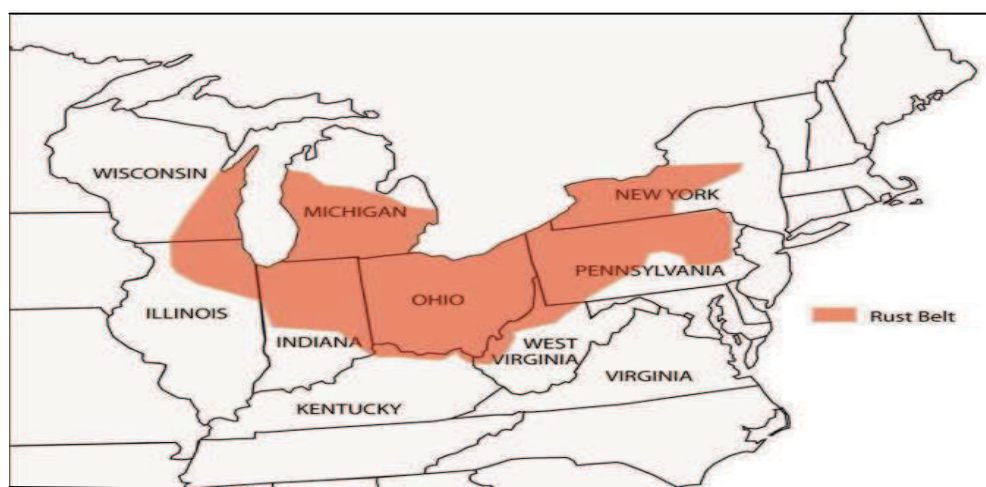
des gens démunis qui n'habitent pas des maisons luxueuses de lutter pour obtenir plus, mais au lieu de dénoncer les injustices sociales, il choisit de s'évader (*escapism*) sur la colline en recréant une utopie, la maison de ses rêves qu'il contemple avec son père.

3. Célébrer le travail des gens ordinaires

Célébrer la vie des gens ordinaires revient aussi à célébrer le travail qu'ils exercent. Le travail a une importance économique pour les gens et leur accorde une reconnaissance sociale. Springsteen célèbre le travail des gens ordinaires en mettant l'accent sur la place essentielle que celui-ci occupe dans leur existence. Il leur assure principalement la survie matérielle. L'absence du travail pour eux signifierait ne pas pouvoir assurer les besoins fondamentaux de tout être humain.

Les travailleurs dans les chansons de Springsteen se positionnent au bas de l'échelle sociale américaine. Ils gagnent des salaires bas, travaillent dans des conditions difficiles, voire dangereuses. Leur travail manuel requiert peu de qualification ce qui leur offre peu d'opportunités. Ils ne peuvent ni changer de travail ni obtenir une promotion pour améliorer leur condition sociale. Ils se contentent alors du travail qu'ils ont, seul moyen pour eux de subvenir à leurs besoins et à ceux de leur famille.

Springsteen expose en premier lieu les conditions de travail des ouvriers de l'industrie américaine. Il décrit leur quotidien dans les usines et nous fait partager leur état psychique. Il donne aussi un aperçu historique de la sidérurgie américaine sur le déclin dans la *Rust Belt*, région composée des États du nord-est affectés par la désindustrialisation des années soixante-dix (cf. ci-dessous).



3. États du nord-est de la *Rust Belt* (© Fountainhead Antique Auto Museum, 2014)

Ensuite, le chanteur examine la vie des travailleurs exerçant dans divers secteurs comme la construction et le nettoyage. Les hommes et les femmes de ces secteurs travaillent dans un environnement pénible et reçoivent des salaires modestes ce qui n'améliore pas leur condition sociale.

3.1. De l'industrie et des ouvriers

3.1.1. La journée ordinaire d'un ouvrier

Depuis qu'il a connu le succès avec l'album *Born to Run* (1975), Springsteen s'est intéressé à la classe ouvrière américaine en examinant sa condition et ses problèmes. Il faut dire que le chanteur est né dans un milieu ouvrier qui l'a inspiré dans sa composition artistique. Il a vécu dans une ville natale entourée d'usines et d'entreprises industrielles comme l'indique son biographe :

Bruce grew up in a working-class neighborhood of Freehold, where families who'd been in Jersey for generations lived alongside transplanted Southerners and recently arrived blacks, all working at the A and M Karagheushian rug mill, a Nestlé's chocolate plant, a 3M factory, or various smaller factories and businesses. All were located within a mile or so of the Springsteens' various homes, not far from the center of town¹⁵⁸.

La classe ouvrière américaine se compose de cols bleus travaillant dans les différents secteurs de l'industrie comme les raffineries, la sidérurgie, l'automobile ou encore l'agroalimentaire. Le terme « col bleu » renvoie à la combinaison de toile bleue portée par les ouvriers pendant le travail. Toutefois, une partie des ouvriers américains comme ceux des usines d'automobiles travaillent avec des habits ordinaires, jeans et chemises¹⁵⁹.

Le terme « col bleu » est introduit en 1924 par le journal local d'Alden, Iowa, pour désigner la classe sociale des ouvriers par opposition aux cols blancs qui sont les dirigeants et les cadres des entreprises. « If we may call professions and office positions white collar jobs, we may call the trades blue collar jobs »¹⁶⁰. Emanuel Zamir met l'accent sur l'importance du travail des cols bleus dans la société :

¹⁵⁸ Marsh, *op.cit.*, 244.

¹⁵⁹ Voir le film de Paul Schrader, *Blue Collar*, Los Angeles, Universal Pictures, 1978, qui représente la vie d'ouvriers travaillant dans une usine de voitures à Détroit.

¹⁶⁰ Cité dans Forrest Wickman, « Working Man's Blues, Why Do we Call Manual Laborers Blue Collar? », *Slate*, 1^{er} mai 2012, [en ligne], consulté le 14 octobre 2017.

URL : <http://www.slate.com/articles/business/explainer/2012/05/blue-collar-white-collar-why-do-we-use-these-terms-.html>

The wonders of the world—those still existing and the ones that are in ruins, along with modern skyscrapers and other enormous constructions around the world—are testimonies to one common factor called « the blue-collar worker ». A large part of humanity is made up of the average and simple worker, who is at the center of everything in life, from the very simple products made to giant projects such as buildings, bridges, tunnels, and the like. These are the people who make commerce, business, projects, and many chores happen. It is a fact that each country in the world is run by governments and influential businesses. Nevertheless, all the commands and directions on Earth would do no good, unless they are materialized by the common worker, the one who makes things happen. The common worker, for the most part, is a hard-working person, usually not appreciated enough, yet has the mentality to accomplish any task, no matter how difficult or tedious it may be¹⁶¹.

Sherrie Scott, journaliste du *Houston Chronicle*, décrit le travail des cols bleus américains d'une façon claire et pertinente :

Blue-collar workers perform labor jobs and typically work with their hands. The skills necessary for blue-collar work vary by occupation. Some blue-collar occupations require highly skilled personnel who are formally trained and certified. These workers include aircraft mechanics, plumbers, electricians and structural workers. Many blue-collar employers hire unskilled and low-skilled workers to perform simple tasks such as cleaning, maintenance and assembly line work¹⁶².

Les cols bleus représentent au sens plus large les exécutants des tâches manuelles dans divers secteurs. Albert E. Schwenk, économiste au *Bureau of Labor Statistics*, divise les ouvriers américains en quatre catégories :

- fabrication et usinage de précision (électricien, menuisier, technicien chauffage, ventilation et climatisation),
- opérateur machine / assemblage mécanique / contrôleur technique,
- transport routier de marchandises ou d'équipements,
- manutentionnaire / agent d'entretien et de maintenance / manœuvre¹⁶³.

¹⁶¹ Emanuel Zamir, *A Blue-Collar Man: The Importance of America's Hard-Working People*, Pittsburgh, RoseDog Books, 2011, 1.

¹⁶² Sherrie Scott, « What Is a Blue-Collar Worker and a White-Collar Worker? », *Houston Chronicle*, [en ligne], consulté le 15 octobre 2017. URL: <http://smallbusiness.chron.com/bluecollar-worker-whitecollar-worker-11074.html>

¹⁶³ Albert E. Schwenk, *Compensation and Working Conditions, Bureau of Labor Statistics*, hiver 1997, 13, [en ligne], consulté le 15 octobre 2017. URL: <http://www.bls.gov/opub/mlr/cwc/differences-among-private-industry-occupational-groups-in-pay-levels-and-trends.pdf>

Pour Alfred Lubrano les cols bleus se divisent en : « skilled, unskilled or farmers »¹⁶⁴. De nombreux cols bleus gagnent un salaire horaire modeste du fait de leur travail manuel non qualifié ce qui les place au bas de l'échelle sociale des travailleurs américains. Toutefois, il faut préciser que de nos jours avec l'introduction des nouvelles technologies dans l'industrie américaine, de plus en plus d'entreprises industrielles embauchent des ouvriers qualifiés. Désormais, des techniciens hautement qualifiés qui ont poursuivi un cursus universitaire sont recrutés pour la maintenance des équipements et des machines. Ils reçoivent un salaire relativement plus élevé que les cols blancs travaillant dans les bureaux et les administrations¹⁶⁵.

Dans « Factory » (1978), Springsteen décrit une journée de travail d'un col bleu dans une usine.

Early in the morning factory whistle blows
Man rises from bed and puts on his clothes
Man takes his lunch, walks out in the morning light
It's the working, the working, just the working life (1-4)

Springsteen contribue à fabriquer du mythe à partir d'une réalité peu agréable et peu glorieuse, celle d'un ouvrier¹⁶⁶. Le présent de l'indicatif est utilisé pour exprimer une habitude qui se répète chaque jour. L'homme se réveille, prend son petit déjeuner et va au travail. Il n'y a rien d'exceptionnel dans cette vie monotone et ordinaire. Le nom « man » n'a pas de déterminant. Le référent n'est pas clairement identifié. Le narrateur ne se soucie pas de l'identité de cet homme. Le Farington de « Counterparts », une des nouvelles des *Dubliners* de James Joyce est aussi appelé « the man ». Il mène une vie ordinaire et son travail monotone qui consiste à reproduire des documents à la main (*copy clerk*) le rend dépressif et alcoolique. L'ouvrier dans la chanson de Springsteen est un personnage joycien parmi tant d'autres dont l'identité n'a pas d'importance. Ce qui est important par contre, c'est qu'il soit à l'heure au travail quand la sirène de l'usine retentit.

Le mot « working » est répété douze fois dans la chanson, ce qui met en avant l'aspect répétitif du travail d'usine. L'ouvrier n'a pas de qualification, son travail est manuel. Il accomplit des tâches répétitives et aliénantes. Le travail de l'usine crée un sentiment de

¹⁶⁴ Alfred Lubrano, *Blue-collar Roots, op.cit.*, 3.

¹⁶⁵ MaryJo Webster, « Where the Jobs Are: The New Blue Collar », *USA Today*, 2012, [en ligne], consulté le 15 octobre 2017. URL: <http://www.usatoday.com/story/news/nation/2014/09/30/job-economy-middle-skill-growth-wage-blue-collar/14797413/>

¹⁶⁶ Nous reviendrons plus en détail dans le quatrième chapitre sur la notion de « mythe » et sa fabrication dans les chansons de Springsteen.

dépossession chez lui. Il ressent de l'aliénation et devient comme une machine. La finalité de son travail lui échappe complètement.

La notion d'« aliénation » vient du latin *alienus*, qui appartient à un autre¹⁶⁷. La *Routledge Encyclopedia of Philosophy* donne la définition suivante : « any of various social or psychological evils which are characterized by a harmful separation, disruption or fragmentation which sunders things that properly belong together »¹⁶⁸. Il s'agit d'une situation dans laquelle l'individu est dépossédé de ce qui constitue son être essentiel. L'individu aliéné perd tous les repères qui lui permettent de donner du sens à sa vie. Il sent que son existence est inauthentique. Le philosophe Stéphane Haber affirme que « l'aliénation signifie le fait d'être dépossédé de ce dont la vie a besoin pour persister et croître, et éprouver effectivement cette perte dans la souffrance et dans la limitation de soi-même »¹⁶⁹.

Le problème de l'aliénation des ouvriers a été abordé dans les célèbres *Manuscrits de 1844* écrits par Karl Marx lors de son séjour parisien. Marx note que l'aliénation consiste dans le fait que « le travail est extérieur à l'ouvrier, c'est-à-dire qu'il n'appartient pas à son essence, que donc, dans son travail, celui-ci ne s'affirme pas mais se nie »¹⁷⁰. Le col bleu dans l'usine devient étranger dans son travail extérieur. Son aliénation est une mise à l'extérieur de soi par rapport à son environnement de travail.

Marx ajoute que « le caractère extérieur à l'ouvrier du travail apparaît dans le fait qu'il n'est pas son bien propre, mais celui d'un autre, qu'il ne lui appartient pas, que dans le travail l'ouvrier ne s'appartient pas lui-même, mais appartient à un autre »¹⁷¹. Le travail aliénant de l'usine appartient au patron, détenteur des moyens de production. Le col bleu lui appartient, son aliénation correspond donc à une perte de soi.

L'instrumentation de la chanson à base de guitares et de synthétiseur en plus du tempo lent crée aussi un climat aliénant. La voix de Springsteen ressemble à celle d'un ouvrier résigné et abattu par les impératifs d'un capitalisme moderne inhumain qui l'exploite dans l'usine.

L'ouvrier n'a pas le choix, il doit travailler. L'usine représente son unique gagne pain comme le note Springsteen lorsqu'il décrit le travail de son père au deuxième couplet, « I see

¹⁶⁷ Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, Hachette, 1934, 99.

¹⁶⁸ Edward Graig (éd.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy, volume 1*, Londres, Routledge, 1998, 224.

¹⁶⁹ « L'aliénation comme dépossession des besoins vitaux. Entretien avec Stéphane Haber », *Mouvements*, 2/2008 (n° 54), 48, [en ligne], consulté le 15 octobre 2017. URL : <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2008-2-page-41.htm>

¹⁷⁰ Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, traduit par Émilie Bottigelli, Paris, Les Éditions sociales, 1972, 59.

¹⁷¹ *Ibid.*

my daddy walking through them factory gates in the rain, factory takes his hearing, factory gives him life » (6-7). Le travail dans l'usine comporte des risques pour la santé. Springsteen a confirmé lors d'une interview télévisée que le travail à l'usine a nui à la santé de son père.

My dad had a different experience. His work was involved with pain. He lost a lot of his hearing when he worked in a plastic factory. He struggled to find work and to go to work. The regulation of behavior that work provides wasn't a big part of his life, and that was painful for everybody involved. That is central to the way we live and think about ourselves and who we are and the place we live in¹⁷².

Le commentaire de Springsteen sur le travail est très pertinent. Il nous révèle que la préoccupation première des gens ordinaires au bas de l'échelle sociale américaine est de trouver un emploi stable et de le garder. Les cols bleus accomplissent un travail manuel souvent dangereux qui constitue une menace potentielle comme l'indique Springsteen au dernier couplet, « and you just better believe, boy, somebody's gonna get hurt tonight » (11). Ils reçoivent un salaire modeste qui leur assure les besoins essentiels : manger, s'habiller et payer le loyer. Il ne s'agit pas pour eux d'assurer leur confort matériel ou de se distraire à travers les loisirs et les activités culturelles. Leur travail ne leur permet que d'assurer le strict minimum, ne pas être dans le besoin.

« Factory » est de courte durée. Elle dure deux minutes et dix-neuf secondes. Springsteen nous expose le déroulement d'une journée ordinaire d'un ouvrier dans une usine. Cela est révélateur de la monotonie du travail des cols bleus qui a été résumé en deux minutes seulement.

La sirène annonce la fin d'une dure journée de labeur. « End of the day, factory whistle cries » (9). Springsteen attribue des propriétés humaines à la sirène qui hurle comme une personne pour délivrer les ouvriers de leur douleur. La personnification est employée pour permettre à l'auditeur de la chanson de saisir la difficulté du travail d'usine au point où même la sirène s'est vue dotée d'une âme et douée de sentiments. Les conditions désolantes des ouvriers dans l'usine ont fait réagir un objet inanimé qui n'est pas resté indifférent à leur souffrance.

La chanson « Factory » rend compte du travail du père de Springsteen et des autres pères cols bleus qui travaillent dans des conditions difficiles pour assurer le pain quotidien à

¹⁷² Charlie Rose, *The Charlie Rose Show*, PBS Network, 20 novembre 1998, in Jeff Burger, (éd.), *Springsteen on Springsteen: Interviews, Speeches and Encounters*, Chicago, Chicago Review Press, 2013, 230.

leur famille. Le travail dans l'usine représente une forme d'héroïsme que Springsteen célèbre dans sa chanson.

À cet effet, la composition musicale de Springsteen peut-être considérée comme une chanson engagée auprès des ouvriers américains dans la mesure où elle expose leurs conditions pénibles de travail et les risques qu'ils doivent prendre. Springsteen ne critique pas les patrons de ces ouvriers frontalement, ni le gouvernement fédéral, qui est censé les protéger socialement, mais suggère implicitement à ses auditeurs que la classe ouvrière américaine accomplit un travail exceptionnel en essayant de faire vivre sa famille dignement. Nous développerons plus de réflexions lors du quatrième chapitre sur les modalités de la critique de Springsteen dans ses chansons.

Springsteen célèbre aussi le travail des gens ordinaires en chantant les ouvriers de la sidérurgie du nord-est du pays. Leur travail dans les hauts fourneaux est difficile et dangereux. En plus, ils ont été affectés par la désindustrialisation de leur région ce qui a conduit au licenciement d'un grand nombre d'entre eux. La prochaine chanson explore les conditions de cette catégorie d'employés.

3.1.2. *Rust Belt* et désindustrialisation

Dans « Youngstown » (1995), Springsteen aborde les conditions de travail des ouvriers dans les hauts fourneaux de la ville du nord-est de l'Ohio. La ville de Youngstown est située dans la *Rust Belt*, région qui était appelée jusque dans les années soixante-dix la *Manufacturing Belt* ou encore la *Steel Belt*. La région désigne les États du nord-est comme la Pennsylvanie, l'Ohio, l'Illinois et Michigan où s'était développée l'industrie lourde américaine. Après la Seconde Guerre mondiale, la région a subi de vastes mouvements de délocalisation et des fermetures d'usines provoquant une suppression massive d'emplois. Les usines abandonnées de Chicago, Détroit, Cleveland, Pittsburg ou encore de Buffalo ont donné le nom de *Rust Belt* (ceinture de rouille) à la région.

La crise de la sidérurgie des années soixante-dix a touché l'ensemble des pays industrialisés à travers le monde. En Europe, la Lorraine française et la région de la Ruhr en Allemagne ont particulièrement été affectées par la crise. La fin de la reconstruction après la Seconde Guerre mondiale et le premier choc pétrolier de 1973 sont parmi les causes de ce déclin industriel.

En 1977, dix-neuf aciéries américaines réparties sur huit États ont fermé leurs portes ce qui a causé la perte de 21 940 emplois dans la région¹⁷³. Une conséquence directe du déclin industriel dans la *Rust Belt* était la dépopulation de plusieurs villes comme Cleveland, Pittsburg et Flint. La ville de Youngstown, qui comptait 130 000 habitants en 1930, n'en compte plus que 64 628 en 2015¹⁷⁴. Elle est parmi les villes les plus affectées par la crise de l'acier. Le lundi 19 septembre 1977, les hauts fourneaux de la *Youngstown Sheet and Tube* se sont arrêtés définitivement. Plus de 5 000 ouvriers ont perdu leur emploi en cette journée appelée le *Black Monday*¹⁷⁵. En tout, la ville a perdu plus de 40 000 emplois dans le secteur de la sidérurgie durant la décennie qui a suivi ce lundi noir¹⁷⁶.

Il faut préciser que malgré le déclin de la sidérurgie dans la *Rust Belt*, plusieurs villes du nord-est américain comme Cleveland ou Pittsburg ont réussi leur reconversion en créant des emplois dans les domaines des industries de pointe et de la biotechnologie. Toutefois, l'économie de Youngstown peine toujours à se redresser¹⁷⁷. La chanson de Springsteen revient sur ce qui a constitué la fierté de la ville, son industrie sidérurgique. On peut observer un mythe particulier autour de la masculinité en examinant la symbolique de l'acier dans la sidérurgie. La plupart des ouvriers de l'acier sont des hommes qui accomplissent des tâches requérant de la force physique. L'acier symbolise tout ce qui est solide. On emploie à juste titre l'expression « moral d'acier » pour signifier qu'on ne peut pas être ébranlé. L'acier était utilisé par les Grecs antiques pour fabriquer des armes tranchantes et solides¹⁷⁸. Springsteen met en avant la masculinité et la puissance des cols bleus en nous rappelant qu'ils accomplissent un travail exceptionnel dans les hauts fourneaux.

Pour composer « Youngstown », Springsteen s'est inspiré de *Journey to Nowhere: The Saga of the Underclass* (1985) écrit par le journaliste Dale Maharidge avec le photographe Michael Williamson¹⁷⁹. Le livre explore à travers des interviews et des photographies la condition d'une partie de la population américaine des années quatre-vingt vivant dans la

¹⁷³ Robert Bruno, *Steelworker Alley: How Class Works in Youngstown*, Ithaca, Cornell University Press, 1999, 10.

¹⁷⁴ « Census of Population and Housing », *United States Census Bureau*, 2015, [en ligne], consulté le 16 octobre 2017. URL : <http://www.census.gov/prod/www/decennial.html>

¹⁷⁵ Robert Bruno, *Steelworker Alley*, *ibid.*, 9.

¹⁷⁶ Jamison Cocklin, « 'Black Monday' Now Symbol of Valley's Resilience », *The Vindicator*, Youngstown, 15 septembre 2012, [en ligne], consulté le 16 octobre 2017. URL : <http://www.vindy.com/news/2012/sep/20/black-monday-now-symbol-valleys-resilience/>

¹⁷⁷ Scott Cohen, « What's America's Fastest Shrinking City? », *CNBC*, 10 décembre 2014, [en ligne], consulté le 18 octobre 2017. URL : <http://www.cnbc.com/2014/12/10/whats-americas-fastest-shrinking-city.html>

¹⁷⁸ André Sauzeau et Pierre Sauzeau, « Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques », *in Revue de l'histoire des religions*, tome 219, n°3, 2002, 271, [en ligne], consulté le 19 octobre 2017.

URL : http://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_2002_num_219_3_957

¹⁷⁹ Springsteen, *op.cit.*, 402.

pauvreté. Les auteurs ont voyagé à travers le pays et ont recueilli les témoignages de plusieurs citoyens américains : des travailleurs pauvres, des personnes sans-abris, des ouvriers sans emploi dans des villes comme Youngstown, Detroit, Toledo ou encore Saint-Louis. Springsteen décrit la condition de Youngstown du point de vue de Joe Marshall Jr., ouvrier du haut fourneau de la ville que les auteurs du livre ont rencontré.

Here in northeast Ohio back in eighteen-o-three
James and Danny Heaton found the ore that was linin' Yellow Creek
They built a blast furnace here along the shore
And they made the cannon balls that helped the Union win the war
Here in Youngstown, here in Youngstown
My sweet Jenny I'm sinkin' down
Here darlin' in Youngstown (1-7)

Springsteen présente la chanson sous forme d'un récit qui informe les auditeurs sur l'histoire de la ville industrielle de l'Ohio. Il faut savoir que Youngstown a été créée en 1796 lorsque John Young a acheté un morceau de terrain dans la vallée du Mahoning à la *Connecticut Land Company*¹⁸⁰. Le sol de cette terre est très riche en ressources naturelles. La découverte du minerai de fer au début du XIX^e siècle transforme la vallée du Mahoning qui devient une zone industrielle. Les frères Heaton étaient les pionniers du développement industriel de Youngstown. Ils ont construit le premier haut fourneau de la vallée en 1802. Leur *Hopewell Furnace* a produit du fer fondu pour la première fois en 1803. Par la suite, la vallée s'est couverte de hauts fourneaux qui ont employé des immigrants venus de plusieurs pays européens. Les ouvriers se sont installés dans des maisons à proximité de leurs usines. Ainsi, des villes industrielles sont nées dans la vallée du Mahoning.

Springsteen nous rappelle que la ville de Youngstown a participé à la Guerre de Sécession en fabricant des boulets de canons pour l'Armée de l'Union. La ville a toujours participé à l'effort de guerre à travers l'histoire moderne. « These mills they built the tanks and bombs that won this country's wars, we gave our sons to Korea and Vietnam, now we're wondering what they were dyin' for » (17-18). La ville a non seulement doté l'armée américaine d'armes lourdes et des munitions mais elle a aussi envoyé ses enfants faire la guerre et mourir pour leur patrie.

Le narrateur qui était fier de l'industrie de sa ville dans le premier couplet exprime sa déception dans le refrain en s'adressant à Jenny pour lui signifier que tous ces efforts n'ont servi à rien. Il a perdu son travail depuis que la ville s'était désindustrialisée. « Jenny » était le

¹⁸⁰ Jennifer Herman, *Ohio Encyclopedia*, St. Clair Shores, Somerset Publishers Inc, 2002, 586.

surnom donné par les ouvriers de la *Brier Hill Plant* à un des hauts fourneaux (*Jeanette Blast Furnace*) en hommage à Mary Jeanette Thomas, fille de leur patron¹⁸¹. L'ouvrier personnifie le haut fourneau en l'appelant *sweet Jenny*. La ville s'est vidée de ses habitants au point où l'ouvrier est réduit à se plaindre à un haut fourneau inanimé qui s'est rouillé depuis qu'on l'a éteint.

Well my daddy worked the furnaces kept 'em hotter than hell
I come home from 'Nam worked my way to scarfer
A job that'd suit the devil as well
Well taconite, coke and limestone fed my children and made my pay (8-11)

Springsteen utilise un langage populaire, celui d'un ouvrier de la sidérurgie. Il se caractérise par l'emploi d'expressions orales comme « *kept 'em hotter than hell* » qui nous donne une idée de la chaleur insupportable des hauts fourneaux. Springsteen a recours à des termes techniques en mentionnant quelques roches comme le quartzite, le charbon et le calcaire qui entrent dans la fabrication de l'acier. On pourrait se poser la question de savoir qui parle ici dans ce couplet. Est-ce qu'il s'agit de Springsteen ou de l'ouvrier de la sidérurgie ? Springsteen affiche ses qualités d'auteur-compositeur en adoptant le langage populaire des gens de Youngstown tout en employant le jargon qui représente les ouvriers de la sidérurgie américaine.

Le travail dans les hauts fourneaux est pénible mais en même temps une forme de beauté se dégage de l'usine sidérurgique lorsque Springsteen divinise la sortie de la fumée des hauts fourneaux. « *Them smokestacks reachin' like the arms of God into a beautiful sky of soot and clay* » (12). Les bras de Dieu et la fumée de l'usine ont un point commun, ils donnent la vie aux ouvriers.

Les mots « *devil* » et « *god* » se juxtaposent au deuxième couplet pour mettre en lumière les contradictions du travail aux hauts fourneaux. D'une part, les ouvriers exercent un travail dangereux dans un monde sidérurgique infernal où des explosions peuvent se produire et leur coûter la vie. D'autre part, la vision de la fumée du haut fourneau est esthétisée de telle sorte que les ouvriers la représentent comme leur unique source de salut.

La prestation scénique de la chanson lors du *Live in New York City* qui s'est déroulé le 29 juin 2000 au Madison Square Garden est relativement différente de la version originale comprise dans *The Ghost of Tom Joad* (1995). Dans la ballade folk de l'album studio, la voix

¹⁸¹ Jeff Gammage, « Razing a Symbol of an Ohio Town's Prosperous Past as an Historic Blast Furnace is Flattened », *The Philadelphia Inquirer*, 16 décembre 1996, [en ligne], consulté le 20 octobre 2017.
URL: http://articles.philly.com/1996-12-16/news/25641706_1_steel-industry-industrial-park-steel-producing

calme de Springsteen ressemble à celle d'un ouvrier résigné et désenchanté par sa condition sociale. Le violon de Soozie Tyrell installe aussi une atmosphère maussade qui renforce l'idée de résignation. Par contre, sur scène la chanson est modifiée par l'instrumentation du groupe qui émet un son de hard rock puissant obtenu par l'amplification des guitares électriques. La voix de Springsteen rejoint les instruments de musique pour installer l'atmosphère infernale d'un ouvrier en colère.

La chanson s'ouvre sur une introduction musicale mêlant les guitares de Springsteen, Patti Scialfa, Nils Lofgren et Steve Van Zandt avec le synthétiseur de Roy Bittan et l'accordéon de Danny Federici. La scène est sombre comme un haut fourneau. Cela provoque un sentiment d'inquiétude chez les spectateurs qui mesurent les conditions de travail des ouvriers. Une lumière rouge illumine Springsteen d'en bas ce qui produit l'effet dantesque d'une descente aux enfers.

La scène s'illumine et laisse paraître Springsteen et les membres de l'E Street Band qui exécutent la chanson à l'unisson comme des ouvriers travaillant dans le haut fourneau. Springsteen affiche un visage fermé et un regard sombre tout en sueur comme celui d'un ouvrier.

Or, il faut savoir que Springsteen n'a jamais exercé d'emploi dans sa vie. Lorsque sa mère lui achète sa première guitare électrique, il commence à gagner de l'argent en jouant dans des clubs comme il le déclare : « From fourteen-and-a-half on, I made money playing. I made money six months after I picked up the guitar; it wasn't a lot, maybe five dollars on a particular night. But you forget, at 15 years old, ten or twenty bucks a week was an enormous amount of money for a kid to have in the mid-'60s. [...] I made my own money »¹⁸².

En 1969, quand sa famille déménage à San Mateo en Californie, il reste seul dans le New Jersey et la musique devient son seul moyen de subsistance. « From that point on, you shared a room with three or four other guys, there were times you slept on people's floors. I lived in a surfboard factory. There wasn't any rent, you could eat for three dollars a day, or less [...]. If I made 20 or 30 bucks a week, I'd scoot by to the next weekend when I had a job. I focused completely on music »¹⁸³.

¹⁸² Patrick Humphries, « Record Collector », février 1999, in Louis P. Masur et Christopher Phillips, (éd.), *Talk About a Dream: The Essential Interviews of Bruce Springsteen*, New York, Bloomsbury Press, 2013, 190.

¹⁸³ *Ibid.*

Le père de Springsteen et son grand père étaient des cols bleus qui ont travaillé dans des usines¹⁸⁴, mais lui n'a pas voulu suivre leur parcours. Son seul travail est celui d'artiste de musique rock. « The subjects I was drawn to, the issues I was moved to investigate, the clothes I wore, wear [...] when I went to work, I really went to work in my dad's clothes, and it became a way, I suppose, that I honored him and my parents' lives, and a part of my own young life. And then it just became who I was »¹⁸⁵.

Les habits de Springsteen sont ceux de son père le col bleu, un jeans et une chemise. Ses habits ordinaires sur la scène du Madison Square Garden représentent son uniforme de travail. Il n'appartient pas à la catégorie des cols bleus, mais son travail artistique célèbre leur vie. La musique rock qu'il produit n'est pas monotone et aliénante comme le travail des ouvriers dans les usines. Le rock de Springsteen n'est pas aliénant, il lui permet de se libérer des contraintes de la vie quotidienne. Il n'est pas dépossédé de ce qui constitue son être essentiel.

Toutefois, Springsteen doit passer par l'industrie musicale qui ressemble à l'industrie sidérurgique dans sa finalité, réaliser du profit. Reebee Garofalo analyse la logique capitaliste de l'industrie du disque étatsunienne et nous rappelle qu'à la fin des années soixante-dix, elle a fait face à une terrible récession qui a conduit à des chutes de ventes de disques estimées à 10.8%. Les grandes maisons de disques ont réagi vite en adoptant des stratégies capitalistes efficaces comme le précise Garofalo :

Record companies responded in two ways: concentration of product (the number of new releases in the United States was cut nearly in half between 1978 and 1984); and expansion into new markets, aided significantly by the development of music video and the full deployment of satellite broadcast. By 1984, the U.S. industry was back on its feet, and by 1990, it could boast year-end sales of \$7.5 billion in a world market estimated at well over \$20 billion¹⁸⁶.

La maison de disque de Springsteen, Columbia Records, qui appartient à Sony BMG, l'un des trois plus grands labels discographiques du monde avec Universal Music Group et Warner Music Group, adopte des stratégies capitalistes pour promouvoir et vendre la musique de son chanteur. Le rock est une musique ambivalente capable de critiquer l'exploitation des ouvriers tout en étant affiliée à une industrie du disque prospère dont la seule préoccupation est de faire des bénéfices. Mais, il faut prendre en considération le fait que Springsteen est un

¹⁸⁴ Dave Marsh, *Two Hearts*, *op.cit.*, 463.

¹⁸⁵ Brian Hiatt, « Bruce Springsteen: 'Darkness' Revisited », *Rolling Stone*, le 25 novembre 2010, [en ligne], consulté le 24 octobre 2017. URL: <http://www.rollingstone.com/music/news/bruce-springsteen-darkness-revisited-20101125>

¹⁸⁶ Reebee Garofalo, *Rockin' the Boat*, *op.cit.*, 5.

travailleur acharné qui dépense une énergie considérable lors de ses spectacles et il est payé pour l'effort qu'il fournit d'autant plus qu'il est un patron qui gère une entreprise avec des salariés comprenant des musiciens et des techniciens et des impôts à payer¹⁸⁷.

Sur la scène du concert, Springsteen affiche la persona d'un homme ordinaire comme tous les spectateurs venus le voir. Il porte les habits ordinaires d'un col bleu, emploie le registre familier et argotique des cols bleus lorsqu'il chante et aborde la condition des ouvriers dans leurs usines.

C'est un artiste qui a toujours affiché un intérêt pour la cause ouvrière de son pays. Le 1^{er} mai 2014, à l'occasion de la fête du Travail, il rend hommage à la classe ouvrière américaine en interprétant « Joe Hill », chanson écrite par Alfred Hayes et chantée par Joan Baez en 1969. La question qui se pose est de savoir si les stratégies scéniques qu'il adopte le rendent authentique, un vrai chanteur engagé, légitime représentant des cols bleus qui peut aborder leur condition et parler en leur nom. Ou alors s'il s'agit seulement d'un spectacle dans lequel Springsteen est avant tout un homme de scène, un *entertainer* qui amuse ses fans. C'est le paradoxe de cette star vivante du rock : un multimillionnaire qui s'habille comme les gens ordinaires et qui utilise son art et ses postures pour dire qu'il est comme eux. Nous reviendrons ultérieurement sur la très ambiguë notion d'authenticité dans la musique rock de Springsteen.

Le solo de guitare électrique de « Youngstown » exécuté par Nils Lofgren dure 2 minutes et 10 secondes. La guitare stridente du soliste et le puissant jeu de batterie de Max Weinberg mettent en valeur la teneur des paroles de la chanson et renforcent le sentiment de désolation de l'ouvrier de la sidérurgie qui a perdu son travail.

Les ouvriers de la ville ont le droit d'afficher leur mécontentement. La vie sociale de Youngstown s'est développée autour de ses hauts fourneaux. Le narrateur est devenu ouvrier après son retour du Viêt Nam. Avant lui, son père ouvrier a également combattu avec les alliés durant la Seconde Guerre mondiale. Après le lundi noir de 1977, les usines ont fermé leurs portes et la ville s'est vidée de ses habitants. Le narrateur décrit des usines délabrées et semble connaître les responsables de cette désindustrialisation lorsqu'il cite son père. « Well

¹⁸⁷ Springsteen explique qu'au début de sa carrière musicale, il n'a jamais payé d'impôts. C'est lorsqu'il devient célèbre en 1975, date de sortie de *Born to Run*, que les services du fisc se sont intéressés à sa situation fiscale. « I never met anyone in New Jersey who paid their taxes. [...] the entire state wasn't paying any taxes. [...] But I pay 'em now » (Chloe Melas, « Bruce Springsteen explains why he used to not pay taxes », *CNN*, 29 avril 2017, [en ligne], consulté le 25 octobre 2017. URL: <http://edition.cnn.com/2017/04/29/celebrities/bruce-springsteen-taxes/index.html>).

my daddy come on the Ohio works when he come home from World War Two, Now the yard's just scrap and rubble, he said "Them big boys did what Hitler couldn't do"» (17-18).

Springsteen désigne les patrons des usines par le vocable « big boys » qui connote le niveau de vie aisé de ces personnes de forte corpulence. La ville n'a pas été détruite par la guerre, mais par ces bourgeois qui ont abandonné son industrie. Springsteen reprend littéralement le commentaire de Joe Marshall « père » sur le déclin de Youngstown lorsqu'il accuse les patrons d'avoir indirectement aidé les fascistes par leurs pratiques capitalistes douteuses au sein de l'industrie américaine. « What Hitler couldn't do, they did it for him »¹⁸⁸.

From the Monongahela valley to the Mesabi iron range
To the coal mines of Appalachia, the story's always the same
Seven hundred tons of metal a day, now sir you tell me the world's changed
Once I made you rich enough, rich enough to forget my name (24-27)

Springsteen aborde la question de la désindustrialisation d'un point de vue national. Youngstown n'est pas la seule ville affectée par la crise industrielle. Les ouvriers des gisements de fer du Mesabi dans le Minnesota ou les ouvriers du sud de New York, du nord de l'Alabama, du Mississippi et de la Géorgie travaillant dans les mines de charbon qui s'étendent le long des Appalaches font face aux mêmes problèmes. Ils ont participé à l'essor économique du pays pour finalement être abandonnés par leurs patrons qui ont choisi de faire fortune ailleurs.

L'histoire des syndicats américains de la sidérurgie du XX^e siècle nous montre qu'ils se sont mobilisés et ont mené des luttes parfois sanglantes contre les patrons capitalistes qui les ont exploités. Les patrons ont réussi à rendre leur action syndicale inefficace de différentes manières. À titre d'exemple, lorsque les membres de l'*Amalgamated Association of Iron and Steel Workers* ont entamé une grève le 21 septembre 1919 dans les usines de Chicago, Cleveland, New York et Youngstown, le patronat s'est fermement opposé à leurs revendications. Les patrons ont saboté leur action syndicale en embauchant plus de 40 000 ouvriers d'origine mexicaine et africaine, des briseurs de grève (*strikebreakers*) qui ont remplacé les grévistes¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Dale Maharidge et Michael Williamson, *Journey to Nowhere: The Saga of the New Underclass*, New York, Hyperion, 1985, 20.

¹⁸⁹ Stephen H. Norwood, *Strikebreaking and Intimidation*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2002, 109.

Marianne Debouzy donne les causes du déclin syndical américain qui sont multiples selon elle :

Les entreprises ont tout fait pour briser les syndicats et pour cela, ont bénéficié du soutien des autorités. Les lois complexes et extrêmement contraignantes qui réglementent l'activité syndicale (élections, représentativité, etc.) et qui, depuis le New Deal, sont censées la protéger, ont été vidées de leur substance ou retournées contre les syndicats, rendant excessivement difficile leur implantation là où ils n'existent pas et leur maintien quand ils existent. À quoi s'ajoute l'absence de combativité des syndicats eux-mêmes pendant des années, leur légalisme étroit, leurs encombrantes bureaucraties, sans parler de la corruption de certains d'entre eux. Mais, quelle que soit la responsabilité des syndicats, on ne peut sous-estimer la férocité de l'opposition au syndicalisme qui caractérise le patronat américain, le gouvernement et une partie de l'opinion publique¹⁹⁰.

La question de l'action syndicale en Amérique est très complexe et totalement différente par rapport aux pays européens. Le droit à l'action syndicale est inscrit dans la constitution française alors que la constitution américaine ne garantit pas ce droit. Le patronat américain s'oppose fermement aux revendications syndicales avec l'appui du gouvernement fédéral qui n'intervient pas dans les conflits et choisit plus souvent de respecter le principe du « laisser faire » qui caractérise l'économie américaine. Le rapport de force entre le gouvernement fédéral et les syndicats n'est donc pas égal. Il faut rappeler, à titre d'exemple, qu'en 1981, le président Reagan a licencié plus de 11 000 contrôleurs aériens du syndicat PATCO (Professional Air Traffic Controllers Organization) alors en grève, en invoquant la loi Taft-Hartley de 1947 qui restreint les prérogatives des syndicats et limite le droit de grève des employés.

Enfin, il faut préciser que la mondialisation et l'ouverture des marchés ont poussé les patrons à délocaliser leurs usines pour faire face à la concurrence des pays à bas salaires. Adam Smith avait déjà décrit la délocalisation et ses effets dans les sociétés capitalistes de la fin du XVIII^e siècle. « Un marchand [...] n'est nécessairement citoyen d'aucun pays en particulier ; il lui est, en grande partie, indifférent en quel lieu il tienne son commerce, et il ne faut que le plus léger dégoût pour qu'il se décide à emporter son capital d'un pays dans un autre, et, avec lui, toute l'industrie que ce capital mettait en activité »¹⁹¹. La seule préoccupation des patrons est donc de maximiser leur profit. Si des ouvriers entament une grève, les patrons ferment l'usine et se délocalisent ailleurs dans un autre pays plus rentable.

¹⁹⁰ Marianne Debouzy, « Où en est le mouvement ouvrier américain aujourd'hui ? », *Transatlantica*, 2003, [en ligne], consulté le 28 octobre 2017. URL: <https://transatlantica.revues.org/537>

¹⁹¹ Cité dans Jean-Claude Michéa, *L'Enseignement de l'ignorance et ses conditions modernes*, Castelnau, Climats / Flammarion, 1999, 24.

Bob Dylan évoque aussi la délocalisation des compagnies américaines dans sa chanson « Union Sundown » (1983). Le chanteur expose les conditions difficiles des travailleurs dans des pays du tiers-monde où ces firmes étatsuniennes se sont installées. Dylan note également l'absence de l'action syndicale, « the unions are big business, friend, and they're goin' out like a dinosaur » (39-40). Dylan et Springsteen nous alertent sur les méfaits de la mondialisation dans leurs chansons. Springsteen se focalise sur la condition des cols bleus en Amérique, alors que Dylan choisit d'évoquer la condition des ouvriers du monde entier.

Springsteen termine « Youngstown » en invoquant l'enfer comme source de soulagement pour afficher la désillusion du narrateur qui n'a plus d'espoir même dans l'au-delà. « When I die I don't want no part of heaven, I would not do heaven's work well, I pray the devil comes and takes me to stand in the fiery furnaces of hell » (29-30). Le travail pour les cols bleus de la sidérurgie est comme un enfer. Il représente une vraie torture pour leurs âmes. Ils n'éprouvent aucun plaisir à exercer ce travail, pourtant, ils n'ont pas le choix. Leur travail les fait vivre.

Springsteen a essayé de rendre compte des conditions difficiles des ouvriers de la sidérurgie dans la ville de Youngstown pour rappeler à ses auditeurs qu'il y a une partie de la population de son pays, celle de l'Amérique blanche, qui vit dans des conditions sociales difficiles et qui est peu représentée dans le paysage médiatique. Les prochaines chansons abordent aussi la condition d'une autre catégorie de gens qui travaillent dans des conditions similaires que celles des cols bleus des aciéries.

3.2. Travailler pour vivre

3.2.1. Du travail et de la joie ?

Une partie de la population américaine occupe un emploi tout en se trouvant au bas de l'échelle sociale. Il s'agit d'hommes et de femmes sans qualification qui travaillent dans des conditions pénibles. Ils exercent des emplois physiques qui peuvent être difficiles et contraignants dans divers secteurs comme la restauration, la construction, le nettoyage ou la grande distribution. Les chiffres du ministère du travail indiquent qu'en novembre 2017, environ 60 millions d'employés américains exercent un travail manuel, ce qui représente 38% de l'ensemble de la main-d'œuvre étatsunienne¹⁹².

¹⁹² « Labor Force Statistics from the Current Population Survey », *Bureau of Labor Statistics*, novembre 2017, [en ligne], consulté le 10 novembre 2017. URL: <https://www.bls.gov/web/empsit/cpseea19.htm>

Dans « Working on the Highway » (1984), Springsteen décrit le quotidien d'un col bleu qui travaille dans les constructions de routes. La chanson est présentée sous forme d'un récit à la première personne. Des détails de la vie de l'ouvrier sont révélés au fur et à mesure.

Friday night's pay night, guys fresh out of work
Talking about the weekend, scrubbing off the dirt
Some heading home to their families, some looking to get hurt
Some going down to Stovell wearing trouble on their shirts
I work for the county out on 95
All day I hold a red flag and watch the traffic pass me by
In my head I keep a picture of a pretty little miss
Someday, mister, I'm gonna lead a better life than this (1-8)

Springsteen nous plonge dans le monde des ouvriers en exposant quelques aspects de leur vie professionnelle et sociale. Le monde des ouvriers est exclusivement masculin. Les femmes ne sont pas présentes dans les chantiers routiers. Leur rôle se limite à s'occuper du foyer familial et à attendre le retour du travail de leur mari. La femme n'est évoquée que pour être représentée d'une façon stéréotypée comme une « pretty little miss ». L'ouvrier revendique sa masculinité et perçoit la femme comme une personne fragile qui a besoin d'un homme viril pour s'occuper d'elle. En même temps, le fait de penser à sa dulcinée lui permet d'oublier les conditions difficiles de son travail. Il garde l'espoir qu'un jour il trouvera un travail meilleur, moins éprouvant et qui lui permettra d'améliorer sa vie.

La dureté du travail est illustrée par l'emploi de l'expression « scrubbing off the dirt ». Les ouvriers de construction de routes doivent frotter fort pour enlever les tâches de goudron collées sur leur peau. L'ouvrier passe des journées entières debout à tenir un drapeau rouge pour alerter les automobilistes qu'il y a un revêtement de bitume sur l'autoroute. Il ne doit sûrement pas aimer ce travail qui ne requiert pas de qualification particulière.

Les ouvriers terminent le travail le vendredi et reçoivent leur paye le soir même. Ils se dirigent vers le bar, lieu où les cols bleus se réunissent après le travail pour boire des verres et passer un agréable moment entre collègues. La bière est la boisson préférée des ouvriers américains comme le note E.E. LeMasters qui a conduit une étude sociologique sur la consommation d'alcool d'un groupe d'ouvriers de construction à Madison, Wisconsin. « There is a polka on the juke box at The Oasis which contains these lines: "In heaven there is

no beer— that’s why we drink it here” »¹⁹³. Au-delà de l’aspect amusant de ce commentaire, LeMasters souligne que la bière est une boisson populaire accessible à tous les ouvriers.

Le mot « bière », du néerlandais *bier*, dérive soit du latin vulgaire *biber* (boisson) soit du germanique *beuza* (effervescence) qui, à partir du XV^e siècle, a supplanté *cervoise*, d’origine gauloise¹⁹⁴. La bière est une boisson fermentée préparée à partir de céréales germées, principalement de l’orge et du houblon¹⁹⁵. Le chimiste et brasseur François Rohart indique dans son *Traité théorique et pratique de la fabrication de la bière* (1884) que la découverte de la bière remonte à l’antiquité.

Son invention [la bière] est due aux Égyptiens et aux Phéniciens, qui, privés de la vigne, excellaient dans l’art d’imiter le vin par la fermentation du sucre des céréales. [...] Plus tard, les Égyptiens firent le *zithum* et le *carmi*, qui différaient par la couleur, la saveur et la manière dont on les préparait. C’était alors la boisson ordinaire de la plus grande partie de l’Égypte. Elle parvint bientôt sous ces deux nominations jusque dans les Gaules et dans la Germanie, où elle fut pendant longtemps la boisson préférée¹⁹⁶.

La bière est l’une des boissons alcoolisées les plus populaires et consommées au monde. En 2016, les États-Unis se sont classés deuxième plus grand pays producteur de bière avec 221, 35 millions d’hectolitres juste derrière la Chine qui a produit 460 millions d’hectolitres¹⁹⁷. Les Américains se sont aussi classés derrière les Chinois en matière de consommation avec plus de 242.45 millions d’hectolitres de bière en 2015, ce qui représente 13.2% de la consommation mondiale de la bière¹⁹⁸. Il faut préciser aussi que chaque année, plusieurs villes à travers le monde célèbrent la fête de la bière, événement festif lié à la boisson durant lequel les gens consomment plusieurs types de bière, participent à des jeux ou assistent à des concerts de musique. L’*Oktoberfest* est la plus grande fête de la bière au monde. Elle se déroule à Munich et dure de seize à dix-huit jours. Les visiteurs de la ville bavaroise se rassemblent dans de grandes tentes où ils peuvent consommer de la bière en écoutant de la musique¹⁹⁹.

¹⁹³ E.E. LeMasters, *Blue-collar Aristocrats: Life-styles at a Working-class Tavern*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1975, 147.

¹⁹⁴ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL).
URL: <http://www.cnrtl.fr/definition/bi%C3%A8re>

¹⁹⁵ URL: <http://www.larousse.fr/>

¹⁹⁶ François Rohart, *Traité théorique et pratique de la fabrication de la bière*, Paris, Librairie agricole de la maison rustique, 1848, 1.

¹⁹⁷ *Leading 10 countries in worldwide beer production in 2016*, [en ligne], consulté le 11 novembre 2017.

URL: <https://www.statista.com/statistics/270269/leading-10-countries-in-worldwide-beer-production/>

¹⁹⁸ « Global beer consumption by country in 2015 », *Kirin Beer University Report*, le 1^{er} décembre 2016, [en ligne], consulté le 11 novembre 2017. URL: http://www.kirinholdings.co.jp/english/news/2016/1221_01.html

¹⁹⁹ Thomas Landwehren, *L’Oktoberfest de Munich : portée sociale et politique*, Paris, L’Harmattan, 2009, 13.

LeMasters précise par ailleurs qu'une partie des cols bleus développe une forme d'alcoolisme poussé. Il les qualifie de *beer alcoholics* : « these men 'get loaded' almost every day and one can see definite damage to their lives : some lose their jobs, some suffer divorce, while others neglect their children »²⁰⁰. Springsteen illustre l'état psychique de ces ouvriers devenus alcooliques par un langage métaphorique qui renforce l'idée de leur désespérance, « wearing trouble on their shirts ». Le travail physique conduit les ouvriers à développer une consommation d'alcool problématique. En plus, ils n'arrivent pas à améliorer leur condition sociale. Certes, ils reçoivent un salaire relativement plus élevé²⁰¹ que les employés payés au salaire minimum, mais ils n'ont pas signé de contrat de travail à durée indéterminée offrant un revenu stable et des horaires réguliers. Chaque fois qu'ils terminent le revêtement d'une route, ils doivent rechercher du travail dans un autre endroit. Ils occupent des emplois précaires qui engendrent un sentiment d'incertitude sur leur avenir. Le père de Springsteen a aussi connu cette situation d'instabilité lorsqu'il n'avait pas d'emploi permanent.

And my father, he worked a lotta different places, worked in a rug mill for a while, drove a cab for a while, and he was a guard down at the jail for a while. I can remember when he worked down there, he used to always come home real pissed off, drunk, sit in the kitchen. At night, about nine o'clock, he used to shut off all the lights, every light in the house. And he used to get real pissed off if me or my sister turned any of 'em on. And he'd sit in the kitchen with a six pack and a cigarette²⁰².

Springsteen alors enfant a vu son père sombrer dans l'alcool comme les *beer alcoholics* et cela l'a affecté dans sa vie de famille et l'a inspiré ultérieurement dans la composition d'œuvres artistiques sur la condition des cols bleus.

Working on the highway, laying down the blacktop
Working on the highway, all day long I don't stop
Working on the highway, blasting through the bedrock
Working on the highway, working on the highway (9-12)

Dans le refrain de la chanson, les auditeurs mesurent la difficulté du travail physique sur l'autoroute qui consiste à poser du revêtement ou même à creuser dans la roche. L'ouvrier exerce un travail éprouvant qui comporte des risques liés à l'usage du bitume sur sa santé. Pourtant, il travaille sans arrêt. L'expression « working on the highway » figure 25 fois dans

²⁰⁰ LeMasters, *Blue-collar Aristocrats*, *op.cit.*, 148.

²⁰¹ En mai 2016, les ouvriers de maintenance des autoroutes reçoivent en moyenne 19.01 dollars de l'heure selon les estimations du ministère du travail. (« Occupational Employment and Wages, May 2016, 47-4051 Highway Maintenance Workers », *United States Department of Labor*, [en ligne], consulté le 11 novembre 2017. URL: <http://www.bls.gov/oes/current/oes474051.htm#nat>).

²⁰² Marsh, *op.cit.*, 17.

la chanson ce qui renforce chez les auditeurs l'idée de la continuité du travail éprouvant sur l'autoroute.

En dépit des conditions de travail difficiles, l'ouvrier arrive à trouver des moments de bonheur lorsqu'il rencontre enfin la fille de ses rêves. « I met her at a dance down at the union hall, she was standing with her brothers, back up against the wall » (13-14). Un *union hiring hall*, appelé aussi *union shop*, désigne un système dans lequel l'employeur ne peut embaucher que des salariés syndiqués dans la mesure où un salarié non syndiqué n'a pas pris part dans les luttes sociales entreprises par les travailleurs syndiqués. À cet effet, un *union hall* est aussi appelé un *closed shop*, littéralement « atelier fermé », pour dénoter une embauche réservée aux syndiqués.

Robert E. Weir donne la définition suivante:

A union shop, also called a closed shop, is the opposite of an open shop. It refers to a workplace in which workers are compelled to join a labor union as a condition of employment. Technically, a union shop compels employers to hire only present or future union members, and a closed shop requires that employees be union members at the time of hire, but the two terms have become synonymous, perhaps because both are increasingly rare in contemporary America²⁰³.

Il est vrai que le *National Labor Relations Act* (1935) permet la création des *union shops*. Cependant, la loi Taft-Hartley de 1947 a annulé la plupart des principes du *NLRA* et a encouragé les États à adopter des lois interdisant la création des *closed shops* et rendant la création des *union shops* difficile selon le principe du « right-to-work » qui s'oppose à toute discrimination dans l'accès à l'emploi des travailleurs non syndiqués.

Il faut préciser que le hall du syndicat est aussi un lieu important dans la vie sociale des cols bleus. Ils s'y rassemblent avec leurs délégués syndicaux pour aborder leurs problèmes de travail. En plus, des fêtes et des soirées dansantes sont organisées à cet endroit. Des jeunes ouvriers font la rencontre avec des jeunes filles qui elles-mêmes appartiennent à des familles de cols bleus.

Dans le dernier couplet, nous apprenons que l'ouvrier est retourné à son travail sur l'autoroute, mais cette fois-ci en uniforme orange que portent les prisonniers. Il a été condamné à de la prison ferme après avoir kidnappé une fille mineure. « I wake up every morning to the work bell clang, me and the warden go swinging on the Charlotte County road

²⁰³ Robert E. Weir, *Workers in America: A Historical Encyclopedia, volume 2*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2013, 791.

gang » (29-30). Ce passage nous rappelle la célèbre chanson de Sam Cooke « Chain Gang » (1960) qui abordent la condition des prisonniers enchaînés ensemble et contraints d'effectuer des travaux pénibles dans les champs ou le long des routes et voies ferrées en construction. Le *chain gang* a remplacé l'esclavage dans les États du Sud après la guerre de Sécession. Ce système a été utilisé aux États-Unis jusqu'aux années soixante. Il a été abandonné dans tous les États à l'exception de l'Arizona²⁰⁴.

Le message subtil de Springsteen est de dire que la condition sociale du col bleu demeure la même qu'il soit au travail ou en prison. Avant, il était obligé de goudronner les routes pour payer son loyer et sa nourriture. Maintenant, il exerce le même travail mais la prison fédérale s'occupe de ses besoins vitaux.

La prestation scénique de la chanson lors du *Calling Festival* qui s'est déroulé le 30 juin 2013 est intéressante à examiner. Springsteen divertit le public londonien par une prestation qui renforce l'idée de célébrer le travail des cols bleus. D'ailleurs, il faut mentionner que « Working on the Highway » occupe une place importante dans le répertoire de Springsteen. La chanson figure sur *Born in The U.S.A.*, l'album de Springsteen qui s'est le plus vendu avec quinze millions d'exemplaires aux États-Unis. « Working on the Highway » a été jouée sur scène 401 fois depuis sa sortie jusqu'au concert de Toronto le 30 septembre 2017²⁰⁵.

Springsteen a toujours accordé une importance au travail, au sens qu'il donne aux gens. « I never knew anybody who was unhappy with their job and was happy with their life. It's your sense of purpose », déclare le chanteur au *Musician* en 1981²⁰⁶. En plus d'aborder la condition des cols bleus dans les usines et les chantiers de construction, Springsteen chante sur les relations amoureuses, la pauvreté ou encore la criminalité, des chansons qui mettent en avant des personnages cols bleus lors d'une journée de travail. Dès lors, les cols bleus servent d'inspiration pour établir un récit sur les différents aspects de leur vie.

On retrouve le principe de l'importance du travail dès le début de l'histoire américaine. Le travail sans relâche (*hard work*) des puritains de la Nouvelle-Angleterre du XVII^e siècle était un des piliers de leur vie spirituelle²⁰⁷. De même, en 1831, quand Alexis de

²⁰⁴ Cyndi Banks, *Punishment in America: a Reference Handbook*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2005, 155.

²⁰⁵ *Setlist*, [en ligne], consulté le 11 novembre 2017. URL: <https://www.setlist.fm/stats/bruce-springsteen-2bd6dcce.html>

²⁰⁶ Dave Marsh, « Bruce Springsteen », *Musician*, février 1981, [en ligne], consulté le 11 novembre 2017. URL: <http://davemarsh.us/?p=1121>

²⁰⁷ Liliane Crété, *Le Protestantisme et les paresseux : le travail, les œuvres et la grâce*, Genève, Labor et Fides, 2001, 48.

Tocqueville visite l'Amérique, il fait le constat suivant : « Dans une société démocratique, comme celle des États-Unis, où les fortunes sont petites et mal assurées, tout le monde travaille et le travail mène à tout. Cela a retourné le point d'honneur et l'a dirigé contre l'oisiveté »²⁰⁸.

Au début du XX^e siècle, le droit du travail aux États-Unis est marqué par l'opposition de la Cour suprême à toute loi le réglementant. Cette période de l'histoire américaine est désignée comme l'« Ère Lochner ». Le nom « *Lochner era* » provient de l'arrêt *Lochner v. New York* de 1905 par lequel la Cour suprême des États-Unis déclare anticonstitutionnelle une législation de l'État de New York limitant les horaires hebdomadaires de travail²⁰⁹.

En 1938, dans le cadre du *New Deal*, le président Franklin D. Roosevelt fait voter le *Fair Labor Standards Act*, loi qui établit un salaire minimum, propose une réglementation des heures supplémentaires (*overtime*) et interdit le travail des enfants. Le *Civil Rights Act* de 1964, signé par le président Lyndon B. Johnson, interdit aux employeurs toute discrimination en matière d'embauche sur la base de la race, la religion ou le sexe.

Les chiffres du ministère du travail indiquent qu'en novembre 2017, les États-Unis comptent 154 180 000 employés répartis sur les différents secteurs de travail²¹⁰. Le ministère définit les employés américains ainsi : « persons who did any work for pay or profit during the survey reference week ; persons who did at least 15 hours of unpaid work in a family-operated enterprise ; and persons who were temporarily absent from their regular jobs because of illness, vacation, bad weather, industrial dispute, or various personal reasons »²¹¹.

La rhétorique des présidents américains incite aussi les citoyens à travailler durement pour ne pas être dans le besoin. Le 12 janvier 2016, lors de son dernier discours sur l'état de l'Union, le président Barack Obama rappelle aux Américains qu'il privilégie un travailleur à un chômeur percevant des indemnités. « Say a hardworking American loses his job— we shouldn't just make sure he can get unemployment insurance; we should make sure that program encourages him to retrain for a business that's ready to hire him »²¹².

²⁰⁸ Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, [1840], Paris, Institut Coppet, 2012, 491.

²⁰⁹ « *Lochner v. New York*, 198 U.S. 45 », *U.S. Supreme Court*, 1905, [en ligne], consulté le 11 septembre 2017. URL: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/198/45/case.html>

²¹⁰ « Labor Force Statistics from the Current Population Survey », *Bureau of Labor Statistics*, *op.cit.*

²¹¹ « Labor force characteristics », *Bureau of Labor Statistics*, [en ligne], consulté le 12 novembre 2017. URL: <http://www.bls.gov/cps/lfcharacteristics.htm#emp>

²¹² « President Obama's Final State of the Union Address », *The White House*, 12 janvier 2016, [en ligne], consulté le 12 novembre 2017. URL: <https://www.whitehouse.gov/sotu>

Au concert londonien de 2013, Springsteen introduit « Working on the Highway » par un jeu de guitare électro-acoustique clair et agréable à l'oreille. Il expulse de l'eau de sa bouche sous forme de jet reproduisant symboliquement l'eau des douches collectives en vestiaires où les cols bleus se retrouvent après la fin de leur journée de travail. Springsteen enchaîne les couplets avec énergie. Sa chemise trempée par l'eau renforce sa persona scénique d'un ouvrier tout en sueur.

Springsteen reproduit des mouvements de hanches sensuels comme ceux d'Elvis Presley au début de sa carrière lorsqu'il a chanté « Hound Dog » dans le *Milton Berle Show* en 1956. La prestation de Presley est alors jugée osée et fait scandale dans toute l'Amérique. On retrouve cette transgression dans la musique rock des années cinquante qui a revendiqué son émancipation des contraintes familiales et religieuses. Cette même transgression permet à la jeunesse contemporaine d'identifier le corps de Springsteen à celui d'un col bleu rendu musclé et beau par le travail dur.

Il faut rappeler qu'au début de sa carrière musicale, Springsteen était mince et pas aussi musclé qu'il ne l'est aujourd'hui. Au lycée il jouait au baseball et pratiquait du surf mais n'était pas un grand sportif. À partir de 1983, Springsteen rejoint un centre de fitness dans le New Jersey, cours dix kilomètres chaque jour et suit un régime alimentaire stricte²¹³. Le chanteur prend du muscle et devient physiquement puissant. Avec la sortie de *Born in The U.S.A.* en 1984 et la tournée mondiale qui s'en est suivi, les fans découvrent un Springsteen transformé en un symbole de rock masculin et vigoureux. Le magazine *Rolling Stone* évoque un « phénomène Springsteen » et qualifie le chanteur de « Rambo of Rock »²¹⁴.

Le travail du col bleu est célébré à l'unisson par dix-sept artistes sur scène entre Springsteen, l'E Street Band, les E Street Horns (section de cuivre) et l'E Street Choir (choristes)²¹⁵. Springsteen s'amuse sur scène et joue le rôle de l'ouvrier en cavale alors que Steve Van Zandt joue le rôle du juge qui lui crie dessus, « the prosecutor kept the promise that he made that day, and the judge got made and he put me straight away » (27-28).

²¹³ Marsh, *op.cit.*, 352.

²¹⁴ Nous reviendrons dans le quatrième chapitre sur le battage médiatique (*media hype*) autour de Springsteen après la sortie de *Born in The U.S.A.* Jefferson Morely, « Bruce Springsteen, Made in the U.S.A. : The Phenomenon », *Rolling Stone*, 10 octobre 1985, [en ligne], consulté le 12 novembre 2017.

URL: <http://www.rollingstone.com/music/news/bruce-springsteen-made-in-the-u-s-a-the-phenomenon-19851010>

²¹⁵ Les E Street Horns et l'E Street Choir ont accompagné Springsteen durant le *Wrecking Ball World Tour* (2012-2013) et le *High Hopes Tour* (2014). Les E Street Horns se composent de : Barry Danielian à la trompette, Clark Gayton au trombone, Eddie Manion au saxophone et Curt Ramm à la trompette. L'E Street Choir inclut: Curtis King (tambourin), Cindy Mizelle (tambourin), Michelle Moore (chant) et Everett Bradley (percussionniste). *Brucebase*, [en ligne], consulté le 12 novembre 2017.

URL: <https://brucebase.wikispaces.com/The+E+Street+Horns>

Springsteen pousse des cris et s'adresse au public à travers le *call and response*. « *You are looking good now!...Come on let me hear you!...You look good kid!...You look damn good!...Let me see you now!...Hands in the air!...balabalaba! balabalaba! Say balabalaba! ...Come on!* ». Les spectateurs exécutent instantanément ce que Springsteen leur demande et lèvent leurs mains tout en chantant avec lui. Springsteen invite enfin Jake Clemons²¹⁶ à le rejoindre pour exécuter un solo avec son saxophone pour clore la chanson.

La prestation scénique spontanée amuse le public et renforce l'idée d'une célébration du travail des ouvriers américains. Springsteen dit implicitement à ses auditeurs qu'il faut qu'ils s'amuse dans la vie en dépit des contraintes et des difficultés physiques de leur travail.

La musique rock de Springsteen divertit les 40 000 spectateurs londoniens du *Queen Elizabeth Olympic Park* venus assister au concert. En même temps, ces fans ont payé de l'argent pour voir leur idole. On pourrait donc analyser cet échange entre artiste et spectateurs à la lumière de la théorie du don de Marcel Mauss.

Dans son ouvrage, *Essai sur le don* (1925), l'anthropologue français Marcel Mauss décrit le *potlatch* comme une pratique culturelle. Une personne offre à une autre personne un cadeau de valeur, l'autre personne offre en retour un autre cadeau aussi important que le cadeau offert. Derrière cette générosité, se cache un cadre strict de règles tribales qui oblige les individus à donner, à recevoir et à rendre. Pour Mauss, si un membre de la tribu refusait une de ces trois obligations (donner-recevoir-rendre), cela signifierait la rupture des liens sociaux. « Refuser de donner, négliger d'inviter, comme refuser de prendre, équivaut à déclarer la guerre ; c'est refuser l'alliance et la communion. Ensuite, on donne parce qu'on y est forcé, parce que le donataire a une sorte de droit de propriété sur tout ce qui appartient au donateur. Cette propriété s'exprime et se conçoit comme un lien spirituel »²¹⁷. Mauss précise que l'obligation de donner constitue « l'essence du potlatch »²¹⁸. Celui qui reçoit le don n'a pas non plus le droit de refuser le *potlatch*. Enfin, l'obligation de rendre est « tout le potlatch »²¹⁹.

Le rock de Springsteen fonctionne symboliquement comme un *potlatch* et crée un lien social entre l'artiste et ses fans à travers la triple obligation de « donner-recevoir-rendre ». En premier lieu, les spectateurs achètent des billets de concerts pour voir leur idole sur scène.

²¹⁶ Saxophoniste de l'E Street Band qui a remplacé son oncle Clarence Clemons, alias *Big Man* décédé en 2011.

²¹⁷ Marcel Mauss, *Essai sur le Don*, [1925], Paris, Presses universitaires de France, 2^{ème} édition, 2012, 18.

²¹⁸ *Ibid.*, 50.

²¹⁹ *Ibid.*, 55.

Nous avons donc ici la première étape du *potlatch*, l'obligation de donner. Ensuite, l'artiste reçoit ce don sous forme d'argent de la part de ses fans. Enfin, on arrive à la dernière phase du *potlatch*, celle où l'artiste de rock est obligé de rendre le don que les spectateurs lui ont offert. Il s'investit avec toute son énergie sur scène pour amuser la foule qui assiste au concert.

Il faut préciser qu'à ce stade, l'artiste de rock se trouve dans une position délicate. Il doit maintenir l'équilibre créé par le système de dons échangés symboliquement en rendant ce que la foule lui a donné au risque de voir la violence se propager autour de lui²²⁰. Le 19 août 1980, les émeutes de Toronto ont eu lieu quand Alice Cooper avait été contraint d'annuler son concert pour cause de maladie. Les 13 000 spectateurs en colère ont alors saccagé la salle de concert et plusieurs magasins et voitures dans la ville²²¹.

De même, le 2 juillet 1991, les émeutes du *Riverport Amphitheatre* à St. Louis se sont produites lorsque le chanteur des Guns N' Roses, Axl Rose avait subitement arrêté le concert pour demander à un fan d'arrêter de le photographier²²². On peut enfin mentionner la réaction du public de la *Philips Arena* à Atlanta le 11 août 2006 qui avait hué et dressé des doigts d'honneur au groupe CSN&Y quand ce dernier avait chanté « Let's Impeach the President », *protest song* qui critique le président George W. Bush. Plus du tiers des spectateurs avait quitté la salle de concert. Neil Young a même déclaré à *Rolling Stone* qu'il avait eu peur pour sa vie lors du *Freedom of Speech Tour*²²³.

Le fait de ne pas remplir la troisième obligation dans la musique rock aussi bien que dans les sociétés archaïques peut générer de la violence au sein des communautés qu'elles soient archaïques ou symboliques.

Springsteen accorde de l'importance à la troisième obligation, celle de rendre et il ne se contente pas d'amuser son public. L'artiste gagne de l'argent qui provient de ses concerts et des ventes de ses albums et en partage une partie avec les plus démunis. Il s'investit dans l'activisme social et se sent obligé de rendre ce que ses fans lui ont donné, reproduisant ainsi la troisième étape du *potlatch*, l'obligation de rendre. Nous retrouvons donc chez Springsteen

²²⁰ Nous n'avons pas encore évoqué la « violence » dans la musique rock, mais le troisième chapitre se consacrera à analyser cette notion à travers les travaux de René Girard et Claude Chastagner.

²²¹ Mike McPadden, « 12 Most Terrifying Hard Rock and Heavy Metal Concert Riots and Mishaps », *VH1 Music*, 10 septembre 2015, [en ligne], consulté le 12 novembre 2017.
URL : <http://www.vh1.com/news/213157/hard-rock-heavy-metal-concert-riots/>

²²² Michael Gallucci, « 22 Years Ago : Guns N' Roses' Riverport Riot Rocks St. Louis », *Ultimate Classic Rock*, 2 juillet 2013, [en ligne], consulté le 13 novembre 2017. URL : <http://ultimateclassicrock.com/guns-n-roses-riverport-riot/>

²²³ Andy Greene, « Neil Young's Rough Ride: A Look Back at the Freedom of Speech Tour », *Rolling Stone*, 29 janvier 2008, [en ligne], consulté le 13 novembre 2017. URL : <http://www.rollingstone.com/music/news/neil-youngs-rough-ride-a-look-back-at-the-freedom-of-speech-tour-20080129>

les modalités du principe maussien du don archaïque qui opèrent dans la société américaine symboliquement à travers son art et son engagement social. Le rock ne peut pas être qu'un spectacle dont la seule logique consisterait à amasser de l'argent et à devenir célèbre. Le dévouement de Springsteen aux causes sociales en est bien la preuve.

Néanmoins, bien que les sommes d'argents versées par Springsteen aux plus démunis les aident temporairement, la seule solution pour qu'ils s'en sortent vraiment consiste à leur assurer un travail. « People have to work. The country should strive for full employment. It's the single thing that brings self and self-esteem and a sense of place, a sense of belonging », souligne Springsteen en mettant l'accent sur la valeur du travail qui selon lui est un outil d'épanouissement pour ses compatriotes²²⁴.

Toutefois, il y a une catégorie de la population américaine qui n'éprouve aucun épanouissement à travailler. Il s'agit des femmes célibataires qui sont contraintes de travailler et de faire vivre leurs enfants seules sans conjoints. La chanson suivante aborde la condition des mères célibataires qui occupent un emploi manuel.

3.2.2. Mères célibataires et cols bleus

Lorsqu'on examine les chansons sur les cols bleus, on note que plusieurs artistes décrivent la condition des travailleurs du point de vue masculin. Que ce soit : The Vogues (« Five O'clock World »), Johnny Paycheck (« Take This Job and Shove It »), Styx (« Blue Collar Man (Long Nights) ») ou encore Rush (« Working Man »), ces groupes et artistes de musique populaire chantent la nécessité pour les hommes de travailler. Les femmes sont placées sur un second rang, elles doivent avant tout s'occuper de la maison et soutenir leurs hommes.

D'autre part, la condition des femmes au travail est évoquée par des artistes femmes comme Dolly Parton (« 9 to 5 »), Cher (« Working Girl »), ou encore Donna Summer (« She Works Hard For the Money »). Il n'est pas habituel que des artistes masculins abordent le thème du travail du point de vue féminin. C'est pourtant le cas de Springsteen qui chante sur les conditions de travail d'une femme col bleu. Dans « Car Wash » (1998), Springsteen décrit le travail d'une mère célibataire dans une station de lavage.

Well my name is Catherine LeFevre
I work at the Astrowash on Sunset and Vine
I drop my kids at school in the morning
And I pick them up at Mary's just 'fore supertime (1-4)

²²⁴ Thom Zimny, *Wrecking Ball: A Conversation with Bruce Springsteen*, Los Angeles, Thrill Hill, 2012.

Springsteen chante du point de vue d'une mère célibataire. Il évoque son quotidien ordinaire partagé entre son travail à la station de lavage et ses enfants dont elle doit s'occuper seule. On note ici l'absence du père qui n'est pas mentionné explicitement. C'est une des stratégies narratives de Springsteen qui consiste à décrire la condition sociale de ses personnages sans pour autant révéler explicitement tous les détails de leur vie. Les auditeurs déduisent que la condition sociale de Catherine la contraint à occuper un travail manuel à la station de lavage.

Well I work down at the car wash
For a dollar and a dime
And mister, I hate my boss
It's at the car wash I'm doing my time
Pick up my water bottle and my towel, sir
And I take 'em one by one
From Mercedes to VW's
I do 'em all and I don't favor none (5-12)

Catherine révèle clairement qu'il n'y a aucun plaisir à exercer ce travail manuel pour lequel elle reçoit un salaire faible (*a dollar and a dime*). Le travail à la station de lavage ne requiert aucun diplôme, ni une formation professionnelle. Les employés de ce secteur reçoivent un salaire minimum, c'est-à-dire 7.25 dollars par heure. Ils travaillent à temps complet durant 40 heures par semaine (*full-time job*). Ils travaillent même des heures supplémentaires (*overtime*) si la demande augmente²²⁵. Cependant, leurs conditions d'emploi peuvent changer si leur entreprise ne réalise pas de bénéfice. S'il n'y a pas assez d'automobiles à laver du fait d'une diminution de la clientèle, les employés travaillent à temps partiel et reçoivent un salaire considérablement réduit.

En plus, les employés ne bénéficient pas d'un congé annuel payé comme dans les pays européens. Aux États-Unis, il n'existe pas d'obligation légale pour les employeurs d'accorder des congés payés à leurs salariés comme l'indique le ministère du travail : « the Fair Labor Standards Act (FLSA) does not require payment for time not worked, such as vacations, sick leave or federal or other holidays. These benefits are matters of agreement between an employer and an employee (or the employee's representative) »²²⁶.

²²⁵ Le *Fair Labor Standards Act* (1938) stipule que les heures supplémentaires se déclenchent au-delà des 40 heures hebdomadaires fixées par le gouvernement fédéral. Elles doivent être payées à 150%. « Overtime Pay », *US Department of Labor*, [en ligne], consulté le 14 novembre 2017.
URL: https://www.dol.gov/whd/overtime_pay.htm

²²⁶ « Vacation Leave », *US Department of Labor*, [en ligne], consulté le 14 novembre 2017.
URL: https://www.dol.gov/general/topic/workhours/vacation_leave

Les États-Unis font partie, avec l'Inde, le Pakistan, les Kiribati, le Sri Lanka et la Gambie, des seuls pays dans le monde à ne pas octroyer de congés payés aux salariés comme le souligne l'Organisation internationale du travail²²⁷. Toutefois, cela ne signifie pas qu'en Amérique, les salariés ne prennent pas de congés. La plupart des chefs d'entreprises étatsuniennes octroient des jours de congé payé à leurs employés selon leur ancienneté²²⁸. Les chiffres du ministère du travail indiquent qu'en mars 2017, 74% de l'ensemble des employés américains ont obtenu des congés payés²²⁹.

Les employés sont amenés aussi à travailler le week-end ce qui les empêche d'avoir une vie de famille et de se reposer deux jours consécutifs. Ainsi, on note comment la logique du capitalisme contemporain opère dans les petites entreprises américaines qui s'adaptent selon leurs besoins sans prendre en considération la condition des classes défavorisées.

Les chiffres du ministère du travail indiquent qu'en 2016, plus de 79.9 millions d'employés (58.7% de l'ensemble des salariés) ont reçu un salaire égal ou inférieur au minimum imposé par le gouvernement fédéral. La proportion de travailleurs recevant un salaire minimal est plus élevée chez les femmes (50.5%) que les hommes (49.5%)²³⁰. Les femmes sont plus souvent affectées par le travail à bas salaire que les hommes surtout lorsqu'elles se séparent de leurs conjoints et qu'elles ont des enfants à élever.

Il faut ajouter aussi qu'en Amérique, les femmes font face à une discrimination par rapport à leurs revenus du fait des inégalités salariales entre hommes et femmes. Certes, l'*Equal Pay Act*, signé par le président Kennedy en 1963 a considérablement réduit l'écart de salaire entre les hommes et les femmes²³¹, mais les chiffres indiquent en 2015 un écart salarial moyen de 20% entre hommes et femmes pour un même emploi occupé²³².

Springsteen emploie un langage évocateur qui suggère plutôt qu'il ne décrit que le travail de Catherine ressemble au travail d'une fille de joie qui s'occupe métaphoriquement de ses riches clients propriétaires des luxueuses automobiles européennes (Mercedes,

²²⁷ « Working Conditions Laws Report 2012 », *International Labor Organization*, Genève, 2013, 18, [en ligne], consulté le 14 novembre 2017. URL : http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_protect/---protrav/---travail/documents/publication/wcms_235155.pdf

²²⁸ La moyenne est de 10 jours de congé payé pour un salarié après une année de service, 14 jours après 5 ans de service, 17 jours après 10 années de service et 20 jours de congé payé après 20 ans de service. « Paid vacations », *Bureau of Labor Statistics*, mars 2017, [en ligne], consulté le 14 novembre 2017. URL: <http://www.bls.gov/ncs/ebs/benefits/2017/ownership/private/table23a.htm>

²²⁹ « Paid leave », *Bureau of Labor Statistics, US Department of Labor*, mars 2017, [en ligne], consulté le 14 novembre 2017. URL: <https://www.bls.gov/news.release/ebs2.t06.htm>

²³⁰ « Minimum Wage Workers », *Bureau of Labor Statistics*, [en ligne], avril 2017, consulté le 14 novembre 2017. URL: <https://www.bls.gov/opub/reports/minimum-wage/2016/home.htm#table1>

²³¹ *Equal Pay Act of 1963*, [en ligne], consulté le 14 novembre 2017.

URL: <https://www.eeoc.gov/eeoc/history/35th/thelaw/epa.html>

²³² « Pay Equity & Discrimination », *Institute for Women's Policy Research*, septembre 2015, [en ligne], consulté le 14 novembre 2017. URL: <http://www.iwpr.org/initiatives/pay-equity-and-discrimination>

Volkswagen). Elle ne fait pas de distinction entre eux pour autant qu'ils la payent. Catherine n'a pas le choix. Elle s'est résignée à accepter un travail dévalorisant et peu rémunéré qui la fait vivre avec ses enfants.

De plus, la description de Springsteen peut évoquer l'image stéréotypée et sexiste de la femme américaine charmante en bikini qui lave la voiture avec une serviette et danse sensuellement. Springsteen déconstruit ce cliché de la femme objet qui s'amuse avec une automobile en représentant une mère mature et inquiète qui essaye de se faire une place dans un milieu social où l'homme se soustrait à ses obligations familiales.

L'instrumentation de la chanson comprend un solo de guitare électrique d'inspiration *rockabilly* qui contribue aussi à déconstruire le stéréotype de la femme objet. Springsteen fait preuve d'ironie lorsqu'il emprunte la mélodie joyeuse du *rockabilly* et la juxtapose avec les paroles des couplets qui le sont moins. Au lieu d'inclure les thèmes classiques du *rockabilly* qui consistent à décrire des personnages masculins conduisant des automobiles et s'engageant dans des relations sentimentales éphémères, Springsteen aborde la condition d'une mère célibataire qui subit une double oppression, sociale et sexiste. D'une part, elle se trouve au bas de l'échelle sociale à cause de son travail et d'autre part, elle travaille dans un milieu dominé par les hommes.

Well someday I'll sing in a night club
I'll get a million-dollar break
A handsome man will come here with a contract in his hand
And say "Catherine, this has all been some mistake" (17-20)

La musique rock semble être un moyen pour améliorer la condition économique et sociale de la mère célibataire avec ses enfants. Springsteen nous alerte implicitement que le travail dans le milieu de la musique rock est aussi difficile que le travail à bas salaire dans une station de lavage surtout pour une femme. Plusieurs chanteuses ont travaillé dur pour signer un contrat et se frayer une place dans le milieu de l'industrie du disque, dominé principalement par les hommes. Patti Smith raconte dans son récit autobiographique *Just Kids* (2010) qu'elle a connu la faim et qu'elle a dormi la nuit en cachette sur son lieu de travail avant de devenir artiste²³³. La chanteuse Ani DiFranco révèle également qu'elle a été abusée

²³³ Patti Smith, *Just Kids*, New York, Bloomsbury Publishing, 2011, 22. La chanson « Because the Night » (1978), coécrite avec Springsteen, a permis à Patti Smith de remporter un succès commercial (13^{ème} place au *Billboard*).

sexuellement au début de sa carrière lorsqu'elle se produisait dans les bars de sa ville natale²³⁴.

Springsteen critique implicitement à travers l'ironie la musique rock pour avoir véhiculé bien souvent une image sexiste faite de stéréotypes qui renforcent la domination des hommes sur les femmes. Les hommes sont au premier plan, ils accomplissent des exploits exceptionnels au volant de leurs voitures, alors que les femmes les accompagnent et occupent un rôle purement sexuel et peu valorisant. Elles ne sont que des objets sexuels, dépourvues de bon sens et réduites au silence.

Il se peut même que Springsteen procède à de l'autocritique en évoquant le patron détesté par la femme (*And mister, I hate my boss*). L'autodérision permet à Springsteen (*The Boss*) de rappeler aux auditeurs que le rock peut faire sa critique et exorciser ses vieux démons. Le rock n'est pas qu'une musique centrée autour des hommes pour leur permettre d'affirmer leur masculinité à travers des automobiles et des femmes sensuelles. Il rend compte aussi de la condition des femmes au sein d'une société dominée par les hommes. Il les sort de l'anonymat et expose leurs problèmes au public. Elles travaillent dur, élèvent leurs enfants seules, font face à la discrimination sexiste tout en restant charmantes et sensuelles.

D'un autre côté, il se peut que le message de Springsteen soit plus ambigu et plus contradictoire. Le chanteur n'est peut-être pas en train de critiquer le rock pour avoir écarté les femmes de l'industrie musicale ou les avoir représentées comme un objet sexuel. La mère célibataire travaillant dans la station de lavage s'occupe des luxueuses voitures européennes qu'elle n'aura sans doute jamais l'occasion de conduire. Même Janis Joplin nous confirme l'impossibilité pour les femmes d'acquérir de telles voitures lorsque la *Queen of Rock and Roll* implore Dieu sur un ton ironique de lui offrir une luxueuse voiture dans sa chanson « Mercedes Benz » (1970) alors que tous ses amis roulent en Porsche (1-2).

Joplin et Catherine désirent des objets luxueux qui appartiennent à d'autres personnes. Il y a une pression du groupe qui s'exerce sur elles. Leur désir est suscité par le désir qu'un autre a d'un objet représenté en l'occurrence par la voiture luxueuse. Cette forme de mimétisme a été analysée par Renée Girard qui a développé la « théorie mimétique » (1961) selon laquelle le désir mimétique est le mécanisme fondamental du comportement humain. Nous analyserons des prestations scéniques de Springsteen sous l'angle de la théorie girardienne dans le troisième chapitre.

²³⁴ Ani DiFranco, *FaceCulture*, 2007, [en ligne], consulté le 15 novembre 2017.
URL: [http://vimow.com/nl/watch/xrvjo5_Interview+Ani+DiFranco+\(part+2\)](http://vimow.com/nl/watch/xrvjo5_Interview+Ani+DiFranco+(part+2))

En plus, la mère célibataire emploie le futur simple pour affirmer qu'elle espère devenir chanteuse professionnelle. Les auditeurs ont l'impression qu'il s'agit d'un conte de fée, une histoire merveilleuse dans laquelle Catherine espère un jour (*someday*) faire la rencontre du prince charmant (*handsome man*) qui va changer sa vie.

Elle rêve d'être une star de rock, mais arrivera-t-elle à se faire une place dans l'industrie du disque avec des artistes masculins comme Elvis Presley (*The King*), Eric Clapton (*God*) ou Springsteen (*The Boss*) ? L'autodérision de Springsteen n'est-elle pas la confirmation que toute tentative de critiquer le rock est vouée à l'échec ? Le rock qui était censé se révolter contre les valeurs traditionnelles et aider les femmes à faire face aux contraintes familiales et institutionnelles n'a-t-il pas au contraire contribué à renforcer leur stigmatisation ? Tout bien considéré, le rock est parmi les artefacts de la culture américaine les plus ambivalents.

En abordant la condition d'une employée dans une station de lavage, Springsteen a proposé une représentation, moins simplifiée et plus réaliste des femmes travailleuses dans l'Amérique contemporaine. Même si cette tentative de rendre compte de la condition féminine semble ambivalente, elle contribue d'une certaine façon à déconstruire les stéréotypes qui discriminent les femmes américaines.

Springsteen célèbre aussi la vie des gens ordinaires en évoquant leur mobilité et leur déplacement. Dans ce qui suit, nous allons analyser des chansons qui méditent sur la nature de leur mobilité et aussi les moyens de transport par lesquels ils accomplissent ce déplacement.

4. Célébrer le déplacement

Le déplacement dans l'espace géographique occupe une place importante dans l'imaginaire américain. Plusieurs artefacts de la culture étatsunienne comme la littérature, la photographie, la musique et le cinéma ont généré des constructions mythiques autour de la mobilité et du déplacement.

La musique rock célèbre aussi le déplacement en mettant en scène des personnages principalement masculins en quête de liberté et de rencontres éphémères. Les moyens de transports (automobile, moto) par lesquels s'opèrent ces déplacements occupent également une place importante dans la culture rock.

Les chansons qui ont pour thème l'automobile, la route ou le déplacement abondent dans la musique rock. À titre d'exemple, on peut citer « Maybellene » (1955) de Chuck Berry

qui introduit la mythique Cadillac Coupe de Ville ou « 409 » (1962) des Beach Boys qui illustre la vitesse des hot rods californiens. De même, dans « Ramblin' Man » (1973), The Allman Brothers Band aborde le mouvement continu d'un Américain sur les routes. Quant au clip « Gimme All Your Lovin' » (1983) des ZZ Top, il célèbre le déplacement sur les routes désertiques américaines dans la Ford Coupe 1933 rouge, voiture emblématique du groupe texan.

Springsteen accorde aussi une importance à l'automobile et au déplacement. 31 de ses chansons sur un total de 387 abordent ces thématiques. L'analyse des 31 chansons nous a permis de les catégoriser en 4 groupes :

1. les chansons qui célèbrent la mobilité et le déplacement de la jeunesse américaine des années soixante-dix qu'on retrouve principalement dans l'album *Born to Run* (1975 : « Born to Run », « Thunder Road », « Backstreets », « Jungleground »).
2. les chansons sur des cols bleus qui prennent la route pour rejoindre leur compagne (« Open All Night » (1982), « Two for the Road » (1998), « Living On The Edge Of The World » (1998)), ou des solitaires qui conduisent la voiture pour méditer sur leur vie (« Drive All Night » (1980), « The Price You Pay » (1980), « Something in the Night » (1978)).
3. les chansons d'inspiration *rockabilly* qui célèbrent la beauté des voitures américaines (« Pink Cadillac » (1998) où l'automobile sert de métaphore évidente au sexe féminin ou « Cadillac Ranch » (1980) qui médite sur le temps qui passe et la mort).
4. les chansons qui célèbrent la vie des gens de milieu populaire (« Racing in the Street » (1978), « Used Cars » (1982), « Darlington County » (1984)).

Dans ce qui suit, nous nous attacherons à examiner des chansons de la première et de la dernière catégorie. En premier lieu, nous examinerons comment Springsteen aborde la thématique de la mobilité et du déplacement en Amérique. Ensuite, nous explorerons des chansons qui célèbrent la vie des gens ordinaires selon les moyens de transport qu'ils conduisent ou la nature de leur déplacement.

4.1. Mobilité et ambiguïté

Nous allons aborder le thème de la mobilité dans la chanson « Born to Run » (1975) en nous basant sur l'article de Claude Chastagner : « Quand le rock américain prend la route » où l'auteur précise que la lecture mythique de la mobilité dans la musique rock des années

soixante et soixante-dix se révèle contradictoire et ambiguë²³⁵. Nous allons examiner la nature de la mobilité que propose Springsteen et tracer les ambiguïtés qui figurent dans sa chanson.

Dans « Born to Run », le narrateur, un jeune homme, s'adresse à une jeune fille et lui propose de prendre la route avec lui dans sa voiture. La chanson célèbre la vitesse et l'excitation que procurent les voitures américaines que le narrateur décrit comme des « suicide machines » (2). Il faut rappeler que ces automobiles ont causé le décès de James Dean en 1955 qui conduisait sa Porsche 550 Spyder ou encore Paul Walker, acteur de *Fast and Furious*, en 2013 qui était passager d'une Porsche Carrera GT12. La mort tragique et prématuré de ces stars n'a fait que renforcer leur image de jeunes fragiles alors qu'ils étaient aux prémices de leur gloire.

L'automobile américaine est esthétisée par des descriptions qui ne font qu'augmenter l'excitation chez les auditeurs, surtout masculins, « chrome wheeled, fuel injected, and steppin' over the line » (4). On note le recours à l'ellipse grammaticale par l'omission de plusieurs éléments de la phrase ce qui permet la vivacité et la brièveté des expressions. La syntaxe contribue alors à renforcer l'idée de vitesse que procure l'automobile par l'accélération du rythme des phrases.

Les voitures sont personnifiées par des hurlements qui envahissent les boulevards de la ville. « Beyond the Palace hemi-powered drones scream down the boulevard » (22). La jeunesse américaine veut affirmer son désir de vivre l'instant présent sans se soucier du futur. Elle prône la mobilité et la vitesse au lieu de s'enraciner dans la vie familiale comme l'indique Chastagner : « Vitesse et mobilité deviennent les mots d'ordre d'une société qui se doit d'être émancipée, ouverte au changement permanent, déhiérarchisée, sans tabou ni prescription, sans passé ni racine »²³⁶.

D'ailleurs, le narrateur critique sévèrement l'enracinement en employant un langage métaphorique qui suggère que l'immobilité signifierait sa mort symbolique. « Baby this town rips the bones from your back, it's a death trap, it's a suicide rap » (5-6). L'atmosphère étouffante de la ville pousse le narrateur à vouloir fuir le lieu où il habite. Il invite la jeune fille à prendre la route avec lui. « We gotta get out while we're young » (8). On note que Springsteen s'inspire d'un titre majeur du rock des années soixante sur la mobilité, « We Gotta Get Out of this Place » (1965) interprété par The Animals et qui est devenu populaire

²³⁵ Claude Chastagner, « Quand le rock américain prend la route », in *Les Cultures du déplacement*, (éd.), Laurent Sébastien Fournier, Claude Chastagner, Catherine Bernié-Boissard et Dominique Crozat. Aix-en-Provence : Les Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2014, 110.

²³⁶ *Ibid.*, 117.

parmi les soldats américains stationnés au Viêt Nam²³⁷ du fait de la justesse de la déclaration faite par le groupe de rock britannique. La mobilité des années soixante-dix n'est pas différente de celle de la décennie précédente. La jeunesse américaine est toujours en quête de vitesse et de mouvement qui sont synonymes d'indépendance et d'autonomie.

La mobilité que propose Springsteen peut être perçue comme la reproduction symbolique d'un mythe majeur de la culture américaine, celui de la frontière comme le suggère Louis P. Masur. « One is born to run because the vast landscape has always permitted moving out and on— from crowded churches, congested cities, clattering factories, or claustrophobic homes, roads headed out of town in the direction of new territory to be explored »²³⁸. Il s'agit donc pour la jeunesse américaine contemporaine de recréer le mouvement des pionniers qui leur permet la « possession symbolique du territoire »²³⁹.

L'instrumentation de la chanson en mi majeur produit des sonorités gaies qui renforcent aussi le désir de vitesse, d'espoir et de mobilité de la jeunesse américaine. La chanson s'ouvre sur un jeu musical riche par son intensité et ses timbres. L'auditeur n'arrive pas à identifier les différents instruments musicaux de l'E Street Band. L'introduction musicale de la chanson ressemble à « Da Doo Ran Ran » (1963), single interprété par le groupe The Crystals et enregistré par Phil Spector qui emploie son célèbre « mur du son » (*wall of sound*).

Spector crée le « mur du son » au Gold Star Studios à Los Angeles au début des années soixante. Il s'agit d'un procédé de saturation de sons riches en effectif et en timbres qui est obtenu en enregistrant par surimpression. Une prise de son est réalisée à partir de l'addition de la musique produite par une série d'instruments de musique (batterie, guitares électriques, cuivre, instruments à cordes). Le signal est diffusé dans des chambres d'écho munies d'enceintes audio dont le son réverbéré est capté par un micro. Le son résultant est enregistré en mono et constitue le mur du son. Spector décrit sa technique d'enregistrement ainsi : « I was looking for a sound, a sound so strong that if the material was not the greatest,

²³⁷ James E. Perone, *Mobs, Rockers, and the Music of the British Invasion*, Westport, Greenwood Publishing Group, 2009, 129.

²³⁸ Louis, P. Masur, *Runaway Dream: Born to Run and Bruce Springsteen's American Vision*, New York, Bloomsbury Press, 2009, 82.

²³⁹ Claude Chastagner, « Quand le rock américain prend la route », *op.cit.*, 114.

the sound would carry the record. It was a case of augmenting, augmenting. It all fitted together like a jigsaw »²⁴⁰.

Springsteen emprunte le mur du son de Spector pour reproduire le son explosif du moteur d'une voiture tout au long des 4 minutes et 30 secondes de la chanson, ce qui suggère la continuité du mouvement. L'ingénieur du son Jimmy Iovine qui a collaboré avec Phil Spector sur l'album *Rock N' Roll* (1975) de John Lennon est en charge de créer le mur du son de « Born to Run ».

L'effet musical est obtenu en trois étapes. En premier lieu, Iovine enregistre la mélodie de base de la chanson avec les guitares acoustiques, la batterie et la basse. Ensuite, l'ingénieur du son ajoute à l'enregistrement de base les guitares électriques et le piano par surimpression. Enfin, il forme le mur du son en ajoutant le saxophone, le piano électrique Fender Rhodes, le synthétiseur, le glockenspiel et les tambourins²⁴¹. Il résulte de ce procédé une fusion des timbres individuels de Springsteen avec l'E Street Band dans un seul son. Cela nous donne une idée de l'importance du groupe et du travail collectif pour Springsteen au sein de son E Street Band.

Les deux solos du saxophone de Clarence Clemons et de la Fender Telecaster de Springsteen contribuent à renforcer l'idée de vitesse et d'excitation du fait de la vitesse d'exécution des notes sur leurs instruments de musique. La guitare basse de Garry Tallent vibre aussi comme un moteur de voiture invitant les auditeurs à continuer le mouvement sur la route sans s'arrêter. Le glockenspiel de Danny Federici installe une atmosphère festive et carnavalesque qui incite les auditeurs à prendre la route et aller découvrir le pays.

Springsteen expérimente d'autres effets sonores de courses de voitures et de bruits de moteurs, mais décide de ne pas les inclure pour garder le son brut obtenu en studio²⁴². Dans un autre enregistrement, un chœur féminin et une section de cordes l'accompagne en arrière plan, mais ils affaiblissent le rythme rapide de la chanson²⁴³. Springsteen se contente du mur du son. L'explosion des sons saturés crée une image sonore, celle du bruit des moteurs des voitures qui invite les auditeurs à expérimenter les sensations de vitesse et de mouvement.

²⁴⁰ Richard Buskin, « Classic Tracks: The Ronettes 'Be My Baby' », *Sound On Sound*, avril 2007, [en ligne], consulté le 16 novembre 2017. URL : <http://www.soundonsound.com/techniques/classic-tracks-ronettes-be-my-baby>

²⁴¹ Thom Zimny, *Wings for Wheels: The Making of Born to Run*, Thrill Hill Productions, Los Angeles, 2005.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

Le narrateur essaye de convaincre la jeune fille de fuir avec lui. « Together we could break this trap, we'll run till we drop, baby we'll never go back, will you walk with me out on the wire ? » (14-16). On note que Springsteen aurait pu employer une polyphonie bakhtinienne qui nous permettrait d'entendre la voix de la jeune fille au côté de la voix du narrateur et connaître ainsi son point de vue. Mais il choisit d'employer un discours narratif dans lequel nous n'entendons que la voix du jeune homme. L'absence de la voix de la jeune fille nous donne l'impression qu'elle est prudente et indécise. Elle est comme le personnage ambigu d'Éveline dans les *Dubliners* de Joyce, qui est indécise entre s'enraciner dans son Dublin natal ou fuir le pays avec Frank, le jeune marin²⁴⁴.

Chastagner note cette même prudence et indécision féminine dans une scène du road movie *Two-Lane Blacktop*²⁴⁵ où le personnage de la Pontiac GTO déclare à la jeune fille qu'il vient de prendre en stop : « The thing is, you got to keep moving, a few dashes out of the country every now and then, you've got to have a foreign taste just to keep balance, otherwise you fall apart ». La jeune fille lui répond : « I don't know »²⁴⁶. Chastagner considère que « si l'homme affirme son besoin de mouvement pour éviter la désintégration, la jeune fille, qui est pourtant elle aussi sur la route, est plus circonspecte »²⁴⁷.

Le rock de Springsteen mythifie aussi la route et la mobilité d'une façon ambiguë comme la scène emblématique du film citée ci-dessus. Le narrateur propose à la jeune fille de prendre la route avec lui, mais il n'a pas de destination. Son but est de fuir la ville qu'il considère comme une punition suicidaire (*suicide rap*). Paradoxalement, le déplacement doit s'effectuer dans des machines suicidaires (2). Les propos du narrateur sont contradictoires. La ville est synonyme de suicide comme l'est la voiture. La jeunesse américaine des années soixante-dix n'arrive pas à trouver un sens à sa vie. L'essentiel est de rouler sans arrêt jusqu'à épuisement. Le mouvement en soi devient la finalité de ce déplacement, la destination. « *Born to Run* is about being nowhere at all », déclare Springsteen en décrivant les chansons de son troisième album²⁴⁸.

Les personnages dans « *Born to Run* » sont appelés *tramps*. « 'Cause tramps like us, baby we were born to run » (8). Il est intéressant de lire la définition que donne l'*Oxford*

²⁴⁴ James Joyce, *Dubliners*, « Eveline », Londres, Penguin Classics, 1993, 29.

²⁴⁵ Monte Hellman, *Two-Lane Blacktop*, Los Angeles, Universal Pictures, 1971. Les protagonistes du film sont des stars du rock, James Taylor et Dennis Wilson des Beach Boys.

²⁴⁶ Claude Chastagner, « Quand le rock américain prend la route », *op.cit.*, 110.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Dave Marsh, *op.cit.*, 97. En effet, on retrouve dans *Born to Run* le thème de la mobilité et le besoin vital de la jeunesse américaine à se déplacer dans : « Thunder Road », « Backstreets », « Born to Run », « Night » et « Jungleground ».

Dictionary du mot : « a person who travels from place to place on foot in search of work or as vagrant or beggar »²⁴⁹. Les personnages de Springsteen sont comme des vagabonds qui choisissent l'inconnu, les rencontres éphémères et le risque de l'aventure que procurent la mobilité et la route plutôt que la stabilité, le confort et l'enracinement que procure la vie de famille. Le besoin de fuir selon Springsteen suggère une remise en question des codes du groupe majoritaire (*mainstream*)²⁵⁰. La mobilité et le déplacement deviennent alors « les outils d'une contestation de l'ordre établi et des conventions, une déviation de la norme »²⁵¹. La jeunesse américaine prend ses distances avec « les traditions, les habitudes et les racines et conteste les valeurs héritées des générations précédentes »²⁵². Elle s'oppose à tout ce qui peut être une entrave à la mobilité.

D'un autre côté, il est difficile de critiquer les aspects les plus étouffants du *mainstream* en proposant de fuir le luxe et le confort de la vie de famille des classes moyennes, alors que les modalités de cette critique, route et voiture, constituent aussi des moyens d'intégration à la société de consommation comme le suggère le sociologue Todd Gitlin.

The open road has long been a symbol of American freedom from overcivilization ; it meant adventure and sex and joyrides before it meant commuting. [...] The car was still the incarnation of personal power, freedom, leisure, sex, access, efficiency, ease, comfort, and convenience ; both a symbol and a symptom of the American search for ways to liberate the self from social restraints²⁵³.

Le besoin de fuir à travers la route et la mobilité que chante Springsteen a ses limites et ses contradictions en cela qu'il nous est difficile de voir dans ces moyens d'émancipation de la jeunesse américaine une « opposition radicale au *mainstream* et à ses codes »²⁵⁴.

Il y a un deuxième seuil d'ambiguïté qu'on peut envisager dans « Born to Run » lorsqu'on analyse la nature de la romance entre le jeune homme et la jeune fille. Le jeune homme s'adresse à la jeune fille en l'appelant : Wendy (10). Ce prénom peut faire allusion au personnage Wendy Darling, la fille qui déteste le monde des adultes et que Peter Pan emmène avec lui au pays imaginaire. Springsteen suggère implicitement que la jeune fille va s'enfuir avec le jeune homme qui va la libérer des contraintes de la vie familiale. Le jeune homme doit prendre la route et fuir la ville pour ne pas se désintégrer, mais qu'en est-il alors de la jeune

²⁴⁹ URL: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/tramp>

²⁵⁰ Chastagner, *op.cit.*, 113.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Todd Gitlin, cité dans Chastagner, *ibid.*

²⁵⁴ Chastagner, *ibid.*, 115.

filles ? A-t-elle vraiment besoin d'être sauvée ? « Born to Run » n'est-elle pas une chanson qui célèbre avant tout la mobilité masculine ?

Le jeune homme emploie l'automobile comme une métaphore pour simuler l'acte sexuel lorsqu'il affirme : « Just wrap your legs 'round these velvet rims, and strap your hands 'cross my engines » (12-13). Dans la chanson, le stéréotype dirige les attentes des membres du groupe de jeunes. Les jeunes hommes doivent conduire le pied au plancher et être forts et virils, « the boys try to look so hard » (24), quant aux jeunes filles, elles doivent être sensuelles et se faire belles pour eux, « girls comb their hair in rearview mirrors » (23). La romance de la mobilité et de la route est perçue du point de vue masculin. Elle fonctionne avant tout comme un « fantasme masculin »²⁵⁵. En rejetant la vie familiale et l'enracinement, l'homme prend la route et expérimente des relations amoureuses libres et sans engagements. La chanson de Springsteen décrit un vagabond amoureux qui recherche des aventures sauvages. « I want to know if love is wild, babe I want to know if love is real » (19-20). D'ailleurs, on retrouve aussi cette conception masculine des relations épicées par la sauvagerie dans la célèbre chanson « Born to Be Wild » (1968) de Steppenwolf.

Le rock des années soixante et soixante-dix nourrit les mythes de la mobilité et de la route américaine, mais engendre aussi des contradictions qui n'améliorent pas la condition féminine comme l'affirme Chastagner :

Cette conception de la sexualité et des rôles genrés confirme en outre l'ancrage du rock dans un conservatisme qu'il affirme par ailleurs vouloir combattre. En se rebellant contre une conception domestiquée et aseptisée des rapports amoureux, les artistes de rock renforcent en fait la distinction entre les rôles masculins et féminins, les premiers renvoyant à la sphère publique, auréolée de noblesse et de courage, les seconds à celle de l'intime, aux connotations bien moins valorisantes. Au bout du compte, le déplacement que chante le rock et les fantasmes sexuels qui l'accompagnent ne célèbrent pas autre chose qu'un individualisme misogyne et réactionnaire, un « rugged individualism » (un individualisme farouche) à la Hoover contraire à l'idéal démocratique dont la nouvelle jeunesse était censée être le héraut et le garant²⁵⁶.

On peut envisager un dernier seuil d'ambiguïté, en analysant le lien essentiel entre mobilité et capitalisme contemporain que Tim Cresswell formule ainsi : « mobility is the hallmark of advanced capitalism »²⁵⁷. Le capitalisme contemporain se base sur la consommation rapide des biens qu'il offre. Il crée et stimule systématiquement un désir chez

²⁵⁵ Chastagner, *op.cit.*, 116.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Tim Cresswell, cité dans Chastagner, *ibid.*

les consommateurs qui les poussent à constamment acheter des produits dans des quantités importantes. « La rotation des produits doit être rapide, leur renouvellement fréquent. Il ne faut pas prendre le temps de réfléchir à la pertinence de ses actes de consommation. Il faut aller vite, acheter, jeter, changer, que la machine tourne »²⁵⁸.

Il faut aussi que le disque tourne, que les fans de rock achètent la musique que leur propose l'industrie du disque et c'est là où se situe l'ambiguïté de « *Born to Run* ». Le rock de Springsteen souhaite libérer la jeunesse américaine de l'enracinement et des contraintes institutionnelles de l'État, l'Église et la famille à travers la vitesse et la mobilité. Or, le capitalisme contemporain partage le même idéalisme d'émancipation que la musique rock et se veut libérateur de la jeunesse par les produits commerciaux qu'il offre.

Les grandes compagnies de musique sont constamment à la recherche de nouveaux talents pour réaliser des profits. Elles ne peuvent pas accepter les ralentissements des ventes des disques. Elles adoptent différentes stratégies capitalistes de promotion d'artistes et de ventes de disques.

Dans la logique capitaliste de l'industrie du disque, Springsteen ne fait pas exception. Ses deux premiers albums n'avaient pas apporté le succès commercial tant attendu par l'artiste. Des rumeurs avaient même circulé sur la possibilité de mettre un terme à son contrat avec sa maison de disque si son troisième album, *Born to Run*, n'allait pas réussir²⁵⁹.

Soucieuse de réaliser des profits, la Columbia Records a mis en place des moyens considérables pour promouvoir le troisième album de son chanteur. Le magazine *The Atlantic* affirme que la Columbia a déboursé une somme de plus de 250 000 dollars²⁶⁰. La rencontre aussi avec Jon Landau, critique rock et producteur, a contribué à lancer la carrière musicale de Springsteen depuis le jour où le critique rock avait prédit que le chanteur allait devenir une star.

Il faut mentionner le rôle pertinent des critiques rock qui ont aidé Springsteen à promouvoir *Born to Run* et à se dissocier de l'image de « futur Bob Dylan » puisque c'est eux-mêmes qui ont loué ses qualités dylaniennes d'auteur-compositeur depuis que le découvreur de talent John Hammond lui a fait signer son premier contrat de musique chez la Columbia Records en 1972. Jon Landau écrit son célèbre article « Growing Young with Rock

²⁵⁸ Chastagner, *op.cit.*, 117.

²⁵⁹ Marsh, *op.cit.*, 68.

²⁶⁰ Joshua Zeitz, « Born to Run and the Decline of the American Dream », *The Atlantic*, 24 août 2015, [en ligne], consulté le 16 novembre 2017. URL : <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/08/born-to-run-at-40/402137/>

and Roll », paru dans le *Real Paper* de Boston le 22 mai 1974 où il affirme : « I saw rock and roll's future and its name is Bruce Springsteen ». Il participe à la production de *Born to Run* et devient le manager de Springsteen lorsque ce dernier poursuit son ancien manager Mike Appel en justice pour fraude et abus de confiance. Toutefois, il ne faut pas négliger le rôle capital de Mike Appel dans la carrière de Springsteen. C'est lui qui l'a présenté à John Hammond. En plus, il a participé à la promotion du troisième album de Springsteen avant sa sortie en distribuant des copies du single « Born to Run » à plusieurs disc-jockeys (Ed Sciaky de la WMMR à Philadelphie, Scott Muni de la WNEW à New York, Kid Leo de la WMMS à Cleveland et Maxanne Sartori de la WBCN à Boston). Les radios qui ont passé le titre à l'antenne n'ont fait qu'aiguiser l'envie des auditeurs pour l'album à venir. Par la suite, les critiques rock ont contribué à promouvoir l'album par leurs écrits. Le compte rendu de Lester Bangs paru dans *Creem* en novembre 1975 met l'accent sur les qualités musicales du chanteur rock, « he [Springsteen] reminds us what it's like to love rock'n'roll like you just discovered it ». Quant à Dave Marsh, il confirme le statut de rock star du chanteur en publiant le 25 septembre 1975 un article avec un titre prophétique dans *Rolling Stone* : « Bruce Springsteen : A Rock Star Is Born »²⁶¹.

Lors de l'enregistrement de *Born to Run*, l'atmosphère était tendue au studio comme le rappelle Jimmy Iovine : « We were all deathly afraid of Springsteen. [...] He didn't give a fuck who you were, what you were going to give him. It was him and that record »²⁶². L'enregistrement de l'album a pris 14 mois dont 6 mois pour la chanson qui a donné son titre à l'album. Springsteen est un perfectionniste et les conseils pertinents de Landau apportent une aide importante au chanteur qui manque d'expérience en matière de production. *Born to Run* sort le 25 août 1975. L'album se classe en troisième position du *Billboard 200* et se vend à 6 millions d'exemplaires²⁶³. C'est un vrai succès commercial pour Springsteen et son E Street Band. Le 27 octobre le chanteur fait les couvertures des magazines *Time* et *Newsweek* la même semaine.

Springsteen a réussi commercialement, mais son appel transgressif à vivre sans attaches et à fuir en prenant la route se révèle particulièrement en phase avec la logique capitaliste des grandes maisons de disque. Au bout du compte, comme l'affirme Chastagner,

²⁶¹ June Skinner Sawyers, *Racing in the Street: The Bruce Springsteen Reader*, New York, Penguin, 2004, 50.

²⁶² David Fricke, « Jimmy Iovine: The Man With the Magic Ears », *Rolling Stone*, 12 avril 2012, [en ligne], consulté le 16 novembre 2017. URL : <http://www.rollingstone.com/music/news/jimmy-iovine-the-man-with-the-magic-ears-20120412>

²⁶³ Mike McPadden, « Bruce Springsteen's Born to Run: 40 Album Facts », *Vh1 Classic*, 25 août 2015, [en ligne], consulté le 16 novembre 2017. URL: <http://www.vh1.com/news/198222/bruce-springsteen-born-to-run-album-facts/>

nous pouvons « envisager le mythe de la route dans le rock comme une forme d'émancipation et de résistance à la société de consommation qui paradoxalement et à son corps défendant, fait le lit et sert les intérêts de cette société dont la finalité véritable est le maintien du statu quo pour les classes politiques, économiques et culturelles dominantes »²⁶⁴.

Il est donc difficile d'analyser le succès de Springsteen en avançant la thèse de récupération commerciale²⁶⁵ dans la mesure où le rock et le capitalisme contemporain sont deux outils similaires d'émancipation de la jeunesse américaine. Chastagner précise qu'il s'agit de « parallélisme et non de récupération »²⁶⁶.

La rhétorique rock n'est donc guère différente de celle du capitalisme contemporain. Si leurs objectifs sont apparemment contradictoires, la similitude des moyens mis en œuvre jette un doute sur la réalité de cette contradiction. La culture rock n'est donc pas la forme par excellence d'opposition au développement de l'économie libérale, ni la transgression des principes sur lesquels elle reposerait. De même, le discours capitaliste ne peut être décrit comme une récupération opportuniste de la rhétorique rock²⁶⁷.

Le rock et le capitalisme contemporain sont inséparables l'un de l'autre. Pour réussir dans le milieu de la musique rock, Springsteen a eu recours à des stratégies capitalistes. Mais au delà de la réussite commerciale, Springsteen a voulu revisiter les thèmes de la mobilité et de la route évoqués précédemment par Chuck Berry, The Doors ou encore Steppenwolf. Le chanteur a voulu créer la plus grande chanson de l'histoire du rock qui inviterait selon lui ses auditeurs à prendre la route, à conduire, à errer sans destination ni objectif.

I wanted to make the greatest rock record that I'd ever heard, and I wanted it to sound enormous and I wanted it to grab you by your throat and insist that you take that ride, insist that you pay attention, not to just the music, but just to life, to feeling alive, to being alive. That was sort of what the song was asking, and it was taking a step out into the unknown²⁶⁸.

²⁶⁴ Chastagner, « Quand le rock américain prend la route », *op.cit.*, 118.

²⁶⁵ Chastagner démontre clairement les limites de la thèse de récupération commerciale défendue par la critique postmoderne qui considère que le rock n'est qu'une commodité commerciale dénuée de toute résistance. (*De la culture rock, op.cit.*, « Rebelles », 44-47, « L'artiste et le marchand », 180-190). Chastagner précise qu'« il faut dépasser l'opposition manichéenne entre système capitaliste et culture rock. Privilégier la théorie de la récupération, c'est continuer à nimer la culture rock d'une pureté primitive et d'une aura révolutionnaire artificielles et fallacieuses » (*Ibid.*, 188).

²⁶⁶ *Ibid.*, 180.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Brian Hiatt, « Bruce Springsteen on Making 'Born to Run': 'We Went to Extremes' », *Rolling Stone*, 25 août 2015, [en ligne], consulté le 16 novembre 2017. URL : <http://www.rollingstone.com/music/news/bruce-springsteen-on-making-born-to-run-we-went-to-extremes-20150825>

Et de fait, « Born to Run » figure à la 21^{ème} position des 500 plus grandes chansons de tous les temps du magazine *Rolling Stone*²⁶⁹.

En plus d’inciter l’auditeur à prendre la route, la chanson célèbre aussi la joie de vivre et les relations d’amitié comme l’illustre la célèbre pochette de l’album (cf. ci-dessous).



4. Pochette de l’album *Born to Run* (Eric Meola, 1975)

La photo est devenue une des plus emblématiques de l’histoire du rock par le message qu’elle véhicule. Elle associe deux musiciens de couleur de peau différente, Springsteen avec sa Fender Telecaster souriant et s’appuyant sur Clarence Clemons qui tient son saxophone. Springsteen ressemble à un motard bohémien avec des cheveux mal coiffés. Il porte un blouson de cuir noir qui nous rappelle le personnage rebelle de Johnny Strabler (Marlon Brando) dans *The Wild One* (1953). On note aussi le petit trou sur son tee-shirt. Sa persona de vagabond désintéressé et décontracté renforce le mythe de la route et de la mobilité qu’on retrouve dans la chanson.

²⁶⁹ « 500 Greatest Songs of All Time », *Rolling Stone*, [En ligne], consulté le 16 novembre 2017.
URL: <http://www.rollingstone.com/music/lists/the-500-greatest-songs-of-all-time-20110407/simon-and-garfunkel-bridge-over-troubled-water-20110525>

Le *Boss* et le *Big Man* célèbrent leur passion pour le rock et leur amitié à une époque où les tensions raciales étaient omniprésentes en Amérique. La photo est surtout pédagogique dans la mesure où elle nous rappelle les racines métissées du rock, comme le souligne Chastagner à juste titre :

Le rock résulte du brassage musical et culturel de deux traditions, de deux communautés. [...] le rock n'appartient ni aux rockers blancs des années cinquante, ni aux musiciens noirs de *Rhythm & Blues* qui auraient été dépouillés de leur création. Quelles que furent les évolutions ultérieures, le rock est au départ une musique associant des caractéristiques musicales, des artistes et des publics issus des deux communautés²⁷⁰.

Le troisième album de Springsteen lui a permis de connaître le succès commercial et de confirmer son statut de star du rock. « *Born to Run* » est la chanson que Springsteen joue le plus sur scène, 1546 fois depuis sa sortie jusqu'au 21 novembre 2017 au concert du Walter Kerr Theatre, New York²⁷¹. Il continue de jouer le titre avec la fougue et l'intensité de ses vingt ans²⁷².

Après 1975, les chansons de Springsteen deviennent plus sombres et abordent la condition des plus démunis. *Born to Run* est sans doute l'album le plus important de sa carrière musicale comme il le souligne : « the artistic aftermath of *Born to Run* was I was going to sing about the things that I felt I needed to sing about. [...] The primary questions I'd be writing about for the rest of my work life, first, took form in the songs on *Born to Run*. It was the album where I left behind my adolescent definitions of love and freedom. It was the dividing line »²⁷³.

4.2. La nécessité du déplacement

4.2.1. Des voitures et des hommes

Lorsqu'on examine la nature de la mobilité et du mouvement dans les chansons de Springsteen, on note qu'en plus de la volonté de s'émanciper de l'enracinement, ses personnages, principalement des hommes, sont contraints de prendre la route par nécessité économique. Le mouvement devient alors un moyen de ne pas se désintégrer au sens littéral,

²⁷⁰ Claude Chastagner, *La Loi du rock. Ambivalence et sacrifice dans la musique populaire anglo-américaine*, Paris, Flammarion / Climats, 1998, 9.

²⁷¹ *Setlist*, [en ligne], consulté le 21 novembre 2017. URL : <https://www.setlist.fm/stats/bruce-springsteen-2bd6dcce.html>

²⁷² Springsteen a fêté son 68^{ème} anniversaire le 23 septembre 2017.

²⁷³ Thom Zimny, *Wings for Wheels*, op.cit.

c'est-à-dire que conduire la voiture est un moyen indispensable pour subvenir aux besoins essentiels de ces hommes.

On retrouve la nécessité du déplacement dans « Racing in the Street » (1978) où Springsteen dresse un portrait de deux hommes qui gagnent leur vie grâce à des paris de courses de voitures²⁷⁴.

I got a '32 Ford, she's a 318
Fuelie heads and a Hurst on the floor
And she's waiting tonight down in the parking lot
Outside the 7-Eleven Store
Me and my partner Sonny built her straight out of scratch
And he rides with me from town to town
We only run for the money, got no strings attached
We shut 'em up and we shut 'em down
Tonight, tonight the strip's just right
I wanna blow 'em all out of their seats
Come on out around the world
We're going racing in the street (1-12)

La description de la voiture avec les détails techniques de sa mécanique et de sa puissance la rend sublime. Springsteen s'approprie en elle un objet parfaitement « magique » pour reprendre le vocabulaire de Barthes²⁷⁵. La voiture est personnifiée avec l'emploi du pronom personnel « she » et l'adjectif possessif « her » comme pour la passer « d'un ordre du moteur à un ordre de l'organisme »²⁷⁶.

²⁷⁴ Nous avons choisi d'analyser une version plus récente de la chanson qui figure dans l'album compilation *The Promise* (2010). La chanson est légèrement différente de la version originale parue dans *Darkness on the Edge of Town* en 1978. La version de 2010 est marquée par une harmonie riche en instrumentation qui inclut un harmonica et un violon en plus d'un jeu de batterie dynamique et bien présent tout au long de la chanson contrairement à la version originale où la batterie ne joue que brièvement. La nouvelle version renforce l'idée de célébrer et d'esthétiser le déplacement des personnages à bord de leur voiture. En plus, le premier couplet de la version de 1978 a créé de la confusion parmi les fans en raison des inexactitudes concernant les descriptions mécaniques de la Chevrolet Chevelle 1969 avec moteur 369 pouces. Le magazine *Rolling Stone* a même commenté sur cette inexactitude : « "I got a '69 Chevy with a 396", Springsteen sings, "fuelie heads and a Hurst on the floor". Ask any car nut and they'll tell you that fuelie heads can't go on a 1969 Chevy 396. There was no such thing as fuelie heads on a big block, which is what the 396 was— a big block » (*Rolling Stone Fact-Checks Famous Rock Songs*, 23 février 2011, [en ligne], consulté le 21 novembre 2017.

URL: <http://www.rollingstone.com/music/pictures/rolling-stone-fact-checks-famous-rock-songs-20110223/bruce-springsteen-racing-in-the-street-0946051>).

²⁷⁵ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 140.

²⁷⁶ *Ibid.*, 142.

Il faut préciser aussi qu'en anglais, les moyens de transport font partie des rares objets à posséder un genre grammatical, et qu'il s'agit du féminin.

Les deux hommes ont construit la voiture eux-mêmes dans leur garage et à partir de rien comme le précise l'expression « from scratch »²⁷⁷ qui connote la dureté du travail, mais aussi l'ingéniosité, une des caractéristiques souvent associées aux Américains. Les deux hommes sont fiers de leur Ford 1932 comme le sont les Beach Boys avec leur hot rod bleu de la même marque qui figure sur l'album *Little Deuce Coupe* (1963)²⁷⁸. Springsteen a recours à la « mythologie automobile »²⁷⁹ pour décrire un objet d'une valeur essentielle dans la vie quotidienne des Américains, leur voiture²⁸⁰.

La Ford des deux protagonistes est d'autant plus importante qu'elle représente leur seul moyen de subsistance. Ils sont comme *The Driver* et *The Mechanic*, les deux personnages principaux du film *Two-Lane Blacktop* qu'on a cité précédemment, des coureurs sans attaches qui prennent part à des courses de *drag*²⁸¹ et battent leurs rivaux à coup d'accélérateur (*shut 'em up, shut 'em down*).

Si on se contente de lire le premier couplet sans sa musique, on croirait que la chanson est une *car song* classique dans la lignée de Chuck Berry ou des Beach Boys qui célèbrent la vitesse et la beauté de leurs voitures par une musique rythmée et une mélodie joyeuse. Or, le jeu de piano de l'introduction de Roy Bittan qui dure une minute et vingt secondes en plus de l'harmonica de Springsteen et de l'orgue de Danny Federici instaurent une atmosphère triste qui rappelle l'auditeur qu'il n'y a aucun plaisir à gagner sa vie en participant à des paris de courses de voitures. La vitesse s'exprime musicalement sans agressivité et d'une façon contemplative qui invite les auditeurs à réfléchir sur la condition sociale des deux personnages masculins. Il faut attendre la fin du premier couplet et du refrain pour que Max Weinberg introduise son jeu de batterie.

²⁷⁷ « From the very beginning, especially without making use of or relying on any previous work for assistance ». URL : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/scratch>

²⁷⁸ *Little Deuce Coupe / All Summer Long*, [en ligne], consulté le 21 novembre 2017.

URL : http://rateyourmusic.com/release/comp/the_beach_boys/little_deuce_coupe_all_summer_long_f2/

²⁷⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, *op.cit.*, 142.

²⁸⁰ Springsteen célèbre la beauté des moyens de transport américain aussi dans « Pink Cadillac » (1984) que Jerry Lee Lewis a repris en 2006. La métaphore sexuelle est évidente dans la *car song*, « I love your for your pink Cadillac, crushed velvet seats, riding in the back, Oozing down the street » (12-14). La très sensuelle « I'm on Fire » (1984) célèbre également la beauté de la Ford Thunderbird cabriolet de 1955 par son clip produit par John Sayles. Springsteen y joue le rôle d'un mécanicien automobile qui expérimente un moment barthésien lorsqu'il touche la sublime T-Bird et qu'ensuite il la conduit durant la nuit à travers les rues de Los Angeles. Enfin, plusieurs pochettes de disques de l'artiste mettent en valeur la beauté des moyens de transport américain comme : la Chevrolet Corvette 1960 (*Chapter and Verse*, 2016), la Chevrolet Fleemtmaster 1948 (*Magic Tour Highlights*, 2008) et la Harley Davidson Dyna Wide Glide 1994 (*Greatest Hits*, 2009).

²⁸¹ Des courses dans lesquelles deux ou plusieurs adversaires s'affrontent en ligne droite sur une distance spécifique qui ne dépasse pas un quart de mile (400 mètres environ).

Well I met her on the strip three years ago
In a Camaro with this dude from L.A.
And I blew that Camaro off my back
And I stole that little girl away (25-28)

Il est intéressant de noter que les personnages de la chanson ont le goût du risque. Ils rencontrent d'autres coureurs durant la nuit pour participer à des courses de rue illégales et excitantes où la police peut intervenir à tout moment et les arrêter. La rue de la ville devient un lieu de sociabilité masculine où une communauté d'hommes amateurs de vitesse et de voitures se crée. Le spectacle sportif donne l'occasion aux hommes d'exhiber fièrement leur véhicule et de démontrer leurs aptitudes derrière le volant.

Le narrateur rencontre la femme lors d'une course et gagne son cœur à travers les exploits qu'il réalise avec sa voiture. Springsteen rend la course de voiture plus excitante en opposant la Ford 1932 à la Chevrolet Camaro, mettant ainsi en avant la rivalité entre les géants de l'automobile américaine, Ford et General Motors. De même, dans le troisième couplet de la chanson on peut entendre la voix de la femme qui parle tendrement à son homme pour le reconforter (« and when I come home the house is dark, she sighs "hey baby did you make it alright?" », 31-32), contrairement à « Born to Run » où la voix de la femme est absente.

Le Springsteen de 1978 est plus introspectif lorsqu'il aborde le thème de la mobilité et de la voiture. Le narrateur envisage même d'aller avec sa compagne à la mer pour effectuer un baptême symbolique, « tonight my baby and me we're gonna ride to the sea and wash these sins off our hands » (39-40). Le narrateur emploie le pronom « we » qui n'est pas une première personne du singulier, mais du pluriel. En plus, son individualité masculine s'efface lorsqu'il commence par citer sa compagne et pas sa personne (*my baby and me*).

Le déplacement que chante le rock de Springsteen en 1978 est devenu philosophique. Il ne s'agit plus de célébrer un mouvement qui prône un « rugged individualism » sans attaches ni contraintes. Le mouvement est devenu une expérience religieuse qui permet aux auditeurs de Springsteen de donner un sens à leur vie et de trouver la liberté intérieure. Désormais, les personnages de Springsteen ont une destination. Il ne s'agit plus d'aller nulle part. À travers sa chanson, Springsteen a essayé symboliquement d'expier les péchés de ses vingt ans et de dire que son écriture a pris de la maturité et que son rock est devenu plus méditatif.

4.2.2. La route, des filles et du travail

Springsteen examine aussi le thème de la mobilité et de la route en exposant la vie d'une partie de gens en Amérique qui sont obligés de se déplacer pour trouver du travail. La nécessité économique les oblige à aller s'installer dans d'autres villes. Le déplacement dans ce cas de figure devient une contrainte. Il n'y a aucun lyrisme dans cette forme de mouvement. Pourtant, les protagonistes de « Darlington County » (1984) semblent apprécier leur déplacement.

Driving in to Darlington County
Me and Wayne on the Forth of July
Driving in to Darlington County
Looking for some work on the county line
We drove down from New York City
Where the girls are pretty but they just want to know your name
Driving in to Darlington City
Got a union connection with an uncle of Wayne's
We drove 800 miles without seeing a cop
We got rock and roll music blasting off the T-top, singing... (1-10)

Nous retrouvons deux personnages masculins, comme dans la chanson précédente, qui parcourent les routes du pays à bord de leur voiture pour chercher du travail. La chanson se présente sous forme d'un récit où le personnage narrateur nous dévoile des détails de son déplacement avec son ami. Les auditeurs écoutent le déroulement de l'histoire de Springsteen avec attention pour connaître son dénouement. Mais contrairement à Bob Dylan qui s'adresse parfois aux auditeurs en les confrontant par l'emploi de la deuxième personne du singulier (*you*)²⁸², Springsteen emploie la première personne du singulier et choisit de célébrer la vie des gens ordinaires en prenant part au récit. Les stratégies des deux auteurs compositeurs sont aussi pertinentes l'une que l'autre en ce sens que Dylan et Springsteen se hissent au sommet du classement des meilleures ventes aux États-Unis et à travers le monde grâce à la technique du *storytelling* qui consiste à raconter une histoire et provoquer l'empathie chez les auditeurs qui s'identifient aux personnages.

Le refrain de la chanson confirme la joie des deux voyageurs qui écoutent du rock sur leur autoradio en chantant un « sha la la, sha la la la » (11) le jour de l'indépendance des États-Unis, le 4 juillet, alors qu'ils sont censés célébrer cette fête nationale dans leur ville avec leur famille et leurs amis. Springsteen critique indirectement les dirigeants de son pays de ne

²⁸² Dylan emploie la technique littéraire du récit à la deuxième personne dans plusieurs de ses chansons, « Like a Rolling Stone » (1965), « Ballad of a Thin Man » (1965), « It's All Over Now, Baby Blue » (1965) ou encore « Forever Young » (1974).

pas avoir garanti du travail à une partie de ses citoyens qui en dépit de leur condition sociale éprouvent de la joie sur la route.

Hey little girl, standing on the corner
Today's your lucky day for sure, all right
Me and my buddy, we're from New York City
We got \$200, we want to rock all night [...]
Come on baby, take a seat on my fender
It's a long night, and tell me, what else were you gonna do?
Just me and you, we could (12-15, 20-22)

Le déplacement sur la route n'est pas qu'une contrainte. Il peut se révéler plaisant pour les deux hommes qui font des rencontres éphémères et sans lendemain. La route dans le rock de Springsteen est associée à une sexualité libre dégagée de toute entrave. Les deux hommes se vantent d'avoir une somme d'argent importante pour obtenir les faveurs sexuelles des femmes qu'ils rencontrent. Springsteen nous confirme implicitement que les deux hommes sont au bas de l'échelle sociale par les deux cents dollars qui représentent leurs économies. Les deux aventuriers ont tout misé sur un déplacement qui peut être synonyme de délivrance pour eux.

Le personnage narrateur essaye de séduire la fille en lui proposant de venir s'installer sur l'aile de sa voiture (*Fender*). Il se peut aussi qu'il soit un rockeur bohémien en quête d'aventure et qu'il veuille impressionner la fille par sa guitare (*fender*). Lors de la prestation scénique de la chanson au *Calling Festival* de Londres en 2013²⁸³, Springsteen traverse la première fosse et s'installe parmi les spectateurs. Il serre une jeune spectatrice dans ses bras et lui propose de toucher sa Fender Telecaster. D'ailleurs, il faut préciser que le riff d'introduction de la chanson ressemble à celui de Keith Richards des Rolling Stones dans « Honky Tonk Women » (1969).

Springsteen emploie une homonymie parfaite où les mots en relation (*fender*) sont homophones et homographes à la fois pour informer les auditeurs et les spectateurs que la musique rock et la voiture sont interdépendantes l'une de l'autre. Le rock s'inspire de la mobilité, la route et la voiture d'autant plus qu'il est difficile d'envisager un déplacement sur les routes américaines sans musique rock.

Springsteen s'amuse sur scène et sourit aux spectateurs. Il serre les mains des fans et offre un plectre à une petite fille. Il rend au public ce qu'il lui a donné et crée une harmonie

²⁸³ Tom Zimny, *Born in the U.S.A.: London 2013*, New York, Columbia Records, 2014.

symbolique durant le concert. Les deux agents de sécurités le suivent, tout en gardant un œil sur tout ce qui se passe autour de lui.

Springsteen s'immobilise et permet aux spectateurs de toucher tout son corps. Il s'agit pour ses fans d'un moment barthésien « où le merveilleux visuel va subir l'assaut raisonnant du toucher (car le toucher est le plus démystificateur de tous les sens, au contraire de la vue, qui est le plus magique) »²⁸⁴. En s'approchant des fans et en les laissant le toucher, Springsteen déconstruit le mythe de la star système inaccessible au public. Il donne l'impression à ses fans, le temps d'une prestation scénique, qu'il est une personne ordinaire comme eux, pourtant il est un être extraordinaire par sa réussite qui fascine, son talent qui impressionne, ses gardes du corps, limousines et demeures luxueuses qui le rendent inaccessible comme toutes les autres rock stars et personnalités célèbres.

Contrairement à un artiste brechtien²⁸⁵ comme Iggy Pop qui met en avant le code et l'artifice en se mutilant sur scène à l'aide de lame de rasoir et en souriant ironiquement pour rappeler à son public qu'il ne s'agit que d'un spectacle, une illusion, Springsteen adopte une approche artistique pirandellienne²⁸⁶ plus subtile dans laquelle il élimine la distance entre art et vie, entre réalité et fiction. Springsteen choisit de se fondre dans la foule. Il fait participer ses fans sur scène en chantant et en dansant avec eux et expose même sa vie privée sur scène

²⁸⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, *op.cit.*, 142.

²⁸⁵ Bertolt Brecht voulait rompre avec l'illusion théâtrale et pousser le spectateur à avoir un regard critique. Contrairement au théâtre dramatique (aristotélien), le théâtre épique de Brecht se fonde sur la distanciation (*Verfremdungseffekt*, « L'effet d'étrangeté »), principe théâtral qui a pour objet d'interrompre le processus d'identification du spectateur aux personnages auxquels il est confronté par divers procédés de recul, comme l'usage de panneaux avec des maximes, l'adresse au spectateur ou encore le jeu des acteurs depuis le public. Barthes parle de « révolution brechtienne » en rupture avec la tradition dramatique et qui fait écho « aux grands thèmes progressistes de notre époque » (Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, 51). La musique rock a retenu de Brecht la mise en avant de la forme et du style en un rappel permanent du code et de l'artifice. Des chanteurs rock transgressifs et provocateurs comme David Bowie, Lou Reed ou encore Iggy Pop ne jouent pas devant les spectateurs une scène de leur théâtre intime. Ils n'agissent pas dans la vraie vie. Ces artistes nous rappellent constamment, par la distanciation brechtienne, que leur prestation scénique n'est qu'un spectacle, une illusion.

²⁸⁶ Le théâtre de Luigi Pirandello s'affirme comme un théâtre de réflexion sur le paradoxe et l'absurdité de la vie. Son métathéâtre (théâtre dans le théâtre) réduit la distance avec le réel et propose un art qui imite la vie. Dans sa pièce *Six personnages en quête d'auteur* (1921), les six membres de la famille sont insatisfaits de l'interprétation des acteurs dans leur personnage qu'ils finissent par jouer eux-mêmes leurs scènes devant la troupe, si bien qu'on croit que ce n'est plus de la fiction et que le drame est réel. Silvio Gaggi donne la définition suivante de l'art pirandellien : « self-referential art works structured around the inclusion of one work inside another—plays-in-plays, narrations inside narrations, paintings inside paintings » (Silvio Gaggi, *Modern/ Postmodern : A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1989, 14). Plusieurs chanteurs rock comme Patti Smith, Bruce Springsteen ou encore Bono adoptent le jeu subtil de l'art pirandellien. Ces artistes affichent la même persona sur scène aussi bien que dans leur vie privée de sorte qu'il nous est difficile de faire la distinction entre art et vie, entre réalité et fiction.

en faisant participer les membres de sa famille²⁸⁷. Springsteen brouille les pistes par une représentation ambiguë, en trompe-l'œil, où la distinction entre scène et vie s'amenuise.

En analysant la gestuelle scénique de Springsteen, on comprend que rien n'est laissé au hasard, que c'est le résultat d'un travail minutieux de plus de quarante ans sur son image, sa persona. Contrairement à la persona de Bob Dylan qui a changé sans cesse, la persona de Springsteen est celle d'un individu ordinaire semblable à tous les autres gens. Springsteen affiche une image de lui qui est constante aussi bien sur scène que dans la vie. Il porte un masque qu'il ne souhaite pas enlever. C'est le masque de Bruce Springsteen, le chanteur de rock qui s'habille et parle comme les cols bleus américains. Ses fans ont donc un lien unique avec lui et semblent le connaître comme un de leurs amis, pourtant la plupart d'entre eux ne l'ont jamais rencontré²⁸⁸.

Le narrateur n'arrive pas à trouver du travail dans le comté de Darlington. Les choses ne s'arrangent pas non plus pour son ami. « Seen Wayne handcuffed to the bumper of a state trooper's Ford » (38). La mobilité et le mouvement n'ont pas amélioré la condition des deux voyageurs. « Driving out of Darlington County, my eyes seen the glory of the coming of the Lord » (35-36). Le narrateur envisage maintenant de quitter le comté de Darlington et reprend la première ligne du chant patriotique "*The Battle Hymn of the Republic*"²⁸⁹. Springsteen termine la chanson par une référence patriotique comme au début lorsqu'il a évoqué la fête nationale de l'indépendance américaine pour critiquer implicitement son pays mais aussi pour tracer les limites et les contradictions de la mobilité et du déplacement en Amérique.

Tout au long de ce premier chapitre nous avons essayé de montrer comment Springsteen rend compte de la vie d'une partie de la population américaine, les gens ordinaires. L'analyse des chansons nous a permis d'exposer plusieurs aspects de la vie sociale et culturelle de l'individu américain. Springsteen célèbre la vie des gens ordinaires telle qu'il la voit sans porter de jugements. Les récits de ses chansons sont simples et ordinaires, comme

²⁸⁷ Lors du concert de Londres de 2013, Springsteen a dansé avec sa mère Adele sur scène lorsqu'il a chanté « Dancing in the Dark » alors que d'habitude il choisit une femme parmi le public pour reproduire la scène du clip *live* de la chanson où il danse en 1984 avec la future star de la série *Friends*, Courteney Cox. À la fin de la chanson du même *live* londonien, il a fait participer sa sœur et photographe, Pamela qui a chanté et dansé avec lui.

²⁸⁸ Voir le documentaire de Baillie Walsh, *Springsteen & I*, Londres, Black Dog Films, 2013, qui aborde la carrière de Springsteen du point de vue de ses fans à travers le monde.

²⁸⁹ Chant patriotique et ecclésiastique écrit par Julia Ward Howe en 1861 au début de la guerre de Sécession. Il était chanté au Nord pour demander la libération des esclaves. Ce chant a été joué aux funérailles de Winston Churchill et de Ronald Reagan. Il a été repris par plusieurs chanteurs comme Joan Baez et Johnny Cash et a inspiré Martin Luther King lors de son discours de Memphis, Tennessee le 3 avril 1968.

les récits de la littérature moderniste de Joyce. Le chanteur résume la pertinence de cette stratégie après la sortie de *Born in the U.S.A.* en 1984 lorsqu'il déclare au magazine *Musician* : « I wanted the record [*Born in the U.S.A.*] to feel like what life felt like. You know, not romantic and not some sort of big heroic thing. I just wanted to feel like an everyday »²⁹⁰.

Il existe une autre stratégie artistique de Springsteen qui rend compte aussi de la vie d'une partie de la population américaine. Cette stratégie aborde la vie de la population américaine qui vit au bas de l'échelle sociale. Elle consiste à se focaliser sur le désenchantement des plus démunis. Nous allons explorer les modalités de cette stratégie dans le prochain chapitre.

²⁹⁰ Chet Flippo, *Musician*, novembre 1984, in Louis P. Masur et Christopher Phillips, (éd), *Talk About a Dream*, *op.cit.*, 105.

Chapitre 2 : Désenchantement et désespoir

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit.

Edgar Allen Poe, The Fall of the House of Usher, 1.

He and his boys up there were keeping it new, at the risk of ruin, destruction, madness, and death, in order to find new ways to make us listen. For, while the tale of how we suffer, and how we are delighted, and how we may triumph is never new, it always must be heard. There isn't any other tale to tell, it's the only light we've got in all this darkness.

James Baldwin, Sonny's Blues.

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués ». Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.

Albert Camus, l'incipit de L'Étranger.

Le premier chapitre nous a permis d'examiner une des stratégies que l'on a considéré comme la plus pertinente de Springsteen, celle de rendre compte de la vie des gens ordinaires. Ce que nous avons appris dans le premier chapitre nous est indispensable pour engager des réflexions dans les prochains chapitres dans la mesure où nous retrouvons les modalités de cette stratégie dans toutes les chansons analysées dans ce présent travail.

Ce deuxième chapitre rend compte de la vie d'une catégorie précise, les citoyens américains les plus démunis. Contrairement aux chansons du premier chapitre, les chansons

que nous allons analyser dans ce chapitre sont particulièrement sombres et mélancoliques. Springsteen rend compte de la vie des gens ordinaires en chantant le désenchantement et le désespoir qui résultent de leur condition au bas de l'échelle sociale.

1. Le désenchantement du monde

Le terme « désenchantement » est défini comme : « perte d'une illusion ; état d'une personne qui se désenchante en découvrant une réalité dépouillée de son caractère charmant ou mystérieux »²⁹¹. La notion de « chant » comprend la dimension d'harmonie et suggère que ce qui précède le désenchantement était un monde harmonieux.

Désenchanter, explique Nathalie Vincent-Arnaud, c'est, « à l'émotion susceptible d'être libérée par la musique, apporter une fin de non-recevoir, refuser tout exécutoire par le rêve et l'essor individuel »²⁹². Désenchanter revient à mener une existence où on a « supprimé les saveurs et les surprises des petites musiques variées des êtres qui font le *chant* du monde »²⁹³. Ainsi, l'individu choisit de vivre dans un monde désenchanté.

L'expression « désenchantement du monde » est introduite par le sociologue allemand Max Weber dans son ouvrage *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1905). Il y définit le désenchantement comme le déclin de la magie et des religions en tant que moyen de salut pour la société occidentale. « Ainsi, dans l'histoire des religions, trouvait son point final ce vaste processus de “désenchantement” (*Entzauberung*) du monde qui avait débuté avec les prophéties du judaïsme ancien et qui, de concert avec la pensée scientifique grecque, rejetait tous les moyens *magiques* d'atteindre au salut comme autant de superstitions et de sacrilèges »²⁹⁴. Weber constate que dans la société occidentale du début du XX^e siècle, il s'est établi un processus de recul des croyances religieuses et magiques au profit des explications rationnelles et scientifiques. « Nous pourrions, pourvu seulement que nous le voulions, nous prouver qu'il n'existe en principe aucune puissance mystérieuse et imprévisible qui interfère dans le cours de la vie ; bref que nous pouvons maîtriser toute chose par la prévision. Mais cela revient à désenchanter le monde »²⁹⁵.

²⁹¹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (*CNRTL*).

URL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/d%C3%A9senchantement>

²⁹² Nathalie Vincent-Arnaud, « The No Music City ? », *Littératures*, 66 | 2012, mis en ligne le 26 décembre 2013, consulté le 22 novembre 2017. URL : <http://litteratures.revues.org/199>

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, traduit par Jacques Chavy, Paris, Plon, 1964, 68.

²⁹⁵ Max Weber, *Le Savant et le politique*, traduit par Julien Freund, Paris, Plon, 1959, 13.

Le désenchantement wébérien marque l'avènement d'un monde rationalisé et prévisible où le mystère fait place à la maîtrise. Il peut être connoté d'une façon positive car il permet à l'homme moderne de sortir du monde de la superstition et de la magie. Ainsi, une des conséquences du désenchantement du monde pour l'homme moderne est la perte de sens faute d'une croyance qui régissait le sens de son existence humaine. Weber note que l'homme civilisé lorsqu'il est « placé dans le mouvement d'une civilisation qui s'enrichit continuellement de pensées, de savoirs et de problèmes, peut se sentir las de la vie et non pas comblé par elle »²⁹⁶. Son appréhension de ce monde ne peut être que provisoire. « C'est pourquoi la mort est à ses yeux un événement qui n'a pas de sens. Et parce que la mort n'a pas de sens, la vie du civilisé comme telle n'en a pas non plus, puisque du fait de sa "progressivité" dénuée de signification elle fait de la vie un événement sans signification »²⁹⁷. Ainsi, le désenchantement wébérien « n'est pas seulement la négation de l'interférence du surnaturel dans l'ici-bas, mais aussi : la vacance du sens »²⁹⁸.

La question du désenchantement est aussi abordée par le philosophe français Marcel Gauchet qui étudie dans son ouvrage *Le Désenchantement du monde* (1985) le processus de sécularisation dans le monde occidental. Il y explique que le christianisme, religion rationnelle et universelle du dieu unique, serait « la religion de la sortie de la religion »²⁹⁹, c'est-à-dire qu'elle contient en elle la dynamique de la sécularisation ou du désenchantement du monde. Le désenchantement chez Gauchet est perçu comme « l'épuisement du règne de l'invisible »³⁰⁰. Cela n'implique pas forcément la fin des croyances privées personnelles ou la disparition de la foi, mais que la religion ne structure plus la société, elle n'en est plus le principe d'organisation.

Dans ce deuxième chapitre, nous n'envisagerons pas le désenchantement du point de vue religieux, mais allons mettre l'accent sur la « vacance du sens » wébérienne que Springsteen met en mots dans ses chansons. Dans une Amérique désenchantée comme celle que dépeint Springsteen, la vie pour une partie de la population est difficile et dure. Le chanteur rend compte de ce désespoir ressenti par une partie de ses compatriotes qui prennent conscience du décalage qui existe entre leur réalité et leur représentation idéalisée de la réalité.

²⁹⁶ Max Weber, *Le Savant et le politique*, op.cit., 14.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ Catherine Colliot-Thélène, *Max Weber et l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, 66.

²⁹⁹ Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985, 5.

³⁰⁰ *Ibid.*

Ces individus qui sont principalement les cols bleus de l'Amérique blanche ressentent de la désillusion par rapport à leur condition au bas de l'échelle sociale. Ils sont voués à une vie sans horizon et leur désespérance est suscitée par la perte de confiance qu'ils avaient dans un système économique qui leur garantissait un travail et une vie stable. Ce système fait faillite et ne tient plus sa promesse. Dès lors, le pays se retrouve avec une population blanche qui vit très mal.

Les autres catégories exclues de la société américaine vivent aussi très mal leur existence. Les communautés minoritaires s'isolent dans les quartiers défavorisés et ont le sentiment que les pouvoirs politiques les ont abandonnés à leur sort. De même, les minorités sexuelles font face à la violence et à la discrimination. Et il y a enfin ceux qui sont si désespérés qu'ils se rebellent contre la société et le système et deviennent des criminels.

Nous pouvons parler d'un « malheur américain » pour paraphraser l'expression de Marcel Gauchet qui n'est pas similaire au malheur français³⁰¹. Le philosophe dissèque les maux de la société française du XXI^e siècle et avance que la mondialisation, l'Union européenne et le divorce entre les élites et le peuple sont les raisons principales du mécontentement français. Le malheur américain concerne une partie de la population qui vit dans la précarité et la pauvreté. Le désenchantement de ces gens conduit à une perte globale du sens dans leur existence.

Nous avons divisé ce chapitre en trois parties. En premier lieu, nous analyserons des chansons qui abordent la condition de citoyens qui ressentent du désespoir. Il s'agit des laissés-pour-compte de la société américaine, des gens vivant dans la pauvreté et des sans domiciles fixes. Le désenchantement étatsunien concerne aussi des gens qui subissent des exclusions par rapport à leur race ou leurs orientations sexuelles. La deuxième partie examinera des chansons qui rendent compte de la désillusion de cette catégorie de gens. Enfin, nous explorerons des chansons sur le thème de la criminalité et allons voir comment certains gens ordinaires basculent subitement dans la criminalité du fait de leur condition sociale désolante, alors que d'autres deviennent des criminels sans aucune raison apparente.

2. Au bas de l'échelle sociale

Nous analyserons dans cette section des chansons dans lesquelles Springsteen rend compte de la vie des gens qui se trouvent au bas de l'échelle sociale. Ils englobent principalement les chômeurs et les sans-abris. Les conditions de vie de ces gens sont plus

³⁰¹ Marcel Gauchet, *Comprendre le malheur français*, Paris, Stock, 2016.

pénibles que celles des gens que nous avons examinés lors du premier chapitre. Les personnages des chansons du premier chapitre occupent au moins un emploi qui leur permet de mener une vie ordinaire alors que les personnages des chansons qu'on va examiner sont les exclus de la société américaine et ont l'impression de ne pas avoir réussi leur vie.

Dans les chansons que nous allons analyser, Springsteen dépeint ses personnages en mettant l'accent sur leur condition de démunis. Il n'essaye pas d'influencer l'auditeur, mais demeure neutre. Il nous fait partager leur psyché. Ainsi, nous expérimenterons leur désillusion et découvrirons ce que signifie être pauvres ou sans-abris en Amérique contemporaine.

2.1. Obscurité aux abords de la ville

Springsteen affiche son intérêt pour la désillusion des plus démunis dans *Darkness on the Edge of Town* (1978). L'atmosphère de l'album est sombre et mélancolique avec des chansons qui dépeignent des personnages vivant dans des conditions difficiles. Dans « Adam Raised a Cain », Springsteen révèle la désillusion de son père et sa souffrance pour faire vivre sa famille, « daddy worked his whole life, for nothing but the pain, now he walks these empty rooms, looking for something to blame » (22-23). De même, le personnage narrateur de « Streets of Fire » est désenchanté au point où sa vie n'a plus aucun sens, « I'm wandering, a loser down these tracks, I'm dying, but girl I can't go back, 'cause in the darkness I hear somebody call my name » (7-9). Le conducteur de voiture dans « Something in the Night » s'est résigné à vivre dans la pauvreté, « you're born with nothing, and better off that way » (9-10) et effectue des ballades nocturnes pour apaiser sa souffrance, « turn the radio up loud, so I don't have to think » (3-4). La dernière chanson qui a donné son titre à l'album est particulièrement sombre.

They're still racing out at the Trestles
But that blood it never burned in her veins
Now I hear she's got a house up in Fairview
And a style she's trying to maintain
Well, if she wants to see me, you can tell her that I'm easily found
Tell her there's a spot out 'neath Abram's Bridge
And tell her, there's a darkness on the edge of town (1-7)

Dans « Darkness on the Edge of Town », Springsteen nous fait partager la désillusion d'un personnage qui semble avoir rompu avec sa compagne. Le narrateur s'adresse à son ami « Sonny » (8), ce qui suppose qu'il s'agirait du même personnage que dans « Racing in the Street », chanson qui figure sur le même album que nous avons analysée au chapitre précédent. Apparemment, la femme s'est lassée du mode de vie de son conjoint (2) qui gagne

sa vie grâce à des paris de courses de voitures au lieu d'avoir un vrai travail. La femme semble mener une vie aisée meilleure que celle de son ancien compagnon. L'emploi de l'adverbe « up »³⁰² suppose qu'elle vit dans une résidence d'un quartier chic qui se dresse au-dessus de la ville.

Le narrateur semble en colère et s'adresse à son ami Sonny en employant des phrases injonctives (*tell her*) qu'il répète constamment. Springsteen chante en criant avec une voix grave et sombre. Cela renforce la frustration et la désillusion du personnage narrateur qui invite son ex-compagne à venir le rejoindre sous un pont, un lieu sombre qui se trouve en marge de la ville. Le personnage principal préfère s'isoler dans un endroit dépourvu de lumière qui symbolise l'absence de tout espoir pour lui.

Nous retrouvons les mêmes endroits sombres dans plusieurs scènes de films noirs. À titre d'exemple, dans *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), le détective Miles Archer (Walter Long) est assassiné en pleine nuit au pied d'une colline de la ville de San Francisco. Aussi, dans *The Third Man* (Carol Reed, 1949), Harry Lime (Orson Welles) est tué lorsqu'il est poursuivi par la police dans les égouts de Vienne. Enfin, dans *The Night of the Hunter* (Charles Laughton, 1955), le révérend Harry Powell (Robert Mitchum) tue une veuve et tente de capturer ses enfants qui s'enfuient à travers une forêt obscure.

Il faut préciser que Springsteen s'est inspiré des films noirs lorsqu'il a composé son quatrième album : « Film became a great influence, and my title *Darkness on the Edge of Town* was straight out of American noir »³⁰³. En effet, Springsteen regarde plusieurs films : *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946) d'après le roman éponyme de James M. Cain ou encore *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) avec Robert De Niro et Jodie Foster³⁰⁴. Il trouve son inspiration dans l'atmosphère obscure de ces films qui représentent des personnages fragmentés et désespérés : « Noir was particularly interesting to me because it's a world where people are always being pulled apart »³⁰⁵.

Le film noir est considéré comme un genre américain. Le terme générique « film noir » a été créé en France en 1946 par Nino Frank pour désigner le genre policier hollywoodien des années quarante-cinquante. Le terme était déjà utilisé par la critique

³⁰² Towards a higher place or position. URL: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/up>

³⁰³ Springsteen, *Born to Run*, *op.cit.*, 262.

³⁰⁴ Phil Sutcliffe, « You Talkin' To Me? Who is Bruce Springsteen? », *Mojo*, janvier 2006, in Louis P. Masur et Christopher Phillips, (éd.), *Talk About a Dream*, *op.cit.*, 215- 219.

³⁰⁵ Adrian Wootton, « We Stumbled our Way to Those 10 Songs », *The Telegraph*, 8 novembre 2010, [en ligne], consulté le 23 novembre 2017.

URL : <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandpopfeatures/8112661/Bruce-Springsteen-We-stumbled-our-way-to-those-10-songs.html>

française avant la Seconde Guerre mondiale à propos du cinéma français avec plusieurs films qui reposent sur la performance de Jean Gabin dans *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937) ou *Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938)³⁰⁶.

Raymond Borde et Étienne Chaumeton affirment que le meurtre est un trait distinctif du film noir : « c'est la présence du crime qui donne au film noir sa marque la plus constante. [...] la mort émerge toujours au terme d'un voyage sinueux. À tous les sens du mot, le film noir est un film de mort »³⁰⁷. Foster Hirsch note aussi l'atmosphère sombre et mélancolique qui caractérise ce genre de film : « Noir deals with criminal activity, from a variety of perspectives, in a general mood of dislocation and bleakness which earned the style its name »³⁰⁸. Le nom lui-même « film noir » nous donne une idée de l'atmosphère particulièrement sombre qui imprègne le film avant même de l'avoir regardé. Les films noirs mettent en scène des personnages complexes et ambigus emprisonnés dans des situations qui ne sont pas de leur fait ce qui les poussent à prendre des décisions désespérées. Il arrive que la mort soit l'unique dénouement pour les personnages de ces films.

Borde et Chaumeton soulignent qu'il est difficile de définir le film noir dans la mesure où le style comprend plusieurs sous-types³⁰⁹. Cependant, les deux critiques de cinéma soulignent : « l'ambivalence morale, la violence criminelle et la complexité contradictoire des situations et des mobiles concourent à donner au public un même sentiment d'angoisse ou d'insécurité, qui est la marque propre du film noir à notre époque »³¹⁰. Borde et Chaumeton accordent une importance à l'effet que le film noir produit sur les spectateurs. Un de ses buts est que les spectateurs se sentent mal à l'aise par rapport aux situations extrêmes auxquels font face les personnages. Les spectateurs partageant ainsi avec les acteurs du film la même angoisse et anxiété.

Il nous semble que les auditeurs de « *Darkness on the Edge of Town* » éprouvent un sentiment qui peut être similaire à celui des spectateurs d'un film noir ; ils sont mal à l'aise par rapport à la désespérance du personnage principal et partagent son angoisse, ses inquiétudes. La chanson de Springsteen et le film noir ont un point en commun, celui de mettre en avant le thème de l'obscurité. Les réalisateurs de films noirs incluent le thème de

³⁰⁶ Thomas Pillard, « Une histoire oubliée : la genèse française du terme « film noir » dans les années 1930 et ses implications transnationales », *Transatlantica*, 14 décembre 2012, 1, [en ligne], consulté le 23 novembre 2017. URL : <http://transatlantica.revues.org/5742>

³⁰⁷ Raymond Borde et Étienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, [1955], Paris, Flammarion, 1988, 15.

³⁰⁸ Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, New York, Da Capo, 1981, 72.

³⁰⁹ Raymond Borde et Étienne Chaumeton, *ibid.*, 13.

³¹⁰ *Ibid.*, 24.

l'obscurité dans les nombreuses scènes nocturnes qu'ils tournent, alors que Springsteen l'inclut dans le titre de la chanson en plus d'emmener les auditeurs constamment à un endroit sombre en marge de la ville. La noirceur de cet endroit est synonyme d'inquiétude et d'anxiété. Le personnage se dirige vers les abîmes de la ville dans un lieu marginal géographiquement pour confronter ses doutes et ses angoisses.

Springsteen par son choix esthétique installe une atmosphère sombre comme celle des films noirs en employant l'obscurité et la nuit. Victor Hugo écrit dans *Les Misérables* que « L'obscurité est vertigineuse. Il faut à l'homme de la clarté. Quiconque s'enfoncé dans le contraire du jour se sent le cœur serré. Quand l'œil voit noir, l'esprit voit trouble »³¹¹. La nuit est un lieu d'inquiétude, d'aveuglement et de confusions. Elle représente l'inconnu et le chaos. La Bible affirme que Dieu a appelé la lumière jour et les ténèbres nuit et qu'au commencement « les ténèbres couvraient l'abîme » (*Genèse* 1 : 2). D'un autre côté, la nuit inspire les poètes qui chantent ses mystères et invite les penseurs à méditer, à mener des réflexions philosophiques comme celles de Descartes qui compare sa quête de connaissance comme « un homme qui marche seul et dans les ténèbres »³¹².

Les chansons du quatrième album de Springsteen ont globalement été appréciées par les auditeurs. *Darkness on the Edge of Town* s'est vendu à plus de trois millions de copies et son auteur a reçu un triple disque platine, certifié par la RIAA³¹³. Cela prouve que ses auditeurs s'intéressent aux thèmes sombres de ses compositions musicales.

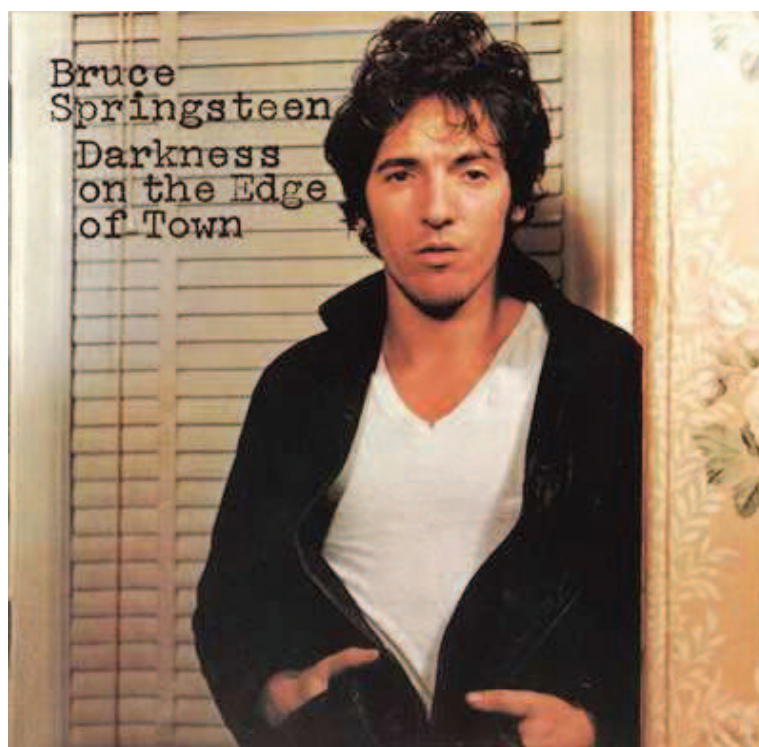
Mais contrairement aux personnages du film noir, le personnage de Springsteen ne s'est pas investi dans des activités criminelles. Pourtant sa psyché est fragmentée et il y a de l'incertitude à cet endroit sombre en marge de la ville où il ressent de la désillusion. Le personnage principal nous révèle la source de sa désespérance lorsqu'il déclare : « I lost my money and I lost my wife, them things don't seem to matter much to me now » (20-21). L'écriture de Springsteen reflète la culture du personnage principal qui n'a pas poursuivi d'études supérieures. Il emploie un langage familier qui imite le parler populaire (*them* à la place de *these*). Son langage est employé par les cols bleus, les travailleurs à bas salaire ou encore les chômeurs, des gens qui n'ont pas eu l'opportunité de faire des études universitaires. Sans diplôme et sans travail, le personnage principal semble perdre tout espoir dans la vie.

³¹¹ Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, 2008, 468.

³¹² René Descartes, *Discours de la méthode*, [1637], Paris, Gallimard, 1997, 89.

³¹³ « *Darkness on the Edge of Town* by Bruce Springsteen », *Classic Rock Review*, [en ligne], consulté le 23 novembre 2017. URL : <http://www.classicrockreview.com/2013/09/1978-bruce-springsteen-darkness/>

En examinant la pochette de l'album, nous notons qu'elle renforce le sentiment de désillusion du personnage principal (cf. ci-dessous).



5. Pochette de l'album *Darkness on the Edge of Town* (Frank Stefanko, 1978)

Le photographe Frank Stefanko centre sur Springsteen. Il semble fatigué et semble ne pas avoir dormi de la nuit. Il a les cheveux mal coiffés et a l'air désintéressé, fragmenté et absent. Le Springsteen qu'on voit ici n'est pas celui de la pochette de *Born to Run* qui sourit et pose au côté de Clarence Clemons tout joyeux. Il pourrait s'agir du personnage principal de la chanson, un Américain ordinaire désespéré du fait de sa condition au bas de l'échelle social. Le commentaire de Springsteen sur cette photographie est très pertinent. « When I saw the picture I said, 'That's the guy in the songs.' I wanted the part of me that's still that guy to be on the cover. Frank stripped away all your celebrity and left you with your essence. That's what the record was about »³¹⁴. Stefanko a réussi à représenter un homme ordinaire et pas une star de rock. À travers la photographie, Springsteen affiche la persona d'un Américain ordinaire et nous rappelle qu'il n'a pas changé ou du moins qu'il essaye de demeurer le même, une personne ordinaire en dépit du fait qu'il est devenu millionnaire. La photographie

³¹⁴ Keith Cameron, « Bruce Springsteen: 'People thought we were gone. Finished' », *The Guardian*, 23 septembre 2010, [en ligne], consulté le 23 novembre 2017.

URL : <https://www.theguardian.com/music/2010/sep/23/bruce-springsteen-darkness-edge-town>

renforce donc l'idée de chanter sur les gens ordinaires, une stratégie pertinente évoquée au premier chapitre, en représentant l'Américain ordinaire dans son quotidien.

L'introduction instrumentale à base de piano et de guitare basse en plus du tempo lent contribue à créer une atmosphère sombre qui renforce la désillusion du personnage principal. La mélodie vocale est dominante et le jeu de guitare électrique de Springsteen au pont est particulièrement puissant. Le mode majeur de la chanson se juxtapose avec la voix rugissante de Springsteen. La chanson aurait pu être écrite dans une tonalité en mode mineur, plus sombre, et plus intériorisé, mais Springsteen choisit le mode majeur, ce qui suppose que, musicalement parlant, la chanson n'est pas aussi sombre et pessimiste qu'elle en a l'air. En examinant le dernier couplet qui représente le dénouement de la chanson, nous notons qu'il y a un changement qui s'est produit chez le personnage principal.

Tonight I'll be on that hill 'cause I can't stop,
I'll be on that hill with everything I got,
Lives on the line where dreams are found and lost,
I'll be there on time and I'll pay the coast,
For wanting things that can only be found
In the darkness on the edge of town (22-27)

Le personnage principal n'est plus désespéré ; bien au contraire, il affiche sa détermination à surmonter toutes les difficultés, tous les obstacles pour se soustraire à sa situation difficile. Sa détermination est renforcée par la répétition du pronom personnel « I » qui figure six fois dans le couplet. En plus, il emploie la phrase : « I'll be there on time » qui dénote sa certitude et sa volonté de se battre pour améliorer sa vie.

Les chansons sombres de Springsteen dépeignent des personnages emprisonnés dans des situations désespérées. Mais ces situations, même si elles sont difficiles, se révèlent être bénéfiques pour les personnages et les auditeurs de Springsteen dans la mesure où elles les aident à prendre du recul sur leur vie et à méditer sur leur condition humaine.

Dans son article : « Driving with Springsteen into the Darkness at the Edge of the World », James Couch emprunte le terme de « ultimate situation »³¹⁵ au philosophe existentialiste Karl Jaspers, traduit par « situation limite »³¹⁶, pour référer à la condition existentielle des personnages de « Wreck on the Highway » (1980), « The Price You Pay »

³¹⁵ James Couch, « Driving with Springsteen into the Darkness at the Edge of the World », in Doug Anderson et Randall E. Auxier, (éd.), *Bruce Springsteen and Philosophy : Darkness on the Edge of Truth*, Chicago, Open Court, 2008, 122.

³¹⁶ Jeanne Hersch, *Karl Jaspers*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, 32.

(1980) ou encore « State Trooper » (1982) lorsqu'ils conduisent leur voiture tout en méditant sur le sens de leur vie³¹⁷.

L'existentialisme postule que l'être humain est libre et responsable de ses actes. Les existentialistes considèrent que l'homme forme l'essence de sa vie et que ses actions ne sont pas prédéterminées par des doctrines théologiques, philosophiques ou morales. La philosophie existentialiste s'est développée à partir du XIX^e siècle dans les écrits de Kierkegaard, Nietzsche et Dostoïevski, mais c'est à partir des années trente que le mouvement existentialiste a pris une forme explicite de courant philosophique dans les travaux de Martin Heidegger, Gabriel Marcel, Martin Buber et Karl Jaspers puis dans les années quarante et cinquante avec les écrits de Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Emmanuel Levinas et Jaques Lavigne.

Le terme « existentialisme » est souvent associé aux travaux de Jean-Paul Sartre qui définit l'existentialisme comme une philosophie humaniste plaçant la liberté humaine au-dessus de tout. Il déclare lors de la conférence : *L'Existentialisme est un humanisme* (1945) que « l'existence précède l'essence »³¹⁸, ce qui signifie que « l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après »³¹⁹.

Comme Sartre, Jaspers accorde aussi une importance à la liberté individuelle et au sens de l'existence humaine. Le philosophe allemand fait remarquer que les individus sont amenés au cours de leur existence à faire face à des « situations limites ». Il nous semble que le personnage de « Darkness on the Edge of Town » expérimente aussi une situation limite que Jaspers définit ainsi: « situations which remain essentially the same even if their momentary aspect changes and their shattering force is obscured: I must die, I must suffer, I must struggle, I am subject to chance, I involve myself inexorably in guilt. [...] they are situations which we cannot evade or change »³²⁰. Je dois mourir, souffrir, lutter, culpabiliser et être constamment soumis au hasard. Une situation limite, explique Jeanne Hersch, est « une condition que je ne peux pas choisir, mais à laquelle il dépend de moi de donner, par mon existence, une signification »³²¹.

La situation limite dans laquelle se trouve le personnage de Springsteen représente le moment où il est confronté à des données existentielles qu'il ne peut modifier. Il se trouve au

³¹⁷ James Couch, « Driving with Springsteen », *op.cit.*, 123.

³¹⁸ Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 29.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ Karl Jaspers, *Way to Wisdom: An Introduction to Philosophy*, traduit par Ralph Manheim, New Haven, Yale University Press, 1951, 9.

³²¹ Jeanne Hersch, *Karl Jaspers, op.cit.*, 32.

bas de l'échelle sociale, a perdu sa femme et son argent. À ce moment, tout individu confronté à une situation limite comme celle du personnage de Springsteen réagit de deux façon comme nous l'explique Jaspers : « to ultimate situations we react either by obfuscation or, if we really apprehend them, by despair and rebirth : we become ourselves by a change in our consciousness of being »³²². Face à la situation limite, le personnage de Springsteen aurait pu fermer les yeux et vivre comme si elle n'existait pas, mais il expérimente le désespoir de cette situation qui lui ouvre les yeux et le métamorphose pour lui redonner son vrai soi.

Le personnage de Springsteen a fait un pas vers ce que Jaspers nomme la Transcendance (*Transzendenz*)³²³ qui caractérise « le mouvement que nous accomplissons sans cesse pour nous dépasser nous-mêmes. L'existant accomplit sans cesse un mouvement de transcendance, se dépasse sans cesse »³²⁴. Couch affirme que ce mouvement de transcendance est plus philosophique que religieux :

This is a leap of faith and for Jaspers a leap of philosophic (rather than religious) faith. [...] What Jaspers is proposing is that the Transcendent is Being with a capital B, and it is that out of which all things, including us, spring forth. However, unlike the God of Sunday School, the Transcendent cannot be known; it is that impenetrable mystery on the other side of the border³²⁵.

Ainsi, après avoir été confronté à la limitation de sa propre liberté, le personnage de Springsteen ressent sa véritable existence, celle qui transcende la souffrance, la culpabilité, le hasard et même la mort. Le résultat de cette expérience pour Jaspers ne peut être que bénéfique : « In happy situations we rejoice at our strength, we are thoughtlessly confident, we know nothing but our actuality. In pain and weakness we despair. But if we come out of this situation alive we let ourselves slip back into forgetfulness of self and a life of happiness »³²⁶.

« Darkness on the Edge of Town » qui semble être pessimiste est paradoxalement une chanson sur l'optimisme et l'espoir. Couch note que lorsque les personnages de Springsteen font face aux situations limites, ils gardent l'espoir d'améliorer leur condition sociale. « Many of Springsteen's songs expose the hope and desire of crossing boundaries, limits and lines that hold the promise of something better that lies just beyond. These hopes and desires arise out

³²² Karl Jaspers, *Way to Wisdom*, *op.cit.*, 9.

³²³ *Ibid.*, 13.

³²⁴ Jean Wahl, *Les Philosophes de l'existence*, Paris, Armand Colin, 1954, 69.

³²⁵ James Couch, « Driving with Springsteen », *op.cit.*, 132.

³²⁶ Karl Jaspers, *ibid.*

of the various situations people find themselves in »³²⁷. Springsteen explique aussi dans ses mémoires le vrai sens de la dernière chanson de son quatrième album : « “Darkness on the Edge of Town” proposed that the setting for personal transformation is often found at the end of your rope »³²⁸.

Pour que cette transformation existentielle ait lieu, le personnage de la chanson doit escalader une colline. Elle est décrite d’une façon biblique comme dans « Mansion on the Hill » que nous avons analysé précédemment. La colline se trouve dans un endroit liminal et sombre au bord de la ville. La colline représente un endroit sacré qui va permettre au personnage de se confesser, « I’ll be on that hill with everything I got » (23), et de se racheter, « I’ll be there on time and I’ll pay the cost » (25).

Le rock de Springsteen reflète un profond désir d’échapper aux répercussions de la Faute originelle et de la perte de Dieu qui caractérise notre époque contemporaine. Toutefois, Springsteen met ce désir en scène et l’affirme dans les textes de ses chansons. Sa musique qui peut sembler transgressive, a une finalité spirituelle, le racheter en tant que chanteur de rock. « L’attachement du rock au sexe, à la drogue et à la violence peut être transcendé ; au-delà des apparences, le but ultime de la plupart des artistes rock, c’est la rédemption »³²⁹. Cette rédemption que propose Springsteen est philosophique bien qu’elle s’inspire de la religion chrétienne, mais elle a la même finalité qu’un sacrement de réconciliation par exemple, c’est-à-dire qu’elle ouvre un chemin d’espérance aux auditeurs qui se sentent désespérés lorsqu’ils perdent un être cher, se font licencier ou expérimentent un divorce ou une rupture amoureuse.

La chanson que nous venons d’examiner nous a permis d’explorer la désillusion chez un personnage de Springsteen d’un point de vue philosophique. Dans la prochaine chanson, nous allons aussi explorer la désillusion d’un personnage en mettant l’accent sur la réalité sociale et économique du pays.

2.2. Pauvreté, mélancolie et résignation

Dans « The River » (1980), Springsteen décrit avec mélancolie la désillusion d’un personnage col bleu qui s’est résigné à vivre comme ses parents dans la pauvreté. « I come

³²⁷ James Couch, « Driving with Springsteen », *op.cit.*, 124.

³²⁸ Springsteen, *Born to Run*, *op.cit.*, 265.

³²⁹ Claude Chastagner, *La Loi du rock*, *op.cit.*, 95.

Le terme « rédemption » provient du latin *redimere* qui signifie : racheter. L’Église Catholique en France définit la rédemption comme « l’un des mystères essentiels du christianisme. Le sacrifice de Jésus sur la croix par amour a permis au monde d’être sauvé, c’est-à-dire de ne pas être définitivement vaincu par le mal ». (Église Catholique en France, édité par la conférence des évêques de France, [en ligne], consulté le 23 novembre 2017. URL : <http://www.eglise.catholique.fr/glossaire/redemption/>).

from down in the valley where mister when you're young, they bring you up to do like your daddy done » (1-3). Le vocable « valley » a une connotation pastorale qui suppose que le personnage principal vit dans un endroit éloigné des grandes métropoles où il y a plus d'opportunités en matière d'emplois. Il lui est donc difficile de travailler dans le domaine qu'il souhaite et doit se contenter d'exercer le travail de son père. Il s'adresse à une personne dont l'identité est floue. Il s'agit d'un homme (*mister*) qui peut correspondre à l'auditeur de la chanson comme il peut correspondre à une personne plus âgée que le personnage principal. Le jeune col bleu interpelle le monde adulte pour lui signifier que sa génération va mener une vie plus pénible que celle des générations précédentes.

L'introduction musicale de la chanson est faite d'un jeu d'harmonica particulièrement mélancolique, inquiétant et envoûtant qui est similaire à celui d'Ennio Morricone du film *Il était une fois dans l'Ouest* (Sergio Leone, 1968) et que June Skinner Sawyers décrit comme « distant, slightly ominous, foreshadowing the grimness that is to follow »³³⁰. L'harmonica est aussi accompagné d'un jeu de guitare en arpège en mode mineur qui crée une atmosphère lugubre qu'on retrouve dans les ballades de blues et de musique country.

D'ailleurs, Springsteen s'est inspiré de la très triste « Long Gone Lonesome Blues » (1950) de Hank Williams qui aborde la mélancolie d'un homme désespéré quand sa femme l'a quitté³³¹. Springsteen trouve son inspiration dans le répertoire de la tradition américaine qui comprend des ballades de musique folk et de musique country : « my music utilizes things from the past, because that's what the past is for. It's to learn from. It's not to limit you, you shouldn't be limited by it. [...] To do that, I go back, back further all the time. Back into Hank Williams, back into Jimmie Rodgers. Because the human thing in those records is just beautiful and awesome »³³².

Springsteen souligne qu'il s'inspire de l'héritage musical du passé lorsqu'il compose ses chansons. Il rejoint de ce fait le poète et critique littéraire moderniste T.S. Eliot qui invite tout poète à être fidèle à la tradition littéraire occidentale lorsqu'il compose de la poésie : « No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead »³³³.

³³⁰ June Skinner Sawyers, *Tougher Than the Rest*, *op.cit.*, 59.

³³¹ Marsh, *op.cit.*, 210.

³³² *Ibid.*

³³³ T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, Edinburgh, Morrison and Gibb LTD, 1920, 44.

Eliot précise que la fidélité à la tradition ne doit pas empêcher les artistes de composer des œuvres nouvelles. La tradition n'est pas un obstacle à l'innovation artistique ; bien au contraire, lorsqu'un artiste compose un travail, il s'inspire de la tradition en adoptant quelques normes et thèmes de ses prédécesseurs. Il enrichit ainsi cet héritage artistique et contribue à former avec sa création ce qu'Eliot appelle l'« ordre idéal » (*ideal order*)³³⁴. Le poème d'Eliot, *The Waste Land* (1922) illustre sa fidélité à la tradition poétique occidentale en ce sens qu'il emprunte des passages entiers à Homère, Shakespeare et Baudelaire. Eliot souligne que l'emprunt peut se révéler très pertinent si le poète en fait bon usage.

Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion. A good poet will usually borrow from authors remote in time, or alien in language, or diverse in interest³³⁵.

Nous retrouvons le principe éliotien d'emprunt chez Springsteen. Sa chanson « The River » s'inspire des thèmes et des sonorités de la musique country. Il emprunte des éléments d'une chanson d'un artiste décédé et qui appartient à un genre différent. Sa chanson est donc différente de celle de Hank Williams. Springsteen a atteint ainsi une maturité en matière de composition poétique comme le souligne Eliot.

Lors de la composition de l'album *The River* (1980), un des soucis de Springsteen était de créer des chansons qui plaisent à ses auditeurs en s'inspirant de la musique traditionnelle américaine. Il ne s'est jamais considéré comme un puriste dont la principale tâche serait de conserver et faire vivre cette tradition. « Springsteen was no folkie ; his instincts were those of an inheritor, not a preservationist »³³⁶, explique son biographe. Nous reviendrons plus en détail dans le dernier chapitre de ce travail sur le procédé d'emprunt adopté par Springsteen pour composer ses chansons.

Pour composer « The River », Springsteen s'est inspiré aussi de la crise économique des années soixante-dix et ses répercussions sur la vie des familles cols bleus dont celle de sa sœur Virginia.

I based the song on the crash of the construction industry in late-seventies New Jersey, the recession and hard times that fell on my sister Virginia and her family. I watched my brother-in-law lose his good-paying job and work hard to survive without complaint. When my sister

³³⁴ T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, *op.cit.*, 44.

³³⁵ *Ibid.*, 114.

³³⁶ Marsh, *op.cit.*, 210.

first heard it, she came backstage, gave me a hug and said, “ That’s my life.” That’s still the best review I ever got³³⁷.

Springsteen partage avec ses auditeurs les difficultés qu’ont endurées les membres de sa famille. Sa chanson contient des éléments autobiographiques qui rendent son récit fictif proche de la réalité. À cet égard, il déclare : « most of my writing is emotionally autobiographical. I’ve learned you’ve got to pull up the things that mean something to you in order for them to mean anything to your audience. That’s where the proof is. That’s how they know you’re not kidding »³³⁸. Ce qui est important n’est pas de savoir si les histoires abordées dans les chansons sont vraies ou pas, si Springsteen ou ses proches les ont vraiment vécues ou pas, mais qu’elles aient un effet sur les auditeurs. La stratégie d’adopter l’autofiction se révèle efficace pour Springsteen dont le cinquième album, *The River*, s’est hissé en première position du classement des meilleures ventes aux États-Unis pendant quatre semaines du 8 novembre au 5 décembre 1980³³⁹.

Then I got Mary pregnant
And man that was all she wrote
And for my nineteenth birthday I got a union card and a wedding coat
We went down to the courthouse
And the judge put it all to rest
No wedding day smiles no walk down the aisle
No flowers no wedding dress (10-16)

Le jeune homme voit sa vie basculer et fait face à ses responsabilités sans se plaindre. Les événements se succèdent rapidement pour le jeune couple qui est dépassé par sa situation gênante aux yeux des habitants de leur ville. La répétition des phrases négatives renforce la tristesse du couple qui n’a pas célébré un mariage comme il se doit dans la joie et la bonne humeur. Le mariage du couple se résume à une simple formalité administrative. Le personnage principal emploie le mot *wedding* trois fois pour montrer l’importance qu’il accorde à ce moment de sa vie. Springsteen à travers son personnage dépeint la vie sociale des jeunes cols bleus qui célèbrent des mariages expéditifs du fait de leur pauvreté.

³³⁷ Springsteen, *op.cit*, 279.

³³⁸ *Ibid.*, 267.

³³⁹ *Billboard 200- 1980 Archive*, [en ligne], consulté le 23 novembre 2017.

URL : <http://www.billboard.com/archive/charts/1980/billboard-200>

I got a job working construction for the Johnstown Company
But lately there ain't been much work on account of the economy
Now all them things that seemed so important
Well mister they vanished right into the air
Now I just act like I don't remember
Mary acts like she don't care (20-25)

Le travail donne aux cols bleus un sens à leur vie et à leur existence. Son absence crée un vide existentiel et contribue à fragmenter les familles cols bleus comme celle du personnage principal. Springsteen rappelle mélancoliquement avec une voix grave et rauque que la stabilité des citoyens américains est étroitement liée à la prospérité économique de leur pays. Sa voix alerte aussi sur le fait que la désillusion collective ressentie par les cols bleus provient de la crise économique des années soixante-dix. De ce fait, sa voix remplit une fonction politique comme il le souligne dans le documentaire *The Ties That Bind* (2015) sur *The River* : « That was a political voice in the sense that it was dealing with the Carter recession and its effects on this working people »³⁴⁰.

Il faut préciser que les années soixante-dix ont été marquées par un profond malaise dans la société américaine en général et au sein de la classe ouvrière en particulier. Jefferson Cowie note :

The seventies were the “years in-between” in which some of the most basic of the old truths —about religion and art and sex as well as politics and economics—decayed. [...] For workers, the strike wave, stopped dead in its tracks by the economic crisis, faded into cultural conflicts with battles over abortion, pornography, busing, out of wedlock birth, affirmative action, rising crime, women’s liberation, and gay rights moving into the spotlight³⁴¹.

Le mouvement ouvrier des années soixante-dix peine à s’organiser face à la crise économique, mais ce qui marque cette décennie c’est une crise de confiance qui s’est installée entre les citoyens américains et leurs représentants politiques. Plusieurs événements majeurs ont affecté la psyché collective américaine : le scandale du Watergate (1974) qui a abouti à la démission du président Nixon, la chute de Saïgon (1975) qui a marqué la fin de la guerre du Viêt Nam et les crises économiques qui ont résulté des chocs pétroliers de 1973 et 1979. Le président Jimmy Carter évoque cette crise de confiance lors du discours télévisé du 15 juillet 1979 : « It is a crisis that strikes at the very heart and soul and spirit of our national will. We

³⁴⁰ Thom Zimny, *The Ties That Bind*, Los Angeles, Thrill Hill, 2015.

³⁴¹ Jefferson Cowie, *Stayin’ Alive: The 1970s and the Last Days of the Working Class*, New York, The New Press, 2010, 170.

can see this crisis in the growing doubt about the meaning of our own lives and in the loss of a unity of purpose for our nation »³⁴².

Bien que le président Carter n'ait jamais utilisé le mot « *malaise* » lors de son allocution télévisée, il fait allusion à un malaise ressenti par le peuple américain. Ses propos restent connus sous le nom de '*malaise*' *speech*³⁴³. Springsteen fait allusion aussi à ce malaise ressenti par les citoyens américains à travers son personnage principal qui vit dans la pauvreté.

Aux États-Unis, les premiers chiffres officiels concernant les populations pauvres sont établis au début des années soixante lorsque Mollie Orshansky, économiste de la *Social Security Administration*, introduit le seuil de pauvreté³⁴⁴. En 1962, Michael Harington, professeur d'université et militant du Parti socialiste, publie une étude sociologique, *The Other America: Poverty in the United States*, dans laquelle il affirme que 25 % de la population américaine vit en dessous du seuil de pauvreté³⁴⁵. Il est vrai que le chômage et la pauvreté ont explosé pendant la Grande Dépression, mais il est difficile de croire que l'Amérique kennedienne du début des années soixante compte un nombre aussi important de pauvres. Cette même Amérique s'est établie comme une société d'abondance la décennie précédente. Pourtant Harington affirme que « the other America, the America of poverty, is hidden today in a way that it never was before. Its millions are socially invisible to the rest of us »³⁴⁶. Les gens touchés par la pauvreté ne sont pas assez représentés dans le paysage médiatique et politique étatsunien des années soixante. Cette catégorie de gens comprend selon Harington : « the unskilled workers, the migrant farm workers, the aged, the minorities, and all the others who live in the economic underworld of American life »³⁴⁷. Il les décrit comme : « people who lack education and skill, who have bad health, poor housing, low levels of aspiration and high levels of mental distress. [...] And if one problem is solved, and the others are left constant, there is little gain »³⁴⁸.

Les présidents américains, républicains et démocrates, ont des avis partagés sur le thème de la lutte contre la pauvreté. Les républicains voient d'un mauvais œil l'assistance de

³⁴² Andrew Caroll, Robert Torricelli, *In Our Own Words: Extraordinary Speeches of the American Century*, New York, Washington Square Press, 1999, 335.

³⁴³ Ezra Klein, « Jimmy Carter's 'malaise' speech was popular! », *The Washington Post*, 9 août 2013, [en ligne], consulté le 23 novembre 2017. URL : <https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2013/08/09/jimmy-carters-malaise-speech-was-popular/>

³⁴⁴ « The History of the Official Poverty Measure », *US Census Bureau*, [en ligne], consulté le 23 novembre 2017. URL : <https://www.census.gov/topics/income-poverty/poverty/about/history-of-the-poverty-measure.html>

³⁴⁵ Michael Harington, *The Other America: Poverty in the United States*, New York, Simon & Schuster, 1997, 3.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ *Ibid.*, 2.

³⁴⁸ *Ibid.*, 162.

l'État-providence. En revanche, les démocrates prônent une approche plus solidaire avec les plus démunis et proposent de leur apporter une aide financière et une assurance maladie pour qu'ils puissent se réinsérer dans la société.

Le 8 janvier 1964, le président Johnson proclame la guerre contre la pauvreté (*War on Poverty*) en proposant un ensemble de mesures législatives lors de son discours sur l'état de l'Union. Par la suite, le Congrès vote l'*Economic Opportunity Act* (1964) qui accorde des fonds fédéraux aux administrations locales pour aider les plus démunis. De même, les *Social Security Act Amendments* (1965) créent le *Medicare* et le *Medicaid*, systèmes d'assurance-santé pour aider respectivement les personnes de plus de 65 ans et les familles à faible revenu et ressource. Le programme johnsonnien d'une « Grande Société » avait pour ambition de poursuivre les objectifs du New Deal du président Roosevelt. Toutefois, en 1973 le président Nixon démantèle l'*Office of Economic Opportunity* et par la suite, les présidents républicains, Reagan et George H. W. Bush, font passer des lois dans les années 1980 et 1990 pour réduire l'aide fédérale apportée aux pauvres. Le président Clinton fait passer des lois sur les congés familiaux et médicaux. Quant au président Obama, il promulgue le *Patient Protection and Affordable Care Act* (2010) et réforme le système de protection sociale. Surnommé « Obamacare », cette loi a permis une diminution considérable de la proportion d'Américains sans assurance maladie qui est tombée de 20.3% à 13.2% de la population entre 2013 et 2015³⁴⁹.

Les artistes américains engagés dans l'activisme social accordent aussi de l'importance à la question de la pauvreté à l'image de Springsteen qui invite constamment ses fans à faire des dons pour les banques alimentaires. Le 28 mars 2016 alors qu'il est en concert au Madison Square Garden, Springsteen apporte son soutien à WhyHunger, association qui milite contre la faim et déclare à son public : « WhyHunger provides fresh, nutritious food to families, veterans, seniors in need, and works to address the social issues that cause hunger in our community. If you see them out there tonight, support WhyHunger and their effort to end hunger all over the world. They're on the front lines doing God's work »³⁵⁰. Springsteen considère les militants de l'association qui aide les plus démunis comme des émissaires de Dieu sur terre. Ils accomplissent des actions louables pour lutter contre la pauvreté et à cet égard Springsteen encourage ses fans à les aider.

³⁴⁹ « Réduction historique du nombre d'Américains sans assurance maladie », *Le Monde*, [en ligne], 17 mars 2015, consulté le 23 novembre 2017. URL : http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2015/03/17/reduction-historique-du-nombre-d-americaains-sans-assurance-maladie_4594730_3222.html

³⁵⁰ *Backstreets.com.*, [en ligne], consulté le 24 novembre 2017.
URL : <http://www.backstreets.com/newsarchive80.html>

Springsteen chante dans les concerts humanitaires et offre des chèques à différentes organisations de lutte contre la pauvreté³⁵¹. Il a été désigné pour l'année 2013 comme : *MusiCares' Person of the Year*, distinction qui honore les artistes de musique populaire pour leur engagement humanitaire et social³⁵².

Le personnage de la chanson semble avoir perdu tout espoir d'améliorer sa vie.

Now those memories come back to haunt me
They haunt me like a curse
Is a dream a lie if it don't come true
Or is it something worse?
That sends me down to the river
Though I know the river is dry (25-30)

Contrairement au personnage de la chanson précédente qui compte se battre et espère se racheter sur la colline au bord de la ville, le personnage de « The River » s'est résigné à vivre dans la pauvreté et à ne plus rêver d'un avenir meilleur. Sa résignation est renforcée par la rivière asséchée qui symbolise l'absence de tout espoir, d'un possible rachat, d'une rédemption. La rivière est un lieu important pour les Églises évangéliques étatsuniennes comme les Baptistes, les Mormons ou encore les Disciples du Christ. Les croyants de ces Églises expérimentent un renouvellement spirituel à travers un baptême adulte par immersion³⁵³. Le personnage principal se rappelle qu'avant de devenir pauvre, il allait toujours se baigner avec sa petite amie à la rivière qui était pleine d'eau. « We'd go down to the river, and into the river we'd dive » (7-8). Ce refrain évoque le seul moment de bonheur du jeune couple et se répète tout au long de la chanson pour rappeler aux auditeurs que la mélancolie du col bleu n'existait pas lorsqu'il avait un travail.

L'adverbe « now » (25) qu'emploie Springsteen pour évoquer les souvenirs qui reviennent hanter le personnage est révélateur d'une réalité du pays, il y a toujours de la pauvreté aux États-Unis et cela pour une partie non négligeable de la population américaine. Sasha Abramsky souligne que la pauvreté en Amérique contemporaine est encore pire que celle décrite par Harrington dans les années soixante : « poverty in America is back with a

³⁵¹ Voir l'annexe 4 qui contient une liste exhaustive des associations caritatives et humanitaires bénéficiaires des dons de Springsteen de 1987 à 2010.

³⁵² « Bruce Springsteen Named 2013 MusiCares' Person of the Year », *Rolling Stone*, 28 juin 2012, [en ligne], consulté le 25 novembre 2017. URL : <http://www.rollingstone.com/music/news/bruce-springsteen-named-2013-musicares-person-of-the-year-20120628>

³⁵³ James F. White, *The Sacraments in Protestant Practice and Faith*, Nashville, Abingdon Press, 1999, 39.

vengeance. It is made up both of the long-term, chronically poor and the newly impoverished, the victims of a broken economy and a collapsed housing market »³⁵⁴.

En 2016, le rapport annuel du Bureau de recensement des États-Unis indiquent que 41 millions de personnes, soit 12.7% de la population américaine, vivent en dessous du seuil de pauvreté. Il faut préciser que contrairement à un pays européen comme la France qui fixe un seuil de revenu médian (50%), les États-Unis mesurent la pauvreté de manière absolue en définissant un seuil de revenu annuel nécessaire à la satisfaction des besoins fondamentaux. Celui-ci a été fixé en 2016 à 24 755 dollars pour une famille de quatre³⁵⁵.

Le *New York Times* affirme aussi qu'en 2014, plus de 47 millions d'Américains ont reçu des bons d'aide alimentaire (*food stamps*)³⁵⁶. Ce chiffre indique qu'une partie significative de la population américaine vit dans la précarité. C'est pour cela que Springsteen a offert des dons à 31 associations caritatives qui luttent contre la faim comme WhyHunger ou Rainbow Kitchen de 1987 à 2010³⁵⁷. Il continue de faire des dons et d'inclure « The River » dans ses concerts depuis sa sortie en 1980 pour rappeler à ses auditeurs que la pauvreté existe toujours en Amérique et qu'il faut la combattre. La chanson a été jouée 689 fois jusqu'au 25 février 2017 au concert de Mount Smart Stadium, Auckland en Nouvelle-Zélande³⁵⁸.

Springsteen explore le thème de la pauvreté dans « The River » du point de vue des familles cols bleus. Cependant, le message de sa chanson est transcendant et englobe les différentes catégories de population américaine défavorisées. Dans la prochaine chanson que nous allons analyser, nous verrons que Springsteen s'attache à explorer la condition d'une catégorie de gens en particulier qui est pire que celle des cols bleus démunis, les sans-abris.

2.3. Les damnés de l'Amérique

Springsteen explore la condition des sans-abris aux États-Unis dans « The Ghost of Tom Joad » (1995). La chanson figure sur l'album solo du même nom qui aborde globalement la désillusion ressentie par les Américains les plus démunis du milieu des années quatre-

³⁵⁴ Sacha Abramsky, *The American Way of Poverty*, New York, Nation Books, 2013, 12. Nous aborderons les effets de la crise économique de 2008 sur la population américaine au quatrième chapitre.

³⁵⁵ Jessica L. Semega, Kayla R. Fontenot et Melissa A. Kollar, « Income and Poverty in the United States: 2016 », *US Census Bureau*, Suitland, septembre 2017, 43.

³⁵⁶ Ron Nixon, « Food Banks Anticipate Impact of Cuts to Food Stamps », *The New York Times*, 21 janvier 2014, [en ligne], consulté le 25 novembre 2017. URL : https://www.nytimes.com/2014/01/22/us/politics/food-banks-anticipate-impact-of-cuts-to-food-stamps.html?_r=1

³⁵⁷ Voir l'annexe 4 pour plus de détails.

³⁵⁸ *Setlist*, [en ligne], consulté le 27 novembre 2017. URL : <https://www.setlist.fm/stats/bruce-springsteen-2bd6dcce.html>

vingt-dix et rend compte aussi de la condition des immigrants illégaux mexicains présents sur le sol américain.

Les critiques rock jugent que l'album est particulièrement sombre. Mikal Gilmore de *Rolling Stone* note dans son compte-rendu : « It's a collection of dark tales about dark men who are cut off from the purposes of their own hearts and the prospects of their own lives. On this album almost none of the characters get out with both their bodies and spirits intact, and the few who do are usually left with only frightful desolate prayers as their solace »³⁵⁹. Pour Dave Marsh : « *Tom Joad* has some great lyrics and a static musical atmosphere that builds a sense of desperate tension »³⁶⁰. À la lumière de ces commentaires, nous pouvons conclure que Springsteen a choisi de chanter la désillusion des plus démunis de son pays telle qu'il la perçoit dans la réalité, c'est-à-dire qu'elle concerne des laissés-pour-compte qui ressentent de l'angoisse. Chanter sur ces gens ne peut être qu'avec une tonalité de textes sombres qui suscitent le désespoir.

La musique de la chanson en mode mineur comprend un jeu de guitare acoustique accompagné d'un harmonica rendant l'atmosphère sombre et désespérée comme celle de la Grande Dépression des années trente. Springsteen s'est inspiré de cette période tragique de l'histoire étatsunienne pour composer la chanson. Il lit *The Grapes of Wrath* (John Steinbeck, 1939), visionne l'adaptation cinématographique du roman (John Ford, 1940) et écoute la ballade « Tom Joad » (Woody Guthrie, 1940)³⁶¹. Esthétiquement parlant, les auditeurs de Springsteen ont l'impression d'écouter une chanson sur la Grande Dépression mais qui se déroule à l'époque contemporaine. La souffrance des sans-abris américains que décrit Springsteen est la même que celle des populations des années trente que rapporte Steinbeck dans son roman. Aussi, les sonorités musicales de la chanson de Springsteen sont proches des *Dust Bowl ballads* de Woody Guthrie.

Tom Joad est le personnage principal du roman de Steinbeck. Après sa sortie de prison, Tom rencontre un ancien prédicateur, Jim Casy, et partage avec lui des souvenirs d'enfance. Tom emmène Casy avec lui et les deux rejoignent les Joad, une famille pauvre chassée de sa terre d'Oklahoma qui a emprunté la Route 66 en espérant trouver du travail et de la dignité en Californie. Une fois arrivés là-bas, les choses ne s'arrangent pas pour les Joad

³⁵⁹ Mikal Gilmore, « Bruce Springsteen: The Ghost of Tom Joad », *Rolling Stone*, 28 décembre 1995, [en ligne], consulté le 28 novembre 2017. URL : <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/the-ghost-of-tom-joad-20020731>

³⁶⁰ Marsh, *op.cit.*, 503.

³⁶¹ Woody Guthrie résume l'histoire du héros de Steinbeck en 17 couplets dans sa ballade « Tom Joad » (1940). Voir l'article d'Andy Arleo, « Woody Guthrie's "Tom Joad" ». Andy Arleo, Paul Lees, Françoise Le Jeune et Bernard Sellin, *Myths and Symbols of the Nation*, Vol. 1, CRINI, 163-183, 2006, [en ligne], consulté le 29 novembre 2017. URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00623908>

qui se font exploiter avec les autres familles migrantes par les propriétaires de la région et sont constamment harcelés par les autorités locales. Casy adhère avec d'autres travailleurs à un syndicat d'ouvriers pour revendiquer des droits et des conditions meilleures de travail. Tom voit l'ancien pasteur se faire tuer par un policier lors d'une réunion syndicale et tue à son tour le meurtrier de son ami. Tom fait ses adieux à sa mère, Ma Joad, et prend la fuite devenant un fugitif.

« The Ghost of Tom Joad » rend compte, dans un esprit guthrien, de la condition des laissés-pour-compte de l'Amérique contemporaine, semblable à celle des fermiers des Grandes Plaines qui ont fui le désastre écologique du Dust Bowl et la Grande Dépression des années trente. Le onzième album de Springsteen est imprégné de musique folk et a valu à son auteur un Grammy Award en 1996 dans la catégorie *Best Contemporary Folk Album*³⁶².

Men walkin' 'long the railroad tracks
Goin' someplace there's no goin' back
Highway patrol choppers comin' up over the ridge
Hot soup on a campfire under the bridge
Shelter line stretchin' 'round the corner
Welcome to the new world order
Families sleepin' in their cars in the Southwest
No home no job no peace no rest (1-8)

Springsteen décrit le quotidien des sans-abris en Amérique contemporaine qui est similaire à celui des migrants d'Oklahoma des années trente. On relève au premier couplet le champ lexical du « sans-abrisme »³⁶³ (railroad tracks, hot soup, campfire, bridge, shelter). Les sans-abris se positionnent au bas de l'échelle sociale selon Abramsky qui les décrit comme : « the poorest of the poor »³⁶⁴. Mais les problèmes de logement ne sont pas la seule cause de l'exclusion sociale de cette partie de la population américaine. Ils sont seuls dans la rue et font face à différentes contraintes comme la faim, le froid, la maladie, sans oublier les agressions physiques. Leur condition est plus grave que celle des gens vivant dans la pauvreté qui eux au moins ont un toit sous lequel s'abriter.

³⁶² 39th Annual Grammy Awards(1996), [en ligne], consulté le 30 novembre 2017.

URL : <https://www.grammy.com/grammys/artists/bruce-springsteen>

Pour plus de détails concernant les 20 Grammy Awards reçus par Springsteen, voir annexe 2.

³⁶³ Traduction de « homelessness » par Dragana Avramov, *Homelessness in the European Union*, Bruxelles, Feantsa, 1995, 180.

³⁶⁴ Sacha Abramsky, *The American Way of Poverty*, op.cit., 13.

La loi américaine définit un sans-abri comme : « an individual or family who lacks a fixed, regular, and adequate nighttime residence »³⁶⁵. Les sans-abris sont classés par le gouvernement fédéral selon les catégories suivantes :

- les individus qui n'ont pas de maison fixe où résider pour la nuit ;
- les individus vivant dans les endroits qui manquent de confort (voitures, parkings, bâtiments abandonnés, bus, trains, aéroports, terrains de camping) ;
- les individus ou les familles qui logent dans des centres d'hébergements pour les sans-abris ;
- les individus ou les familles qui n'ont pas assez de ressources financières pour être hébergé plus de 14 jours dans un hôtel / motel, ou qui sont sur le point d'être expulsés de leur maison (14 jours) du fait d'une décision judiciaire ou de la demande d'un bailleur ;
- les jeunes ou les familles avec enfants hébergés temporairement dans des habitations qui ne sont pas les leurs³⁶⁶.

Springsteen chante avec une voix grave pour refléter la fatigue permanente du personnage principal qui vit dans la rue. Le sans-abri emploie le présent progressif (*walkin', goin', comin'*) pour parler d'actions qui se déroulent en ce moment et rappeler ainsi aux auditeurs qu'en Amérique contemporaine une partie de la population vit toujours dans l'exclusion. Cela ne fait que renforcer la désillusion du sans-abri qui fait face à une réalité dure, la société lui a tourné le dos et l'a ignoré.

Les chiffres du *United States Department of Housing and Urban Development* (HUD) indiquent qu'en 2017, il existe 553 742 sans-abris, dont un cinquième (21%) sont des enfants mineurs et 40 056 (7%) sont des anciens combattants de l'armée américaine³⁶⁷.

Il faut préciser que Springsteen a apporté une aide aux gens exclus en offrant des dons à 13 associations caritatives à travers le pays comme : *New England for Homeless Veterans* (Boston), *San Diego Youth Services*, *Paterson Habitat for Humanity* (New Jersey) ou encore *Dignity Housing* (Philadelphie)³⁶⁸. Le chanteur a par ailleurs enregistré une version électrique de « The Ghost of Tom Joad » sur son dix-huitième album *High Hopes* (2014) qui est

³⁶⁵ *Homeless Emergency Assistance and Rapid Transition to Housing Act*, Washington, D.C., 6 janvier 2009, 33, [en ligne], consulté le 2 décembre 2017. URL : <https://www.hudexchange.info/resource/1717/s-896-hearth-act/>

³⁶⁶ *Ibid.*, 34.

³⁶⁷ « The 2017 Annual Homeless Assessment Report to Congress », *The U.S. Department of Housing and Urban Development*, Washington, D.C., décembre 2017, [en ligne], consulté le 5 décembre 2017.

URL : <https://www.hudexchange.info/resources/documents/2017-AHAR-Part-1.pdf>

³⁶⁸ Voir l'annexe 4 pour plus de détails.

marquée par un solo de guitare électrique puissant de Tom Morello (Rage Against the Machine). Il revisite ainsi le thème de l'exclusion sociale qu'il a abordé au milieu des années quatre-vingt-dix pour rappeler à ses fans avec force qu'il faut soutenir les sans-abris en ces temps de crise économique³⁶⁹.

The highway is alive tonight
But nobody's kiddin' nobody about where it goes
I'm sittin' down here in the campfire light
Searchin' for the ghost of Tom Joad (9-12)

La désillusion du sans-abri est tellement grande qu'il est à la recherche d'un fantôme pour lui tenir compagnie dans sa solitude. L'emploi de la figure du fantôme par Springsteen est de nature à alerter ses auditeurs sur la présence d'une réalité sociale en Amérique contemporaine qui pose problème. La présence du fantôme de Tom Joad est le signe paradoxal d'une absence et d'un passé qui ne cesse de faire retour à travers la récurrence spectrale. L'apparition du fantôme vient hanter le monde des vivants pour les avertir que la condition des sans-abris dans l'Amérique d'aujourd'hui n'est pas meilleure qu'elle ne le fut durant les années trente.

Cependant, cette représentation fantomatique est ambiguë et trouble ; on ne sait pas à quel référent elle renvoie. Le fantôme n'a pas de forme ; il est invisible. Il s'agit de « l'apparition de l'inapparent » comme le souligne Jacques Derrida³⁷⁰. Pour qu'il y ait fantôme, « il faut un retour au corps, mais à un corps plus abstrait que jamais. Le processus spectro-gène répond à une *incorporation* paradoxale »³⁷¹.

D'un autre côté, chercher le fantôme de Tom Joad revient à chercher les idéaux et les principes du personnage principal de Steinbeck et de s'en inspirer. Tout au long du roman de Steinbeck, Tom Joad est transformé d'un individu égoïste ne pensant qu'à satisfaire ses besoins primaires en un militant social qui se soucie de la misère des ouvriers migrants installés en Californie. L'ancien pasteur Casy, devenu le guide spirituel des fermiers, va éduquer Tom et contribuer à l'éveil de sa conscience sociale. Casy qui était un homme de Dieu au service de l'Église, devient un prophète laïc et propose à ses disciples un salut séculaire et humaniste représenté par un esprit transcendantal qui englobe tous les exclus. « I figgered, 'maybe it's all men an' all women we love ; maybe that's the Holy Spirit- the

³⁶⁹ « The Ghost of Tom Joad » a été reprise par le groupe de « rap metal » Rage Against the Machine en 2000 dans leur album *Renegades* qui comprend des reprises d'autres groupes et chanteurs tels que : les Rolling Stones, Bob Dylan, MC5, The Stooges et Devo (Rage Against the Machine, *Renegades*, New York, Epic, 2000).

³⁷⁰ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, 201.

³⁷¹ *Ibid.*, 202.

human spirit- the whole shebang. Maybe all men got one big soul »³⁷². Il semble que Casy fait allusion à l'« oversoul », entité transcendante de Ralph Waldo Emerson qui repose sur l'essence spirituelle de l'être humain : « We live in succession, in division, in parts, in particles. Meantime within man is the soul of the whole; the wise silence; the universal beauty, to which every part and particle is equally related; the eternal ONE »³⁷³. Nous retrouvons aussi chez Springsteen cette entité transcendante illustrée par le fantôme de Tom Joad. L'étymologie du terme « ghost » renvoie au vieil anglais *gast*, c'est-à-dire un être suprême³⁷⁴. Le fantôme de Springsteen est une âme suprême venue du passé pour soutenir les sans-abris américains dans leur exclusion quotidienne. Les auditeurs de la chanson doivent sûrement se sentir appartenant à cet ordre transcendantal unique comprenant toutes les catégories de la société étatsunienne contemporaine, dont les sans-abris.

Got a one-way ticket to the promised land
You got a hole in your belly and gun in your hand
Sleeping on a pillow of solid rock
Bathin' in the city aqueduct (17-20)

En examinant le couplet ci-dessus, nous pouvons dire qu'il y a une trace d'*empowerment* qui concerne toutes les tranches défavorisées de la société américaine. Ces gens font du mieux qu'ils peuvent pour survivre : recevoir des repas des associations qui aident les plus démunis, dormir dans des centres d'hébergement ou simplement compter sur eux-mêmes sans attendre une aide de quiconque. La chanson de Springsteen contribue à renforcer leur capacité d'action. Ils peuvent s'émanciper et penser à améliorer leur condition sociale sans attendre l'aide de leur gouvernement.

L'ordre transcendantal springsteenien comprend aussi les sans-abris venus du Mexique comme l'indique implicitement le couplet ci-dessus. Contrairement à Steinbeck et Guthrie qui narrent la vie des migrants blancs d'Oklahoma installés dans la terre promise californienne, Springsteen inclut aux marginaux de son pays les immigrés illégaux venus trouver un travail décent et se construire une vie aux États-Unis. Springsteen rend compte de la condition vulnérable des immigrés mexicains dans d'autres chansons qui figurent sur *The Ghost of Tom Joad* comme : « Sinaloa Cowboys », « The Line » et « Across the Border ». N'oublions pas que durant les années quatre-vingt-dix, Springsteen s'est séparé de son E

³⁷² John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, [1939], New York, Chelsea House Publishers, 2007, 32.

³⁷³ Ralph Waldo Emerson, *Self-Reliance, the Over-Soul and Other Essays*, [1841], Claremont, Coyote Canyon Press, 2010, 55.

³⁷⁴ *Online Etymology Dictionary*. URL : <http://www.etymonline.com/index.php?term=ghost>

Street Band et a déménagé avec sa famille en Californie où il a été témoin de la misère des étrangers mexicains vivant dans l'illégalité³⁷⁵.

Il faut préciser que les chiffres du département de la Sécurité intérieure des États-Unis (*Department of Homeland Security, DHS*) indiquent qu'en 2012, le pays compte 11.4 millions d'immigrés illégaux, dont 6.7 millions de Mexicains. Cela représente 59% de l'ensemble des étrangers en situation irrégulière³⁷⁶. Springsteen critique implicitement les pouvoirs politiques pour leur dire que même si les Mexicains entrent dans cette terre promise illégalement, ils méritent d'être accueillis dignement au lieu de dormir dehors ou de se baigner dans l'aqueduc de la ville (19-20). Nous aborderons le thème de l'immigration aux États-Unis d'Amérique dans d'autres chansons lors du quatrième chapitre et examinerons des politiques d'immigration controversées, notamment celle du président Donald Trump qui ne font pas l'unanimité au sein de la population américaine.

La pochette de l'album représente un sans-abri dormant torse nu, allongé de tout son long sur le trottoir (cf. ci-dessous).



6. Pochette de l'album *The Ghost of Tom Joad* (Eric Dinyer, 1995)

³⁷⁵ Springsteen, *Born to Run*, *op.cit.*, 402.

³⁷⁶ Bryan Baker et Nancy Rytina, « Estimates of the Unauthorized Immigrant Population Residing in the United States: January 2012 », *DHS Office of Immigration Statistics*, Washington, D.C., mars 2013, [en ligne], consulté le 5 décembre 2017. URL : <https://www.dhs.gov/immigration-statistics/population-estimates/unauthorized-resident>

La peinture d'Eric Dinyer est une allégorie de l'exclusion contemporaine en Amérique. On peut entrevoir une forme humaine fantomatique déformée et floue par les distorsions picturales de la toile qui évoque le retour spectral de la crise des années trente. Le corps fantomatique allongé sur le trottoir nous invite à questionner la frontière entre apparition et disparition, absence et présence, réalité et illusion.

La figure spectrale de Tom Joad vient hanter notre psyché collective pour nous alerter sur la condition des sans-abris. Mais contrairement au fantôme du père d'Hamlet qui révèle l'identité de son meurtrier et ordonne à son fils de se venger en tuant son frère Claudius (*Revenge his foul and most unnatural murder*)³⁷⁷, Tom Joad ne cherche pas à se venger ; il est un témoin silencieux qui réalise qu'il y a toujours des exclus en Amérique.

Now Tom said: "Mom, wherever there's a cop beatin' a guy
Wherever a hungry newborn baby cries
Where there's a fight 'gainst the blood and hatred in the air
Look for me Mom I'll be there
Wherever there's somebody fightin' for a place to stand
Or decent job or a helpin' hand
Wherever somebody's strugglin' to be free
Look in their eyes Mom you'll see me." (25-32)

Le dernier couplet fait directement référence au bref échange de Tom avec sa mère, Ma Joad, rendu célèbre par la prestation d'Henri Fonda dans le film de John Ford³⁷⁸. Tom fait ses adieux à sa mère et lui promet de défendre les opprimés où qu'ils soient. En paraphrasant les propos de Tom Joad, Springsteen expose sa philosophie de la justice sociale qui vise à défendre les plus exclus de son pays.

Le personnage principal cherche (searchin' for, 12), attend (waitin' on, 24) et finalement s'assoit (sittin' with, 36) avec le fantôme de Tom Joad. De ce fait, le sans-abri ne se sent plus abandonné ou mis à l'écart. Le fantôme vient le réconforter dans sa solitude spectrale. Tout cela se passe autour d'un feu de camp entre fantômes, entre deux fantômes pour reprendre les mots de Derrida³⁷⁹.

³⁷⁷ William Shakespeare, *Hamlet*, New York, Hungry Minds, 2002, act 1/ sc.5 /25, 61.

³⁷⁸ I'll be all aroun' in the dark. I'll be ever'where—wherever you look. Wherever they's a fight so hungry people can eat, I'll be there. Wherever they's a cop beatin' up a guy, I'll be there. [...] I'll be in the way guys yell when they're mad an'—I'll be in the way kids laugh when they're hungry an' they know supper's ready. An' when our folks eat the stuff they raise an' live in the houses they build—why, I'll be there (John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, *op.cit.*, 289).

³⁷⁹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op.cit.*, 205.

Springsteen s'est inspiré du roman de Steinbeck pour livrer un témoignage sur l'exclusion en Amérique contemporaine. Pour lui, le fantôme de Tom Joad incarne la lutte des pauvres et des exclus. Cependant, même si Tom Joad est mort, l'esprit de sa lutte pour les plus opprimés continuera à lui survivre.

Les chansons que nous avons analysées jusqu'à présent nous ont permis d'explorer la condition des plus démunis en Amérique qu'ils soient des chômeurs, des cols bleus, ou des sans-abris. La prochaine section est aussi un prolongement de notre réflexion sur le thème de l'exclusion aux États-Unis. Dans ce qui suit, nous allons analyser des chansons sur l'exclusion sociale de certains groupes particuliers qui sont les LGBT et les membres de la communauté africaine-américaine.

3. Être autre en Amérique

Springsteen examine la condition d'individus qui subissent des discriminations du fait de leur orientation sexuelle ou en raison de leur origine ethnique. Nous allons voir que le chanteur arrive à trouver les mots et le ton juste pour aborder des sujets problématiques dans son pays, l'homosexualité, le sida, le racisme ou encore les violences policières.

Dans la première chanson, Springsteen se met à la place d'un homosexuel atteint du sida en employant la première personne du singulier et narre sa désillusion du fait de la maladie et des souffrances qu'il endure. Dans la deuxième chanson que nous allons examiner, Springsteen aborde le thème de la brutalité policière à l'encontre de la communauté africaine-américaine à travers un événement tragique qui s'est déroulé à New York et qui a coûté la vie à un immigrant africain.

3.1. Sida, homosexualité et désillusion

Nous avons abordé jusqu'à maintenant la désillusion des citoyens américains vivant dans la pauvreté et l'exclusion sociale. Ceci étant dit, il y a une autre catégorie de gens qui ressentent une désillusion qui est similaire à celle qu'on a évoquée précédemment depuis le début de ce chapitre. Il s'agit des homosexuels séropositifs. Chanter sur la désillusion de cette catégorie de gens est une tâche délicate, particulièrement dans l'Amérique des années quatre-vingt-dix où les thèmes du sida et de l'homosexualité étaient considérés comme des sujets tabous et controversés. Pourtant, Springsteen considère qu'il est de son devoir en tant qu'artiste de chanter sur ces sujets qui sont souvent difficiles à aborder.

Au début de l'année 1993, le chanteur est contacté par le réalisateur Jonathan Demme qui lui demande de composer une chanson pour la bande originale de son film *Philadelphia* sur le sida, l'homosexualité et l'homophobie. Demme souhaite par ce film démystifier le sida, maladie méconnue dans les années quatre-vingt-dix et aussi sensibiliser la population américaine contre la stigmatisation et la discrimination des homosexuels séropositifs.

Le film *Philadelphia* aborde le thème de l'homophobie et du sida du point de vue d'Andrew Beckett (Tom Hanks) qui se fait licencier pour faute professionnelle du cabinet de Charles Wheeler et associés. Le jeune avocat, homosexuel et séropositif, pense qu'il a été licencié abusivement à cause de sa maladie. Il poursuit son ancien cabinet avec l'aide de l'avocat Joe Miller (Denzel Washington) qui était initialement homophobe et avait peur de contracter le sida. Beckett gagne son procès et meurt peu après.

Lors de l'interview accordée au magazine LGBT *The Advocate*, Springsteen explique les raisons qui l'ont poussé à composer une chanson pour le film de Demme :

I knew where the fear came from. I was brought up in a small town, and I basically received nothing but negative images about homosexuality-very bad. Anybody who was different in any fashion was castigated and ostracized, if not physically threatened. [...] Basically, I was pretty ostracized in my hometown. Me and a few other guys were the town freaks-and there were many occasions when we were dodging getting beaten up ourselves. So, no, I didn't feel a part of those homophobic ideas³⁸⁰.

Le commentaire de Springsteen sur l'homosexualité est très intéressant à différents égards. Tout d'abord, comme les gays, le chanteur a été victime d'ostracisme du fait de son style de vie, jugé différent par les gens de sa ville natale. Ensuite, Springsteen provient d'un milieu artistique qui a été pendant longtemps sexiste et homophobe. Sa chanson sur les homosexuels et la tolérance a contribué à le dissocier de son image stéréotypée de chanteur rock hétérosexuel qui n'accepte pas les choix sexuels des autres. D'ailleurs, son duo avec la chanteuse et militante LGBT Melissa Etheridge lors de l'émission *MTV Unplugged*, le 15 février 1995 montre l'évolution du chanteur et l'intérêt qu'il porte aux questions des droits LGBT³⁸¹.

³⁸⁰ Judy Wieder, « Bruce Springsteen: The Advocate Interview », *The Advocate*, issue 704, 2 avril 1996, 48.

³⁸¹ Melissa Etheridge et Bruce Springsteen, « Thunder Road », *MTV Unplugged*, New York, 15 février 1995.

Il faut préciser que même si la communauté LGBT américaine a obtenu des droits civils comme la suppression du principe « don't ask, don't tell »³⁸², la légalisation du mariage entre personne du même sexe ou encore l'adoption homoparentale³⁸³, sa lutte contre les discriminations et les violences homophobes à l'encontre de ses membres continue toujours.

En effet, selon les statistiques des crimes de haines (*hate crime*) du Département de la justice des États-Unis rapportés en 2015, plus de 22.1% des 207 880 victimes d'agressions, c'est-à-dire plus de 45 941 personnes, étaient identifiées comme des cibles en raison de leur orientation sexuelle³⁸⁴. L'homophobie peut aller souvent jusqu'au meurtre. Lors de la fusillade du 12 juin 2016 à Orlando, Floride, 49 personnes ont été assassinées dans la boîte de nuit LGBT le *Pulse*³⁸⁵.

Par ailleurs, les droits des LGBT américains ont connu une régression avec la promulgation d'une loi dite HB2 (*Public Facilities Privacy & Security Act*) par l'État de Caroline du Nord en mars 2016 qui interdit l'usage par les personnes transgenres des toilettes en fonction du genre auquel ils s'identifient. Cette loi vise aussi à abolir tout recours en cas de discrimination à l'embauche basée sur l'orientation sexuelle ou l'identité de genre. En réaction à cette loi discriminatoire, Springsteen annule un concert à Greensboro en Caroline du Nord qui était prévu pour le 10 avril 2016 et publie un communiqué sur son site internet dans lequel il dénonce la loi HB2 tout en apportant son soutien à la communauté LGBT.

[...] No other group of North Carolinians faces such a burden. To my mind, it's an attempt by people who cannot stand the progress our country has made in recognizing the human rights of all our citizens to overturn that progress. [...] I feel that this is a time for me and the band to show solidarity for those freedom fighters. As a result, and with deepest apologies to our dedicated fans in Greensboro, we have canceled our show scheduled for Sunday, April 10th. Some things are more important than a rock show and this fight against prejudice and bigotry-

³⁸² Les homosexuels étaient interdits de servir dans les forces armées étatsuniennes jusqu'en 1993 lorsque le président Clinton se met d'accord avec le commandement militaire sur le principe « don't ask, don't tell » (Si on ne le demande pas, ne le dis pas), selon lequel les LGBT pourront faire partie des rangs de l'armée nationale, tant qu'ils ne font pas état de leur orientation sexuelle. Cette règle que les associations LGBT ont critiquée fut supprimée en mai 2010 par le Congrès des États-Unis. Désormais, les soldats ouvertement homosexuels pourront servir dans les forces armées (Carl Hulse, « Senate Repeals Ban Against Openly Gay Military Personnel », *The New York Times*, 18 décembre 2010, [en ligne], consulté le 5 décembre 2017.

URL : http://www.nytimes.com/2010/12/19/us/politics/19cong.html?pagewanted=all&_r=0)

³⁸³ « *Obergefell v. Hodges*, 576 U.S. », *U.S. Supreme Court*, 26 juin 2015, [en ligne], consulté le 5 décembre 2017. URL : https://www.supremecourt.gov/opinions/14pdf/14-556_3204.pdf

³⁸⁴ Madeline Masucci et Lynn Langton, « Hate Crime Victimization, 2004-2015 », *Bureau of Justice Statistics, U.S. Department of Justice*, juin 2017, [en ligne], consulté le 5 décembre 2017.

URL : <https://www.bjs.gov/content/pub/pdf/hcv0415.pdf>

³⁸⁵ Nick Madigan, Benjamin Mueller, Sheryl Gay Stolberg, « 49 Lives Lost to Horror in Orlando: Mostly Young, Gay and Latino », *The New York Times*, 13 juin 2016, [en ligne], consulté le 5 décembre 2017.

URL : https://www.nytimes.com/2016/06/14/us/orlando-shooting-victims-updates.html?_r=0

which is happening as I write- is one of them. It is the strongest means I have for raising my voice in opposition to those who continue to push us backwards instead of forwards³⁸⁶.

Springsteen dénonce la loi discriminatoire à l'encontre des LGBT en Caroline du Nord par des paroles à travers son communiqué et aussi par des actes en annulant son concert. Il aurait pu se produire à Greensboro au lieu de rembourser les tickets de son spectacle et choisir des chansons engagées dans son large répertoire musical pour critiquer le gouvernement local à cause de ses lois discriminatoires. Or, il choisit une solution radicale qui attire l'attention des médias américains et internationaux³⁸⁷. Il contribue ainsi à alimenter le débat sur la régression des droits LGBT. Nous reviendrons plus en détail dans le quatrième chapitre sur l'engagement politique de Springsteen dans son pays.

La chanson « Streets of Philadelphia » est écrite et enregistrée à l'aide d'un synthétiseur comme le précise Springsteen dans son autobiographie : « I began to fiddle with the synthesizer, playing over a light hip-hop beat I programmed on the drum machine. As soon as I slowed the rhythm down over some basic minor chords, the lyrics fell into place and the voice I was looking for came forward »³⁸⁸. Au lieu d'insérer des guitares électriques qui produisent un son énergique, Springsteen choisit d'utiliser le synthétiseur pour composer des mélodies douces qui invitent les auditeurs à prêter attention aux paroles des couplets et à méditer sur leur sens.

Ainsi, « Streets of Philadelphia » a atteint une popularité internationale, notamment dans les pays européens. La chanson est devenue numéro un des meilleures ventes de singles en France, Autriche, Norvège et Allemagne³⁸⁹. Aux États-Unis, la chanson qui apparaît au début du film de Demme a permis à Springsteen de recevoir l'Oscar de la meilleure chanson originale en 1994. Il obtient aussi plusieurs récompenses aux Grammy Awards, Golden Globe Awards et MTV Video Music Awards de 1994.

Springsteen explique avec pertinence la raison de ce succès commercial : « “Streets of Philadelphia” was a top ten hit because of the film and because it addressed something the

³⁸⁶ *A Statement from Bruce Springsteen on North Carolina*, 8 avril 2016, [en ligne], consulté le 5 décembre 2017. URL : <http://bruce.springsteen.net/news/2016/a-statement-from-bruce-springsteen-on-north-carolina>

³⁸⁷ « Bruce Springsteen annule un concert en Caroline du Nord pour dénoncer une loi antitransgenre », *Le Monde*, 9 avril 2016, [en ligne], consulté le 5 décembre 2017.

URL : http://www.lemonde.fr/musiques/article/2016/04/09/bruce-springsteen-annule-un-concert-en-caroline-du-nord-pour-denoncer-une-loi-anti-transgenre_4899003_1654986.html

³⁸⁸ Springsteen, *op.cit.*, 396.

³⁸⁹ « Streets of Philadelphia », *Les Charts*, [en ligne], consulté le 5 décembre 2017.

URL : <http://www.lescharts.com/showitem.asp?interpret=Bruce+Springsteen&titel=Streets+of+Philadelphia&cat=s>

country was attempting to come to grips with at that moment »³⁹⁰. En effet, *Philadelphia* est parmi les premiers films hollywoodiens traitant du sida d'un point de vue objectif qui démystifie la maladie et déconstruit les préjugés selon lesquels les homosexuels auraient apporté le sida à toute la société.

Il faut rappeler que bien avant l'apparition du sida aux États-Unis, l'homosexualité était considérée comme une maladie par les psychiatres américains. Ce n'est qu'en 1973 que l'homosexualité est retirée du manuel de classification des maladies mentales par l'Association américaine de psychiatrie (APA)³⁹¹. Aussi, au début des années quatre-vingt, le sida est appelé « gay cancer »³⁹² par les médecins américains stigmatisant ainsi la communauté gay qui était perçue par l'opinion public comme responsable de cette maladie fatale. Or, il s'est avéré par la suite que le sida pouvait aussi bien toucher les hommes que les femmes, et de la même façon, une personne homosexuelle ou hétérosexuelle. En plus, il a été démontré que la maladie pouvait se transmettre lors du partage de seringues entre usagers de drogues quelque soit leur orientation sexuelle.

La chanson de Springsteen contribue à défaire les préjugés envers les membres séropositifs de la communauté gay. Springsteen se met à la place d'une personne séropositive et fait partager ses pensées.

I was bruised and battered, I couldn't tell what I felt
I was unrecognizable to myself
I saw my reflection in a window, I didn't know my own face
Oh brother are you gonna leave me wastin' away
On the streets of Philadelphia (1-5)

Le premier couplet installe une atmosphère mortifère. Le personnage séropositif décrit les effets de la maladie sur son corps. L'expression idiomatique *bruised and battered* donne une idée de la condition physique du personnage qui se dégrade. On a l'impression qu'il a subi une agression physique et que son corps est couvert de plaies et de bleus. Springsteen rappelle que le sida n'affecte pas seulement la santé physique des individus ; il peut aussi avoir des effets néfastes sur leur identité et leur condition sociale. Le verbe à particule *waste*

³⁹⁰ Springsteen, *op.cit.*, 397. Le single s'est classé 9^{ème} du *Billboard Hot100* (« Oscar Winners on the Hot 100 », *Billboard*, [en ligne], consulté le 5 décembre 2017. URL : <http://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/959084/oscar-winners-on-the-hot-100>).

³⁹¹ Chuck Stewart, « United States », in Chuck Stewart, (éd.), *The Greenwood Encyclopedia of LGBT Issues Worldwide, volume 1*, Santa Barbara, Greenwood Press, 2010, 265.

³⁹² Joe Wright, « Remembering the Early Days of 'Gay Cancer' », *NPR*, 8 mai 2006, [en ligne], consulté le 6 décembre 2017. URL : <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5391495>

away signifie : « to become progressively weaker and more emaciated »³⁹³. Springsteen emploie ce verbe pour décrire le malade qui dépérit de jour en jour. Il rappelle que le sida est une maladie mortelle qui tue des millions de gens dans le monde et en Amérique.

En effet, les chiffres de l'ONUSIDA indiquent qu'en 2016, environ 35 millions de personnes sont décédées de maladies liées au sida depuis le début de l'épidémie³⁹⁴. Aux États-Unis, le ministère de la santé estime qu'à la fin de l'année 2015, plus de 1 122 900 Américains vivent avec le VIH et que 6 721 personnes sont décédées des suites de la maladie en 2014³⁹⁵. Si l'on examine les estimations de l'année 1993, lorsque Springsteen a enregistré « *Streets of Philadelphia* », on note que 41 920 Américains sont décédés des suites du sida³⁹⁶, ce qui représente presque six fois plus de décédés qu'aujourd'hui. Il faut rappeler que dans les années quatre-vingt-dix l'accessibilité aux molécules thérapeutiques était difficile alors que maintenant une trithérapie régulière permet aux personnes séropositives de mener une vie quasiment normale. Néanmoins, nous sommes au milieu des années quatre-vingt-dix et le personnage principal de Springsteen a peur de finir les derniers jours de sa vie seul sans compagnie.

Le choix de la ville de Philadelphie a une signification symbolique aussi bien que paradoxale. La racine grecque *philadelphos* signifie « amitié fraternelle »³⁹⁷. La ville qui fut créée en 1682 par William Penn était un refuge avec les autres villes de la Pennsylvanie pour les Quakers et tous ceux qui étaient opprimés pour leur foi³⁹⁸. Penn souhaitait établir une colonie qui montrait un exemple de tolérance aux autres nations. Philadelphie est aussi la ville qui fut choisie pour accueillir le Premier et Second Congrès continental pendant la guerre d'indépendance des États-Unis. Son *Independence Hall* est le bâtiment où fut signée la Déclaration d'indépendance et fut adoptée la constitution américaine. Cependant, la ville de l'amitié fraternelle semble ne plus être tolérante aujourd'hui vis-à-vis de ses habitants homosexuels atteints de sida comme le suggère Springsteen implicitement.

Le clip de la chanson, réalisé par Demme, renforce aussi l'ambivalence de la ville lorsque les images de la statue de William Penn au sommet du *Philadelphia City Hall* ou encore la *Liberty Bell* (cloche de la liberté), des édifices historiques qui symbolisent la liberté

³⁹³ URL : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/waste>

³⁹⁴ « Fiche d'information – Dernière statistiques sur l'état de l'épidémie de sida », ONUSIDA, 2017, [en ligne], consulté le 6 décembre 2017. URL : <http://www.unaids.org/fr/resources/fact-sheet>

³⁹⁵ « HIV in the United States : *At A Glance* », *Centers for Disease Control and Prevention*, 2016, [en ligne], consulté le 6 décembre 2017. URL : <https://www.cdc.gov/hiv/statistics/overview/ataglance.html>

³⁹⁶ *A Brief Timeline of AIDS*, [en ligne], consulté le 6 décembre 2017. URL : <http://www.factlv.org/timeline.htm>

³⁹⁷ *Online Etymology Dictionary*.

URL : http://etymonline.com/index.php?term=Philadelphia&allowed_in_frame=0

³⁹⁸ André Kaspi, *Les Américains : les États-Unis de 1607 à nos jours*, Paris, Seuil, 1986, 25.

et la tolérance, se juxtaposent avec les scènes des quartiers pauvres où vivent les laissés-pour-compte philadelphiens.

I walked the avenue, till my legs felt like stone
I heard the voices of friends vanished and gone
At night I could hear the blood in my veins
Just as black and whispering as the rain
On the streets of Philadelphia (6-10)

Ain't no angel gonna greet me
It's just you and I my friend
And my clothes don't fit me no more
I walked a thousand miles
Just to slip this skin (11-15)

Le séropositif compare son sang infecté à de la pluie noire qui détruit son système immunitaire. Le mot sang (8) est utilisé de façon métonymique pour désigner la maladie du sida. C'est dans le sang que réside la cause du mal et c'est par le sang aussi que se transmet la maladie. Le séropositif se sent étranger à lui-même ; son corps s'amaigrit et son désespoir est si profond qu'il se met à marcher (*walked* 6, 14) sans cesse pour que son âme quitte son corps (15). Le recours à l'euphémisme pour désigner la mort (*slip this skin*) représente une tentative du séropositif d'adoucir une réalité qu'il ne peut nier, le fait qu'il va bientôt passer de vie à trépas.

Le clip de la chanson se focalise sur la marche interminable du séropositif qui est joué par Springsteen. La caméra montre Springsteen marcher le long des rues de la ville. Le réalisateur emploie le « travelling latéral », une technique cinématographique qui consiste à déplacer la caméra parallèlement à ce qu'elle filme. Ainsi, le mouvement de caméra suit le personnage au même rythme qu'il se déplace et dévoile le décor qui auparavant était hors champ³⁹⁹.

La caméra révèle ainsi la misère de la ville avec ses quartiers pauvres et insalubres, ses déchets qui jonchent les rues désertes et ses sans-abris qui sont totalement désenchantés. La ville est malade socialement ce qui laisse croire que ses habitants vivant dans la pauvreté ressentent une désillusion similaire à celle du personnage séropositif. La chanson de Springsteen aborde de façon globale le malaise social des Américains touchés par la pauvreté ou le sida.

³⁹⁹ Blain Brown, *Cinematography: Theory and Practice*, Burlington, MA, Focal Press, 2012, 214.

Mais la caméra centre surtout sur Springsteen qui affiche la persona d'un démuné. Il a le visage sombre et amaigri, ses cheveux sont mal coiffés et il porte un blouson en cuir avec un petit trou sur une de ses manches. Springsteen marche indéfiniment sans prêter attention aux gens qui sont sur son chemin. Il chante avec une voix mélancolique et semble totalement désenchanté.

Le personnage séropositif a beau marcher tout au long de la journée et même le soir, son déplacement ne veut pas prendre fin. La technique cinématographique du travelling rend la scène plus réaliste et nous laisse ressentir concrètement à travers la marche allégorique du personnage séropositif les souffrances incessantes qu'il endure. En fin de journée, la marche solitaire du séropositif se termine, mais elle ne fournit pas de réponse à ses questionnements et ses inquiétudes.

The night has fallen, I'm lyin' awake
I can feel myself fading away
So receive me brother with your faithless kiss
Or will we leave each other alone like this
On the streets of Philadelphia (16-20)

Le personnage séropositif sent la fin de sa vie approcher. Il ne peut rien faire sauf attendre. Le verbe à particule *fade away* (17) qui signifie : « to gradually become thin and weak, especially to the point of death »⁴⁰⁰ nous donne une idée des terribles souffrances qu'il endure. Son âme va quitter un corps affaibli et complètement ravagé par la maladie. Mais ce que le séropositif redoute le plus, en ces derniers instants, c'est de mourir seul sans aucune personne pour lui dire au revoir. Contrairement à Andrew Beckett (Tom Hanks) qui meurt entouré de sa famille et déclare à son compagnon Miguel Alvarez (Antonio Banderas) : « Miguel, I'm ready »⁴⁰¹, le personnage de Springsteen est complètement désenchanté au point de demander à son compagnon de faire semblant de l'aimer (*faithless kiss*, 18) et de ne pas le quitter au moins jusqu'à la fin.

« Streets of Philadelphia » est de courte durée comme la vie du personnage séropositif. En deux minutes et cinquante sept secondes, Springsteen arrive à déconstruire les stéréotypes relatifs aux personnes homosexuelles et séropositives à une période, au milieu des années quatre-vingt-dix, où le sida était synonyme de peur et où la communauté LGBT luttait pour ses droits civiques.

⁴⁰⁰ URL : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/fade>

⁴⁰¹ Jonathan Demme, *Philadelphia*, Culver City, TriStar Pictures, 1993.

Au-delà du succès commercial, la chanson a surtout permis à Springsteen de clarifier sa position par rapport à la question LGBT comme il l'indique au magazine *The Advocate*: « The bonus I got out of writing 'Streets of Philadelphia' was that all of a sudden I could go out and meet some gay man somewhere and he wouldn't be afraid to talk to me and say, 'Hey, that song really meant something to me.'[...] So it was a nice experience for me, a chance to clarify my own feelings about gay and lesbian civil rights »⁴⁰².

Springsteen s'intéresse aussi aux problèmes d'une autre catégorie de la population américaine qui comme la communauté LGBT fait face la discrimination et au mépris social. La prochaine chanson s'attache à explorer la brutalité policière que subit une partie de la population américaine. Nous allons examiner à travers la chanson de Springsteen la nature de cette violence policière qui concerne principalement des individus de la communauté africaine-américaine.

3.2. Violences policières, tensions et controverses

Le 9 avril 1999, Springsteen reforme son E Street Band après plus de dix années de séparation. Ils entament le *Reunion Tour* (1999-2000), une série de concerts qui les conduit dans plusieurs villes en Europe et en Amérique du nord⁴⁰³. La tournée mondiale est marquée par une chanson inédite, « American Skin (41 Shots) », qui fait référence à la mort d'Amadou Diallo, un immigrant guinéen abattu par la police de la ville de New York.

Le thème de la violence policière est fréquemment abordé par divers artistes qui dénoncent à travers les textes de leurs chansons les écarts de conduite des policiers et parfois les accusent ouvertement de racisme. Les chanteurs de hip-hop sont principalement concernés par la violence policière lorsqu'ils composent des chansons très agressives qui abordent les arrestations et les gardes à vue injustifiées des jeunes Africains-Américains dans les ghettos.

On peut citer à titre d'exemple l'emblématique « Fuck tha Police » (1988) des N.W.A qui décrit dans un langage très familier les brutalités commises par la police américaine : « fuck the police coming straight from the underground » (12), « they have the authority to kill a minority, fuck that shit, cause I ain't the one, for a punk motherfucker with a badge and a gun to be beating on, and thrown in jail » (15-18). Les N.W.A emploient des mots très familiers, voir même vulgaires pour critiquer les représentants de l'ordre. Toutefois, il faut faire attention à ne pas considérer *fuck*, *shit*, ou *motherfucker* comme des mots grossiers bien

⁴⁰² Judy Wieder, « Bruce Springsteen: The Advocate Interview », *op.cit.*, 47.

⁴⁰³ Gillian G. Gaar, *Boss: Bruce Springsteen and the E Street Band- The Illustrated History*, Minneapolis, Quarto Publishing Group, 2016, 132.

que les auditeurs peuvent penser que leur emploi est péjoratif. Ces mots doivent être placés dans leur contexte sociolinguistique. Le langage utilisé par les N.W.A n'est que l'anglais vernaculaire de la communauté africaine-américaine. La critique frontale des N.W.A s'est révélée être très constructive. La chanson a rendu compte des tensions entre les jeunes Africains-Américains et la police en plus de prendre une position claire qui condamne les brutalités policières. Il faut rappeler enfin que le titre de la chanson est devenu un slogan emblématique de la culture populaire qui symbolise la résistance face aux écarts de conduite des policiers.

« Endangered Species (Tales from the Darkside) » (1990) chantée par le duo Ice Cube et Chuck D des Public Enemy traite de la vie dans le ghetto et dresse un portrait véridique des violences entre les gangs de la communauté africaine-américaine de Los Angeles, « Livin' large, tellin' me to get out the gang, I'm a nigga, gotta live by the trigger » (3-4). Les rappeurs affirment explicitement que les policiers américains sont des meurtriers sans scrupules, « every cop killer goes ignored, they just send another nigga to the morgue » (7-8).

Enfin, dans « Trapped » (1991), le rappeur Tupac critique les brutalités policières et suggère explicitement que les jeunes Africains-Américains des ghettos ne se laisseront pas faire, « if one more cop harasses me I just might go psycho, and when I get'em, I'll hit 'em with the bum rush, only a lunatic would like to see his skull crushed » (19-21). La chanson de Tupac défie clairement les services de police américains et contient une trace d'*empowerment* qui incite les jeunes des ghettos à faire face aux brutalités policières par la force s'il le faut, « bang, bang, count another casualty, but it's a cop who's shot for his brutality » (42-43).

Les groupes de punk et de rock dénoncent aussi la corruption et les violences des agents de police avec des chansons transgressives au langage informel. Les Dead Kennedys critiquent les brutalités policières dans leur chanson satirique « Police Truck » (1980) qui se moque de deux policiers corrompus, « got a black uniform and a silver badge, playin' cops for real, playin' cops for pay » (10-11). Les deux policiers consomment de l'alcool en service, agressent des ivrognes et violent des prostitués. L'humour acerbe du groupe punk Dead Kennedys vise à alerter les auditeurs sur une réalité étatsunienne, celle de l'omniprésence des brutalités policières à travers tout le pays. Leur chanson déconstruit donc le stéréotype selon lequel les brutalités policières concernent seulement les Africains-Américains des ghettos.

La très courte « Police Story » (1981) des Black Flag résume en 1 minute et 32 secondes la confrontation manichéenne entre les policiers (*pigs*, 2) et la jeunesse de l'Amérique reaganienne, « they hate us, we hate them » (8-9). Le groupe punk s'oppose à

l'institution policière qui symbolise le bras armé de l'État, « we're fighting a war » (6). De ce fait, les Black Flag expriment un message antiautoritaire et non-conformiste très clair qui est fidèle à leur idéologie punk.

On peut enfin citer « Killing in the Name » (1993) la chanson très explosive des Rage Against the Machine qui dénonce les tensions raciales des années quatre-vingt-dix et critique les brutalités policières sévèrement, « you justify those that died, by wearing the badge, they're the chosen whites » (21). La phrase du refrain « now you do what they told ya » est répétée 31 fois pour alerter les auditeurs sur le fait que les policiers ont le choix de ne pas exécuter les ordres de leurs supérieurs lorsque ces derniers les somment d'être agressifs avec les jeunes des ghettos.

L'affaire Diallo a aussi mobilisé plusieurs artistes qui ont composé des chansons dénonçant la mort du jeune Guinéen. Dans « 41 :19 » (1999), les Public Enemy critiquent explicitement les policiers de New York et les accusent de s'entraîner en tirant sur des cibles vivantes : « if you get caught by our motherfuckin' crew, shot 41, only hit 19, they need target practice, that's what it seems to me » (24-26). Les paroles politiquement controversées du groupe hip-hop rendent compte de la mort de Diallo qui a reçu 19 des 41 balles que les policiers ont tirées sur lui. De même, Wyclef Jean et Youssou N'Dour abordent la tragique mort du jeune Guinéen dans « Diallo » (2000) et affichent leur colère en accusant les policiers explicitement de meurtre, « you guys are murderers in the middle of the night, killin' innocent people, is that your appetite ? » (78-81). Enfin, dans « Bang Bang » (2001) le groupe punk féministe Le Tigre met l'accent sur la panique et la confusion des policiers new-yorkais qui ont pris Diallo pour un criminel. Le Tigre se demande si la population new-yorkaise peut toujours faire confiance à sa police.

Ces quelques chansons que nous venons de citer ont abordé la mort de Diallo de différentes façons. Cependant, seule la chanson de Springsteen, « American Skin (41 Shots) », a suscité de vives réactions de la part des médias et de la population américaine et a créé une controverse.

On peut se demander les raisons qui ont poussé les gens à réagir sévèrement contre la chanson d'un artiste qui est parmi les plus respectés de son pays. Pourquoi la chanson de Springsteen a-t-elle suscité la controverse et pas les autres chansons sur l'affaire Diallo ? Est-ce parce que Springsteen chante habituellement sur les cols bleus et les plus démunis et qu'il n'a jamais abordé le thème de la brutalité policière ? La polémique qu'a créée Springsteen n'est-elle pas le fruit de l'incompréhension et de l'ambivalence de sa chanson ?

Pour répondre à ces questions, nous devons tout d'abord revenir sur l'affaire Diallo et donner une définition théorique de la violence policière étatsunienne dans son contexte historique et culturel pour mesurer à quel point cette question sensible est susceptible de provoquer des tensions entre la police et les communautés minoritaires. Nous examinerons la nature de la polémique provoquée par la chanson de Springsteen et exposerons les réactions et avis de quelques citoyens américains et personnalités politiques. Enfin, nous analyserons la chanson en détail et conjuguerons l'analyse textuelle avec les avis et déclarations de Springsteen pour comprendre les causes de l'une des controverses les plus intenses de la carrière du chanteur.

3.2.1. L'affaire Diallo et la violence policière

Le 4 février 1999, Amadou Diallo est abattu par quatre policiers blancs dans le Bronx au cours d'un simple contrôle de routine. Les policiers, qui l'ont reconnu à tort comme étant un violeur recherché, tirent 41 balles dont 19 atteignent le jeune immigrant Guinéen. Ils pensaient que Diallo allait sortir un revolver alors qu'il tentait de sortir son portefeuille. Les médias américains évoquent alors la bavure policière et l'affaire Diallo devient le symbole de la répression policière à l'encontre des personnes issues de la communauté africaine-américaine.

La mort du jeune Diallo, qui n'avait pas de casier judiciaire, provoque plusieurs manifestations à New York. Le révérend Al Sharpton est présent avec des membres de la communauté africaine-américaine pour soutenir la famille de la victime. Les quatre policiers sont acquittés au terme d'un procès de près d'une année mais la famille Diallo recevra ultérieurement des compensations par la municipalité de la ville⁴⁰⁴. Jesse Jackson critique le verdict du jury et déclare : « this was the result of racial profiling and stereotyping »⁴⁰⁵. Le maire de New York, Rudolph Giuliani, qualifie quant à lui la mort de Diallo comme une tragédie et soutient la police de sa ville en critiquant ce qu'il appelle « a vicious form of anti-police bias, which means entertaining every doubt against the police »⁴⁰⁶. Le maire Giuliani rappelle qu'en dépit de la tragédie Diallo, la police de sa ville fait un travail exceptionnel en protégeant ses citoyens contre le crime.

⁴⁰⁴ Jane Fritsch, « The Diallo verdict: the overview; 4 officers in Diallo shooting are acquitted of all charges », *The New York Times*, 26 février 2000, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017.

URL : <http://www.nytimes.com/2000/02/26/nyregion/diallo-verdict-overview-4-officers-diallo-shooting-are-acquitted-all-charges.html>

⁴⁰⁵ Julie Deardorff, « Jury Acquits 4 Nyc Cops In Diallo Case », *The Chicago Tribune*, 26 février 2000, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017. URL : http://articles.chicagotribune.com/2000-02-26/news/0002260079_1_diallo-case-death-of-amadou-diallo-kadiatou-diallo

⁴⁰⁶ *Ibid.*

Il faut préciser que d'un point de vue légal, on parle de violence policière lorsque des policiers en services perpètrent des actes violents justifiés envers d'autres personnes. Cette violence est légitime, c'est-à-dire que la loi l'autorise dans certains cas pour protéger les citoyens d'actes criminels comme lors des arrestations, les évasions ou les répressions de manifestations. L'article R431-3 du *Code pénal de la République Française* (version abrogée au 1^{er} janvier 2014) stipule que « L'emploi de la force par les représentants de la force publique n'est possible que si les circonstances le rendent absolument nécessaire au maintien de l'ordre public [...] La force déployée doit être proportionnée au trouble à faire cesser et doit prendre fin lorsque celui-ci a cessé ».

Nous retrouvons la notion de « violence légitime » chez Max Weber qui définit l'État de « monopole de la violence physique légitime »⁴⁰⁷. L'État est le seul groupement politique à bénéficier, sur son territoire, de la violence physique légitime. Il passe donc selon Weber pour « l'unique source du droit à la violence »⁴⁰⁸.

Or, il existe une autre forme de violence policière qui est illégitime lorsqu'il y a des actes d'abus policiers, c'est-à-dire non nécessaires ou exagérés. Kenneth Adams cite David Carter qui définit ces formes illégitimes de violences policière ainsi : « any action by a police officer without regard to motive, intent, or malice that tends to injure, insult, tread on human dignity, manifest feelings of inferiority, and / or violate an inherent legal right of a member of the public »⁴⁰⁹. Le cas d'Abner Louima, l'immigrant haïtien victime de viol et de brutalités par des policiers de New York en 1997 est un exemple qui illustre l'abus de pouvoir de la police. Nous exposerons sous peu d'autres cas de brutalités policières.

Il faut préciser que le fait de parler de police aux États-Unis revient souvent à parler de violence illégitime perpétrée par les officiers de police dans les quartiers difficiles de la communauté africaine-américaine. Il y a donc une forme de suspicion de la part des citoyens issus de cette communauté à l'encontre de l'institution policière. Jack R. Greene note : « some citizens feel brutalized by the mere presence of the police because they have come to represent the establishment and symbolize violence used to oppress minority groups »⁴¹⁰.

Les violences policières aux États-Unis sont une question délicate susceptible de provoquer des manifestations et des émeutes intenses. On se souvient des images de l'arrestation de Rodney King, le 3 mars 1991 qui ont fait le tour du monde et qui montrent la

⁴⁰⁷ Max Weber, *Le Savant et le politique*, *op.cit.*, 29.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ Jack R. Greene, (éd.), *The Encyclopedia of Police Science*, New York, Routledge Taylor & Francis, 2007, 6.

⁴¹⁰ *Ibid.*, 483.

brutalité et l'acharnement des policiers de Los Angeles. L'agression de l'automobiliste a provoqué l'indignation et la colère de la population africaine-américaine. Par la suite, l'acquittement des policiers qui l'ont agressé fut le facteur déclencheur des émeutes de Los Angeles du 29 avril 1992 causant la mort de 55 personnes et faisant 2300 blessés⁴¹¹.

Des émeutes ont aussi eu lieu dans différentes villes des États-Unis après la mort de Sean Bell à New York en 2006, Michael Brown à Ferguson, Missouri en 2014 ou encore Keith Lamont Scott à Charlotte, Caroline du Nord en 2016. Toutes ces personnes, non armées et issues de la communauté africaine-américaine, étaient victimes de violence policière⁴¹².

Un recensement du *Washington Post* indique que 1502 personnes ont été abattues par les forces de polices du 1^{er} janvier 2015 au 11 juillet 2016. Sur l'ensemble des personnes décédées, 732 étaient des Américains blancs d'ascendance européenne⁴¹³ alors que 381 étaient des Africains-Américains⁴¹⁴. Le nombre de décès des Blancs Américains est plus élevé que celui des Africains-Américains. Toutefois, le *Washington Post* indique qu'il faut analyser ces chiffres par rapport au nombre global de la population américaine selon ses catégories raciales. En 2016, les États-Unis comptent près de 234 millions de Blancs d'ascendance européenne, ce qui représente 73.3% de l'ensemble de la population alors que les Africains-Américains représentent 12.6% avec près de 40 millions de personnes⁴¹⁵. Si on examine le recensement des décédés, on note que les Blancs Américains représentent 49% de l'ensemble des personnes abattues par les forces de polices alors que les Africains-Américains représentent 25%. Cela signifie qu'un Africain-Américain non-armé a deux fois et demie plus de chances de se faire tuer par la police qu'un Blanc⁴¹⁶.

⁴¹¹ « Ex-police chief : morale law in Los Angeles force », *CNN Access*, 29 avril 2002, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017 .URL : <http://edition.cnn.com/2002/US/04/29/la.riot.gates.cnn/index.html>

⁴¹² « Charlotte officer will not be charged in fatal shooting of Keith Lamont Scott », 30 novembre 2016, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017.URL : <http://www.latimes.com/nation/nationnow/la-na-no-charges-keith-scott-20161130-story.html>

⁴¹³ Le Bureau de recensement des États-Unis définit cinq catégories raciales : les Blancs Américains (Europe, Latino, Moyen Orient, Afrique du Nord), les Africains-Américains, les Amérindiens, les Asiatiques et les Hawaïens de souche *US Census Bureau*, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017.
URL: <https://www.census.gov/topics/population/race/about.html>

⁴¹⁴ Wesley Lowery, « Aren't more white people than black people killed by police? Yes, but no », *The Washington Post*, 11 juillet 2016, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017.
URL: <https://www.washingtonpost.com/amphtml/news/post-nation/wp/2016/07/11/arent-more-white-people-than-black-people-killed-by-police-yes-but-no/>

⁴¹⁵ En 2016, les États-Unis d'Amérique comptent 318.5 millions d'habitants (*US Census Bureau*, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017.

URL: <https://factfinder.census.gov/faces/tableservices/jsf/pages/productview.xhtml?src=CF>.

La population du pays est de 325 719 178 habitants au 1^{er} juillet 2017(*US Census Bureau*, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017.

URL: <https://factfinder.census.gov/faces/tableservices/jsf/pages/productview.xhtml?src=bkmk>).

⁴¹⁶ Wesley Lowery, « Aren't more white people than black people killed by police? », *ibid.*

La communauté africaine-américaine est surreprésentée parmi les victimes de violences policières. Jill Nelson affirme qu'il existe un problème culturel qui explique la surreprésentation des Africains-Américains.

The notion of the « black male predator » is so historically rooted in the American consciousness that we have come to accept the brutalization and murder of citizens by the police as an acceptable method of law enforcement. The assumption is that Black men are the bad guys, the police are the good guys, and if the police killed someone it must have been for good reason. They must have done *something*⁴¹⁷.

Nelson affirme qu'aux États-Unis, il existe une culture policière fondée sur le racisme qui fait que tuer un Africain-Américain est devenu une chose banale. Les policiers, selon lui, procèdent à des arrestations en se basant sur les préjugés et stéréotypes raciaux qui catégorisent les Africains-Américains comme étant plus dangereux que le reste de la population. La figure de l'homme noir dangereux a donc parfois des conséquences tragiques comme nous l'avons mentionné ci-dessus.

Nelson procède à une analyse qui se focalise sur le genre masculin alors que les femmes africaines-américaines sont aussi victimes de brutalités policières. Le 21 novembre 2006, Kathryn Johnston, 92 ans, a été abattue dans sa maison et a reçu 39 balles dans le dos par des policiers d'Atlanta qui la soupçonnait faussement de vendre de la drogue. La jeune Tarika Wilson a été aussi abattue dans sa maison le 4 janvier 2008 à Lima, Ohio, lors d'un raid de la police qui recherchait son compagnon. Le 15 mars 2012 Shereese Francis, souffrant de schizophrénie, a été interpellée par quatre policiers new-yorkais et est morte suite à une arrestation brutale. De même, Tanisha Anderson est morte subitement d'un arrêt cardiaque le 13 novembre 2014 lorsque des policiers de Cleveland ont immobilisé au sol la jeune femme psychologiquement fragile⁴¹⁸. Toutes ces femmes africaines-américaines ont été tuées par des officiers de police.

Les femmes africaines-américaines font face à des brutalités policières plus que les femmes blanches américaines. Les statistiques de l'*USA Today* indiquent qu'une Africaine-Américaine (née en 2001) sur 18 va finir par se faire contrôler par la police et être enfermée en prison. Le ratio d'arrestation correspond à une femme sur 111 chez les Blanches

⁴¹⁷ Jill Nelson, *Police Brutality: An Anthology*, New York, W.W. Norton & Company, 2001, 6.

⁴¹⁸ Miranda Lindsey, « Five Black Women You Didn't Know Were Killed By the Police », *Odyssey*, 29 juillet 2015, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017.

URL : <https://www.theodysseyonline.com/five-black-women-didnt-know-were-killed-police>

Américaines⁴¹⁹. L'analyse genrée montre que les hommes et les femmes de la communauté africaine-américaine sont les plus exposés aux brutalités policières et subissent donc le plus de préjudice.

Si on examine le nombre de contrôles d'identité dans la ville où a été abattu Diallo, on note que sur les 12 404 New-yorkais contrôlés en 2016 par la police, 6 498 sont des Africains-Américains, ce qui représente 52%. Les Latino-Américains viennent en deuxième position avec plus de 3 626 personnes contrôlées (29%). Les Blancs Américains représentent 10% de l'ensemble des contrôles d'identité avec 1 270 individus⁴²⁰. Les contrôles policiers sont effectués principalement dans les quartiers difficiles où vivent les Africains-Américains et les Latino-Américains. Cela ne fait qu'augmenter les tensions raciales entre la police et les membres des communautés minoritaires. Les déclarations du président Clinton après l'acquittement des quatre policiers accusés de l'assassinat de Diallo montrent à quel point il est difficile pour un Africain-Américain de vivre dans la ségrégation résidentielle.

We've had all the turmoil in New York City over this Diallo case. And I don't want—as I said before, I don't pretend for a moment to second-guess the jury. I didn't sit there and listen to the evidence. But I know most people in America of all races believe that if it had been a young white man in a young, all-white neighborhood, it probably wouldn't have happened⁴²¹.

Après avoir donné un aperçu sur l'affaire Diallo et une définition de la violence policière étatsunienne, il nous faut à présent examiner la polémique provoquée par la chanson de Springsteen et voir comment elle a été rapportée par les médias américains.

3.2.2. Une chanson, une polémique

La polémique autour de la chanson commence le 4 juin 2000, lors du concert de la Philips Arena à Atlanta lorsque Springsteen avec son E Street Band jouent « American Skin (41 Shots) » pour la première fois. La chanson déclenche une tempête médiatique et les avis des fans sont partagés entre ceux qui soutiennent leur idole et ceux qui affichent leur opposition à la chanson. Lors de l'émission *CNN NewsStand*, un citoyen américain déclare : « I hate the song. [...] I think his career is coming down to an end, he just wanted to create

⁴¹⁹ « Blacks killed by law enforcement at higher rate than whites », *USA Today*, le 23 mars 2016, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017. URL : <https://www.usatoday.com/story/opinion/policing/data-casualties/2016/03/23/blacks-killed-law-enforcement-higher-rate-than-whites/82167300/>

⁴²⁰ « Stop and frisk Data », *New York Civil Liberties Union*, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017. URL : <https://www.nyclu.org/en/stop-and-frisk-data>

⁴²¹ Bill Clinton, « Remarks at a Democratic National Committee Dinner in San Francisco, California », *Public Papers of the Presidents of the United States : William J. Clinton*, U.S. Government Printing Office, 3 mars 2000, 373.

some controversy to try to sell more tickets for other concerts »⁴²². Une fan en revanche apporte son soutien au chanteur : « he must have some idea about what he's doing with the song, and I trust him that he's doing the right thing somehow »⁴²³.

De même, la chanson provoque des réactions vives de la part de la police de New York surtout lorsque les représentants syndicaux des policiers apprennent que Springsteen allait donner une série de dix concerts au Madison Square Garden pour clôturer le *Reunion Tour*.

Le 8 juin 2000, soit quatre jours avant le début des concerts new-yorkais, Patrick Lynch, président du *Patrolmen's Benevolent Association of the City of New York*, publie un communiqué dans lequel il affiche son mécontentement vis-à-vis de la chanson. Il considère que Springsteen accuse la police new-yorkaise de crime raciste. La chanson au titre controversé suggère selon le responsable syndical que les quatre policiers ont froidement assassiné Diallo en tirant 41 balles sur lui du fait qu'il avait la peau noir.

I consider it an outrage that he would be trying to fatten his wallet by reopening the wounds of this tragic case at a time when police officers and community members are in a healing period, and I have let his representatives and the press know how I feel about this song. I strongly urge any PBA members who may moonlight as security or in any other kind of work at rock concerts to avoid working Springsteen concerts⁴²⁴.

Lynch exprime son indignation et adresse une critique sévère à Springsteen. Or, Springsteen n'a pas dépassé les limites envers la police, il n'a pas adressé d'injures aux policiers dans le but de les blesser moralement, il a seulement chanté. L'indignation du représentant syndical de la police new-yorkaise ne semble pas être justifiée. Il accuse gratuitement Springsteen de vouloir devenir plus riche avec sa chanson sans pour autant apporter des preuves. La chanson de Springsteen n'est pas encore sortie en studio et son auteur ne va pas toucher de droits d'auteur (*royalties*) tant qu'il ne l'a pas publiée. De plus, tous les tickets des concerts du Madison Square Garden ont été vendus (*sellouts*) bien avant le début de la controverse. Il faut dire enfin que la deuxième partie du *Reunion Tour* qui s'est tenue du 15 juillet au 29 novembre 1999 dans plusieurs villes comme Boston, Chicago, East

⁴²² Natalie Allen et Stephen Frazier, *CNN NewsStand*, *CNN*, 12 juin 2000, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017. URL : <http://edition.cnn.com/TRANSCRIPTS/0006/12/nsst.00.html>

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ Patrick J. Lynch, « To All Delegates And Members », *Patrolmen's Benevolent Association of the City of New York, Incorporated*, 8 juin 2000, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017. URL : http://frankenschulz.de/bruce/41shots.html#_Toc486665513

Rutheford, ou encore Los Angeles a déjà rapporté plus de 47 millions de dollars⁴²⁵. Il est clair que Springsteen n'a pas composé sa chanson pour devenir plus riche.

D'autres représentants de la police critiquent Springsteen sévèrement et profèrent même des injures à son encontre comme Bob Lucente, du *Fraternal Order of Police* de New York qui déclare : « he's turned into some type of dirtbag »⁴²⁶. Springsteen demeure silencieux et ne répond pas aux critiques. Il va même interpréter sa chanson controversée dans les dix concerts du Madison Square Garden et refuse de plier devant la pression : « I received letters, one from the police commissioner asking me NOT to play the song !... Huh? It's a SONG »⁴²⁷. Springsteen trouve absurde que des personnes qui incluent des hauts gradés de la police puissent essayer de le censurer pour sa chanson dans un pays qui symbolise la liberté d'expression et la protège à travers sa constitution.

Springsteen affiche sa détermination à aborder le thème des brutalités policières dans son pays et rencontre les Diallo qui tenaient à être présent lors du premier concert new-yorkais. « I met them both briefly backstage, two elegant and beautiful Africans who in gentle voices spoke a little of Amadou and thanked me for writing about their son »⁴²⁸. Springsteen qualifie les parents du défunt Amadou comme élégants et beaux. Il déconstruit le cliché culturel selon lequel les immigrants Africains sont laids, ont un mauvais goût vestimentaire et ne réussissent pas dans leur nouvelle vie en Amérique. En effet, les Diallo sont une famille prospère de la Guinée. Le père d'Amadou, Saikou, est un riche commerçant, quant à sa mère, Kadiatou, elle est auteure et militante au sein de la communauté africaine-américaine de New York⁴²⁹. Springsteen suggère de ce fait que les Diallo sont des parents respectueux qui ont éduqué leur fils pour qu'il devienne un honnête homme et pas un criminel.

Après le premier concert, plusieurs médias et politiciens se déchainent sur Springsteen. John Tierney du *New York Times* qualifie la chanson d'« anthem against police

⁴²⁵ Ray Waddel, « Tina Turner, 'N Sync, Dave Matthews Band Lead List of Year's Top Tours », *Billboard*, New York, 30 décembre 2000, 99. Springsteen a vendu 120 millions de disques depuis le début de sa carrière et s'est classé à la 27^{ème} position des artistes ayant vendus le plus de disques au monde (*Top Music Selling Artists of All Time*, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017. URL : <http://www.statisticbrain.com/top-selling-music-artists-of-all-time/>). En 2017, le magazine *Forbes* classe le chanteur en 17^{ème} position des 100 célébrités ayant remporté le plus d'argent avec un total de 75 millions de dollars (*Forbes*, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017. URL : <https://www.forbes.com/profile/bruce-springsteen/>).

⁴²⁶ Kenneth Lovett, « Cops to Boss: Go Jump in the River, Dirtbag », *The New York Post*, 11 juin 2000, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017. URL : <http://nypost.com/2000/06/11/cops-to-boss-go-jump-in-the-river-dirtbag/>

⁴²⁷ Springsteen, *Born to Run*, *op.cit.*, 434.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ Ginger Thompson et Garry Pierre-Pierre, « Portrait of Slain Immigrant: Big Dreams and a Big Heart », *The New York Times*, 14 juin 2000, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017. URL : <http://www.nytimes.com/1999/02/12/nyregion/portrait-of-slain-immigrant-big-dreams-and-a-big-heart.html>

brutality » et il accuse le chanteur de se soucier des droits des Africains-Américains au lieu de soutenir les plus démunis de son État du New Jersey⁴³⁰. Aussi, le journaliste Timothy Noah, du magazine en ligne *Slate*, accuse Springsteen d'avoir composé la chanson pour aider Hillary Clinton à se faire élire comme sénatrice à New York⁴³¹. Enfin, le maire Giuliani critique Springsteen implicitement et réitère son soutien à sa police : « There are still people trying to create the impression that the police officers are guilty, and they are going to feel strongly about that »⁴³².

Lors du premier concert new-yorkais, les policiers en uniforme qui devaient assurer la sécurité ou ceux en civil venus pour apprécier le spectacle n'avaient pas boycotté le concert comme l'avait recommandé avec insistance le responsable syndical Lynch⁴³³. Lorsque Springsteen et son E Street Band ont commencé à interpréter la chanson, il y avait de la tension dans l'air. Le public était partagé entre ceux qui criaient le prénom de leur idole pour le soutenir (*Bruce!*) et ceux qui huaient le chanteur (*Boo!*) si bien que cela n'a fait qu'accroître la confusion, les deux mots contiennent la même voyelle /u:/.

La scène sombre du Madison Square Garden et les visages fermés de Springsteen et de l'E Street Band qui répètent en unisson l'expression « 41 shots » créent une atmosphère mortifère qui rappelle les derniers moments du jeune Diallo. L'instrumentation se compose des sons graves du synthétiseur et de la basse qui sont accompagnés d'un jeu de baguette subtil à la charleston⁴³⁴. La musique se répète constamment pour mettre l'accent sur les coups de feu fatals qui résonnent dans les oreilles des spectateurs continuellement.

La polémique a aussi été renforcée par l'interprétation erronée du contenu de la chanson. En fait, les auditeurs se sont focalisés sur l'expression « 41 shots » qui est répétée tout au long de la chanson pendant 32 fois en plus de la phrase du refrain « you can get killed just for living in your American skin » répétée 14 fois. Cela a créé de la confusion chez les auditeurs qui ont cru que Springsteen était en train d'accuser la police new-yorkaise implicitement de crime raciste. Les gens ont pensé que Springsteen sous-entendait qu'avoir la

⁴³⁰ John Tierney, « The Big City; Has the Boss Joined Ranks With the Limousine Liberals? », *The New York Times*, 14 juin 2000, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017.

URL : <http://www.nytimes.com/2000/06/14/nyregion/the-big-city-has-the-boss-joined-ranks-with-the-limousine-liberals.html>

⁴³¹ Kenneth Lovett, « Cops to Boss », *The New York Post*, *op.cit.*

⁴³² Julian E. Barnes, « Springsteen Song About Diallo Prompts Anger From Police », *The New York Times*, 13 juin 2000, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017.

URL : http://www.nytimes.com/2000/06/13/nyregion/springsteen-song-about-diallo-prompts-anger-from-police.html?_r=0

⁴³³ Springsteen, *op.cit.*, 434.

⁴³⁴ La charleston est un instrument de percussion de la batterie composé d'une paire de cymbales accrochée à un pied à pédale.

peau noire en Amérique contemporaine pouvait conduire à la mort. Cependant, est-ce le cas ? La chanson de Springsteen incite-t-elle à la haine raciale entre communautés étatsuniennes ? Dénonce-t-elle la brutalité policière ou soutient-elle la communauté africaine-américaine ? Les représentants de la police de New York Patrick Lynch et Bob Lucente ne se sont-ils pas précipités en dénonçant une chanson qu'ils n'avaient peut-être même pas écouté ? Dans ce qui suit, nous allons répondre à ces questions en analysant la chanson.

3.2.3. Ni anti-police, ni pro-Africains-Américains

L'analyse textuelle des couplets de « American Skin (41 Shots) » révèle que la chanson n'accuse pas les quatre policiers de crime raciste comme l'ont suggéré les détracteurs de Springsteen. Elle ne mentionne pas non plus le nom de Diallo ou son origine ethnique.

Le premier couplet revient sur l'incident tragique qui a coûté la vie à Diallo du point de vue des policiers. « 41 shots, cut through the night, you're kneeling over his body in the vestibule, praying for his life » (3-5). Springsteen rappelle que le premier geste accompli par les policiers lorsqu'ils ont réalisé que le jeune Guinéen n'avait pas d'arme était de le secourir et d'essayer de le maintenir en vie comme le déclare l'officier Sean Carroll lors de son procès avec ses trois camarades : « I just held his hands and rubbed his face and said, 'Please don't die' »⁴³⁵.

Les quatre policiers new-yorkais n'avaient pas froidement abattu le jeune Diallo. Ils avaient peur pour leur vie et pensaient que Diallo allait tirer sur eux. Springsteen rend compte de la tension et de la panique des policiers dans le refrain de la chanson.

Is it a gun? Is it a knife?
Is it a wallet? This is your life
It ain't no secret (it ain't no secret)
It ain't no secret (it ain't no secret)
No secret my friend
You can get killed just for living in your American skin (6-11)

Les policiers exercent un travail risqué et dangereux. Il faut rappeler que les quatre policiers impliqués dans la mort de Diallo faisaient partie de la *Street Crime Unit* de New York qui correspond à la Brigade anti-criminalité française (BAC). L'ancienne unité urbaine

⁴³⁵ Tara George, « Cops tell their story officer's frantic plea: 'Please, don't die' » *New York Daily News*, 15 février 2000, [en ligne], consulté le 7 décembre 2017. URL : <http://www.nydailynews.com/archives/news/cops-story-officer-frantic-plea-don-die-article-1.871263>

de lutte contre la criminalité qui a été dissoute en 2002 après le drame de Diallo⁴³⁶ a largement contribué à faire baisser le taux de criminalité de la ville de New York en dépit de ses méthodes musclées. En effet, les homicides avaient baissé de 43% avec 671 meurtres en l'année 2000, alors qu'en 1995, la ville de New York avait enregistré 1181 meurtres. Quant aux délits criminels, ils avaient baissé de 31% en 2000 avec 4 262 délits comparés à l'année 1995 qui correspond à 6 173 délits⁴³⁷.

L'emploi de la rime (*knife, life*) renforce la portée des paroles du refrain sur les auditeurs et leurs donnent une idée des décisions difficiles que les policiers sont amenés à prendre en un si court laps de temps. Leur vie peut basculer à tout moment et toute erreur de jugement peut leur être fatale. En effet, les chiffres du *National Law Enforcement Officers Memorial Fund* indiquent que 128 officiers de police sont morts dans l'exercice de leurs fonctions en 2017⁴³⁸. Les membres de la police font face aussi au stress et à la pression dans le cadre de leur travail. Cela a poussé 108 policiers à se suicider en 2016 comme le souligne la *National Study of Police Suicides* (NSPS)⁴³⁹. Pamela Kulbarsh affirme par ailleurs que 150 000 policiers seraient atteints de trouble de stress post-traumatique (TSPT) et note que les suicides chez les policiers arrivent souvent une fois et demi plus que chez les personnes ordinaires⁴⁴⁰.

Springsteen suggère que l'on peut se faire tuer non pas du fait de sa couleur de peau mais simplement parce qu'on est américain. Le chanteur revient sur la polémique provoquée par sa chanson dans ses mémoires et déclare : « Though "American Skin" was critical, it was not anti-police, as some thought »⁴⁴¹. Sa chanson ne s'oppose pas à l'institution policière ; elle critique la violence dans son pays qui a coûté la vie à des milliers de personnes, qu'ils soient des policiers ou des civils.

⁴³⁶ William K. Rashbaum et Al Baker, « Police Commissioner Closing Controversial Street Crime Unit », *The New York Times*, 10 avril 2002, [en ligne], consulté le 8 décembre 2017.

URL : <http://www.nytimes.com/2002/04/10/nyregion/police-commissioner-closing-controversial-street-crime-unit.html>

⁴³⁷ « NYPD Crime Data Warehouse », *New York City Police Department*, [en ligne], consulté le 8 décembre 2017. URL : http://www.nyc.gov/html/nypd/html/home/poa_crime.shtml

⁴³⁸ « Preliminary 2017 Law Enforcement Officer Fatalities Report », *National Law Enforcement Officers Memorial Fund*, [en ligne], consulté le 8 décembre 2017. URL : www.LawMemorial.org/FatalitiesReport

⁴³⁹ Ron Clark et Andy O'Hara, « 2016 Police Suicides: the NSOPS Study », *Badge of Life*, 4 janvier 2017, [en ligne], consulté le 8 décembre 2017. URL : <http://www.policesuicidestudy.com/id16.html>

⁴⁴⁰ Pamela Kulbarsh, « 2015 Police Suicide Statistics », *OFFICER.com*, 13 janvier 2016, [En ligne], consulté le 8 décembre 2017. URL : <http://www.officer.com/article/12156622/2015-police-suicide-statistics>

⁴⁴¹ Springsteen, *op.cit.*, 435.

41 shots, Lena gets her son ready for school
She says, "On these streets, Charles
You've got to understand the rules
If an officer stops you, promise me you'll always be polite
And that you'll never ever run away
Promise Mama you'll keep your hands in sight" (12-17)

Le deuxième couplet aborde le thème de la violence policière du point de vue d'une mère qui donne des instructions à son fils sur le comportement qu'il doit adopter en cas de contrôle de police. Cela peut paraître bizarre car une mère est censée demander à son enfant de bien travailler à l'école, de respecter ses professeurs et de ne pas adresser la parole à des inconnus dans la rue. Toutefois, la mère et son fils vivent dans un pays où la violence par arme à feu a causé en 2011 la mort de 11 101 personnes et 467 300 victimes de blessures par arme à feu, selon le ministère de la justice. Et si on revient à l'année 2000 lorsque Springsteen a chanté « American Skin (41Shots) », les chiffres révèlent que 10 801 personnes sont mortes à la suite de blessures par arme à feu alors que 610 200 personnes ont été victimes de blessures par arme à feu⁴⁴².

Le deuxième couplet sur la mère et son fils est donc très pédagogique. Il met l'accent sur l'éducation des enfants par rapport au contexte américain et rappelle que la violence par arme à feu aux États-Unis est un problème qui nécessite la coopération de tous les acteurs de la société qu'ils soient les policiers, les éducateurs, les artistes ou les familles.

La subtilité de Springsteen consiste aussi à ne pas préciser l'origine ethnique de la mère et de son fils. Il choisit des prénoms courants (Lena, Charles) qui peuvent correspondre à tous les Américains quelque soit leur origine. Les violences policières selon Springsteen concernent toutes les communautés ethniques des États-Unis. La mère est consciente qu'une erreur de la part de son fils peut lui être fatale. Mais contrairement à la *mama* dans la chanson d'Elvis Presley, « In the Ghetto » (1969), qui pleure la mort de son enfant dans le ghetto noir de Chicago du fait de ses activités criminelles, la *mama* dans la chanson de Springsteen fait comprendre à son fils qu'il doit bien se conduire pour éviter tout incident dramatique.

41 shots, and we'll take that ride
'Cross this bloody river to the other side
41 shots, I got my boots caked with this mud
We're baptized in these waters (baptized in these waters)
And in each other's blood (and in each other's blood) (29-33)

⁴⁴² Michael Planty et Jennifer L. Truman, « Firearm Violence, 1993-2011 », *U.S. Department of Justice*, mai 2013, 2, [en ligne], consulté le 8 décembre 2017. URL : <https://www.bjs.gov/content/pub/pdf/fv9311.pdf>

Le dernier couplet de la chanson est présenté comme une conclusion qui souligne que les Américains doivent apprendre à vivre ensemble en dépit de leurs différences ethniques et culturelles. La rivière de sang est employée métaphoriquement pour rappeler aux auditeurs que les Américains sont des frères et sœurs, baptisés au même endroit. Le seul moyen pour eux de vivre en harmonie est d'installer un dialogue entre les différentes communautés américaines et de s'écouter mutuellement.

Springsteen a proposé une réflexion sur l'américanité et sur le fait d'être américain au XXI^e siècle. Il a dressé un constat selon lequel « if you are a black man or woman in this country, you are not as American as the other Americans » comme le précise Samuele Pardini⁴⁴³. La chanson critique implicitement le racisme qui existe encore en Amérique contemporaine. Les Africains-Américains sont les premiers concernés par les brutalités policières. Cela ne veut pas dire nécessairement que la chanson a été composée contre les services de police comme le confie Springsteen au journaliste Robert Hilburn : « I wanted to point out that people of color are viewed through a veil of criminality and that ultimately means they are thought of as somehow less American than other Americans, therefore people with less rights Not just by law enforcement but the guy behind the counter at the convenience store and whoever »⁴⁴⁴.

La chanson a provoqué une polémique intense en dépit du fait que Springsteen a évité de dénoncer explicitement la brutalité policière : « I wrote as thoughtfully as I could, trying to take in the perspective of not just the Diallo family but the officers as well »⁴⁴⁵. Les couplets de la chanson se juxtaposent avec l'expression « 41shots » qui se répète constamment créant de la contradiction et rendant la chanson floue et ambiguë. Les auditeurs ont prêté attention à l'expression répétée qui suggère le meurtre raciste et pas aux couplets qui par ailleurs ne prennent pas de position claire.

Peut-être que Springsteen aurait dû prendre une position claire, moins ambiguë sur la mort du jeune Diallo comme les autres artistes pour éviter le déclenchement de la polémique de sa chanson. Mais doit-on prendre une position lorsqu'il s'agit d'un sujet aussi sensible et délicat que les tensions ethniques entre les Blancs Américains et les Africains-Américains ? Le positionnement nuancé et interstitiel de Springsteen en tant que chanteur rock n'est-il pas aussi pertinent que le positionnement de Frank Zappa, artiste qui « œuvre dans l'ambiguïté la

⁴⁴³ Samuele Pardini, « Bruce Springsteen's "American Skin" », in June Skinner Sawyers, (éd.), *Racing in the Street*, *op.cit.*, 335.

⁴⁴⁴ Robert Hilburn, « Under the Boss' Skin », *Los Angeles Times*, 1^{er} avril 2001, [en ligne], consulté le 8 décembre 2017. URL : <http://articles.latimes.com/2001/apr/01/entertainment/ca-45336>

⁴⁴⁵ Springsteen, *op.cit.*, 434.

plus absolue »⁴⁴⁶ et qui a passé sa vie artistique à ne pas prendre de position et « a insisté sur la nécessité de l'écart », c'est-à-dire dévier⁴⁴⁷. Comme Zappa, Springsteen a provoqué une polémique intense en composant une chanson ambiguë et interstitielle sur un sujet controversé qui concerne la brutalité policière étatsunienne.

Nous reviendrons sur la notion d'ambivalence dans le quatrième chapitre lorsque nous analyserons « Born in the U.S.A. », chanson qui a été aussi mal interprétée par les fans et les auditeurs de Springsteen.

Après avoir analysé une des chansons les plus ambiguës de la carrière musicale de Springsteen, il nous faut à présent examiner d'autres chansons qui abordent la désillusion d'une catégorie de gens qui vivent en marge de la société. Ces gens font face aussi aux forces de l'ordre dans la mesure où ils se font arrêter pour leurs activités criminelles. La dernière section de ce chapitre explore des chansons sur des criminels.

4. Criminalité et désillusion

4.1. Théorie culturelle de la criminalité étatsunienne

Tout observateur de la culture américaine note qu'elle accorde une importance aux criminels à travers ses différents artefacts : le cinéma, la littérature ou la musique populaire. Il y a en effet une culture des criminels aux États-Unis qui fascine par ses tueurs en série, ses caïds de la mafia et les membres de ses différents gangs.

John Leland souligne que la fascination pour les criminels remonte à la création de la nation américaine.

Outlaws hold an elevated position in a nation founded by rebels and runaways. If America lacks the kings and queens of European legend, it has invented its own icons, in the likeness of its own savage heart: Billy the Kid and Jesse James, John Dillinger and Al Capone; and later, through the fictions of mass media, Humphrey Bogart and James Cagney, the Outlaws of country music and the Outlawz of rap⁴⁴⁸.

Les criminels Billy the Kid, Baby Face Nelson ou encore Bonnie et Clyde fascinent par leur refus de se soumettre à l'ordre établi et leur transgression des lois et des règles

⁴⁴⁶ Chastagner, *De la culture rock, op.cit.*, 249. Nous renvoyons le lecteur au dernier chapitre de cet ouvrage (« Interstices », 241-261) qui met l'accent sur l'ambiguïté et la déviance de la culture rock.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, 261.

⁴⁴⁸ John Leland, *Hip: The History*, New York, HarperCollins Publishers, 2004, 225.

établies par les pouvoirs publics. Ils choisissent de vivre en marge de la société et rejettent ses normes.

Les criminels américains sont des hors-la-loi (*outlaws*) qui atteignent une phase de leur existence dans laquelle ils se considèrent au-dessus et en dehors des lois. Leland note que les *outlaws* « inhabit a country within a country, inventing their own language, economy, values and folklore »⁴⁴⁹.

Ainsi, ils créent une sous-culture propre à eux qui remet en cause les normes du *mainstream*. C'est ce qui explique la fascination pour les criminels ; ils incarnent selon Leland : « what we want to be and what we are afraid we might become »⁴⁵⁰. Ils sont des gens ordinaires à ceci près qu'ils ont choisi de transgresser les lois et de défier les forces de l'ordre, chose qui semble inconcevable pour les autres gens.

Des criminologues se sont intéressés à l'acte criminel du point de vue culturel pour apporter des éclaircissements sur les motivations qui poussent des individus ordinaires à commettre des crimes. Jeff Ferrell propose d'examiner ce qu'il appelle « the moment of crime »⁴⁵¹ en se basant sur les travaux de Jack Katz qui avance dans son ouvrage *Seductions of Crime* (1988) qu'il existe une forme de séduction et d'excitation de la part des criminels au moment où ils perpètrent un crime⁴⁵². Ferrell souligne que nous vivons dans un monde où « various sorts of criminals and deviant subcultures engage in a moment where they can find skill—skill they often have not brought out in the workplace—that they mix with visceral emotions, with the actual seductions of being a criminal or engaging in transgressive behavior »⁴⁵³. Certains criminels sont séduits par l'acte criminel qui leur procure un plaisir unique.

Cependant, il y a aussi des contraintes sociales (*social forces*) qui poussent les hors-la-loi à perpétrer des crimes, « the emotions, the meanings of criminality not only have to be traced back to, but be intertwined with, the broader social forces and structures in which we live »⁴⁵⁴. Cela ne justifie pas pour autant les actes criminels des hors-la-loi, mais il serait intéressant de voir comment ces contraintes sociales poussent les personnages de Springsteen à commettre des crimes. Il serait aussi intéressant d'examiner s'il y a une forme de plaisir que

⁴⁴⁹ John Leland, *Hip: The History*, *op.cit.*, 236.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ Jeff Ferrell, « Crime and Popular Culture: Theory and Method », *Journal of the Institute of Justice & International Studies*, Warrensburg, University of Central Missouri, 2009, 7.

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*, 8.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, 9.

le crime procure aux personnages de Springsteen. Le chanteur accorde de l'importance au thème de la criminalité dans ses compositions musicales. Si on examine sa discographie, on note que 20 chansons⁴⁵⁵ abordent le thème de la criminalité selon les catégories suivantes :

1. les chansons sur des gens ordinaires qui basculent dans la criminalité du fait des contraintes sociales comme la pauvreté, le chômage et l'exclusion (« Meeting Across the River » (1975), « Johnny 99 » (1982), « Easy Money » (2012)).
2. les chansons sur des criminels professionnels et des membres de la mafia (« Zero and Blind Terry» (1998), « Outlaw Pete » (2009), « Harry's Place » (2014)).
3. les chansons sur des personnages qui tuent des gens gratuitement sans raison apparente (« Nebraska » (1982), « Dead Man Walkin' » (1996), « From Small Things (Big Things One Day Come) » (2003)).

Dans ce qui suit, nous nous attacherons à analyser deux chansons de la première et de la troisième catégorie. Les deux chansons figurent sur *Nebraska* (1982), l'album solo de Springsteen dont 5 des 10 chansons abordent le thème de la criminalité en Amérique et dépeignent des criminels qui sombrent dans la désespérance et la désillusion.

À ce titre, Springsteen a confié à Marsh que le thème principal de son sixième album était sur le sentiment d'isolement éprouvé par une partie des Américains.

Nebraska was about that American isolation: what happens to people when they're alienated from their friends and their community and their government and their job. Because those are the things that keep you sane, that give meaning to life in some fashion. And if they slip away, and you start to exist in some void where the basic constraints of society are a joke, then life becomes kind of a joke. And anything can happen⁴⁵⁶.

Les criminels de *Nebraska* sont des gens ordinaires qui basculent vers la criminalité du fait de leur isolement psychologique et leur désespérance. Le personnage chômeur d'« Atlantic City » prévoit de travailler pour la pègre afin de payer ses dettes (9) et répète à sa dulcinée que désormais il est prêt à enlever la vie d'un homme si cela lui permet de subvenir à ses besoins, « everything dies baby that's a fact » (5). De même, dans « Highway Patrolman » le policier Joe Roberts poursuit son frère Franky et le laisse s'échapper lorsqu'il tue un homme à coup de couteau (22). Enfin, le personnage de « State Trooper » vole une voiture et devient quasiment paranoïaque du fait de sa condition sociale. Les deux chansons que nous

⁴⁵⁵ Voir l'annexe 3 pour plus de détails.

⁴⁵⁶ Marsh, *op.cit.*, 255.

allons analyser dépeignent aussi des gens ordinaires qui subitement deviennent criminels sans l'avoir été précédemment.

Nous examinerons dans la première chanson la désespérance d'un homme qui bascule du jour au lendemain dans la criminalité du fait de son exclusion sociale et cela sans pour autant avoir un casier judiciaire ou appartenir au milieu du crime organisé. Nous explorerons dans la deuxième chanson comment des gens ordinaires deviennent des tueurs en série et commettent des meurtres sans aucune raison.

4.2. Basculer vers la criminalité

La première chanson est « Johnny 99 » (1982). Elle aborde la tragédie d'un personnage col bleu, Ralph, condamné à 99 ans de prison pour avoir tué un veilleur de nuit. Pour écrire « Johnny 99 », Springsteen s'est inspiré de « Ninety Nine Year Blues » (1927) de Julius Daniels et de « John Hardy Was a Desperate Little Man » (1930) de The Carter Family, deux titres qui figurent sur la compilation de Harry Smith *Anthology of American Folk Music* (1952). Le personnage de la chanson *blues* de Daniels est condamné à 99 ans de travaux forcés dans une mine de charbon alors que la ballade folk des Carter aborde l'exécution de John Hardy pour le meurtre d'un homme⁴⁵⁷. Springsteen emprunte des éléments des deux chansons pour aborder la désespérance d'individus en Amérique contemporaine qui commettent des crimes à cause de leur condition sociale.

Springsteen a composé un récit narratif de six couplets (300 mots) dans lequel il raconte en détail les raisons qui ont poussé le col bleu à commettre un homicide. Dans les quatre premiers couplets, le narrateur à la troisième personne du singulier raconte l'histoire sans donner son avis sur le personnage principal de la chanson. Il voit la scène en tant que spectateur et ignore les pensées du personnage. Les auditeurs ont ainsi une position analogue à celle de Springsteen qui confère à sa chanson une dimension objective et distanciée.

Well they closed down the auto plant in Mahwah late that month
Ralph went out lookin' for a job but he couldn't find none
He came home too drunk from mixin' Tanqueray and wine
He got a gun shot a night clerk now they call 'm Johnny 99 (1-4)

Springsteen fait référence à la fermeture de l'usine Ford de Mahwah, New Jersey, le 20 juin 1980 qui employait 3700 ouvriers⁴⁵⁸. Le chômage, l'alcool et la possession d'une arme à feu vont causer la perte du col bleu qui sombre dans la désespérance. La dernière ligne

⁴⁵⁷ June Skinner Sawyers, *Thoughter Than the Rest*, *op.cit.*, 69.

⁴⁵⁸ Rosemary Breslin, « A Ford in His Past », *New York Magazine*, 30 juin 1980, 16.

du couplet résume la tragédie du personnage qui après avoir pris un verre de trop voit sa vie basculer.

Nous retrouvons ici une des stratégies artistiques les plus pertinentes de Springsteen qui consiste à narrer une histoire sans porter de jugement. Le chanteur révèle lors d'une interview les modalités de cette stratégie : « I don't believe you can tell people anything. You can show them things. [...] I don't set out to make a point, I set out to create understanding and compassion and present something that feels like the world. I set out to make sure something is revealed at the end of the song, some knowledge gained. That's when I figure I'm doing my job »⁴⁵⁹. Springsteen ne dit pas aux auditeurs que le col bleu est un assassin sans scrupule qui mérite sa sentence, ni qu'il est innocent. Il dépeint des séquences de sa vie et montre comment il en est arrivé à commettre un homicide.

Le deuxième couplet informe que le col bleu est si désespéré qu'il tente de mettre fin à ses jours (*threatenin' to blow his top*, 6) avant qu'un policier en civil qui n'était pas en service ne l'arrête (7). Springsteen ne glorifie pas les comportements criminels de ses personnages contrairement à The Notorious B.I.G ou Snoop Dogg, des chanteurs qui pratiquent un *gangsta rap* dont les thèmes tournent au tour de la violence, les meurtres, l'argent et la drogue. Springsteen est plus subtil ; il est pédagogique. Il explique aux auditeurs que personne n'est à l'abri d'un tel drame. La désespérance peut conduire des gens ordinaires à transgresser les règles de la société, ce que Springsteen désigne comme : « the thin line between stability and that moment when time stops and everything goes to black »⁴⁶⁰. Springsteen rejoint ainsi Jeff Ferrell et évoque la notion du « moment du crime » lorsque la désespérance fait basculer les gens ordinaires vers la criminalité.

Well the city supplied a public defender but the judge was Mean John Brown
He came into the courtroom and stared young Johnny down
Well the evidence is clear gonna let the sentence son fit the crime
Prison for 98 and a year and we'll call it even Johnny 99 (9-12)

A fistfight broke out in the courtroom they had to drag Johnny's girl away
His mama stood up and shouted "Judge don't take my boy this way"
Well son you got a statement you'd like to make
Before the bailiff comes to forever take you away (13-16)

⁴⁵⁹ David Corn, « Bruce Springsteen Tells the Story of the Secret America », *Mother Jones*, avril 1996, in Jeff Burger, (éd.), *Springsteen on Springsteen*, op.cit., 182.

⁴⁶⁰ June Skinner Sawyers, *Thoughter Than the Rest*, op.cit., 70.

Les couplets ci-dessus (3^{ème} et 4^{ème}) donnent des détails sur le procès. Springsteen a recours au registre légal employé dans les tribunaux américains (*public defender, judge, courtroom, evidence, sentence, bailiff*) ce qui donne l'impression aux auditeurs d'assister au procès. Le surnom du juge renvoie à la rigueur de ce magistrat qui est sévère avec les meurtriers en dépit de leurs circonstances atténuantes. Il ne faut pas oublier qu'un homme a été abattu et que sa famille attend qu'on lui rende justice. Toutefois, Springsteen souligne que le col bleu n'est pas un criminel professionnel. Il n'a jamais eu de casier judiciaire et a passé sa vie à travailler honnêtement comme la victime qui est issue du même milieu social que lui, celui des cols bleus.

Springsteen indique subtilement que l'accusé fait partie des gens démunis dans la mesure où il n'a pas les moyens de s'offrir les services d'un avocat pour le défendre. Le système judiciaire étatsunien accorde la possibilité aux personnes pauvres (*indigent persons*) d'être aidées dans leur défense en leur attribuant un avocat commis d'office (*public defender*)⁴⁶¹. Par conséquent, ces accusés risquent de tomber sur des avocats qui ne les défendent pas comme il se doit et reçoivent une sentence lourde dans la mesure où ils n'ont pas choisi qui les représente à la cour. La femme et la mère du col bleu sont totalement désespérées et n'arrivent pas à contenir leurs émotions en voyant leur Ralph être traité comme un vulgaire criminel.

Now judge judge I had debts no honest man could pay
The bank was holdin' my mortgage and they was takin' my house away
Now I ain't sayin' that makes me an innocent man
But it was more 'n all this that put that gun in my hand (17-20)

Springsteen s'exprime à présent à la première personne du singulier et se met à la place du meurtrier qui ne nie pas sa culpabilité. Il éprouve des regrets et sa désespérance est renforcée par la voix mélancolique et plaintive de Springsteen qui sollicite l'empathie des auditeurs pour son personnage principal. Le col bleu énonce les motifs de son geste désespéré et explique qu'il y a des contraintes sociales qui l'ont poussé à commettre ce meurtre. Jim Cullen souligne que :

As he himself admits, Johnny is responsible for his crime. But he also implicates the CEO of the auto company, the board of the bank, and state and federal regulators, i.e., anyone who helped create a situation in which people are saddled with debts they cannot honestly repay. [...] The

⁴⁶¹ « Public Defenders », *Harvard Law School*, [en ligne], consulté le 9 décembre 2017.

URL : <http://hls.harvard.edu/dept/opia/what-is-public-interest-law/public-service-practice-settings/public-defenders/>

fact that Johnny's rage unfolds in a dangerous part of town calls attention to the social forces that serve as a backdrop for, and perhaps shape, his actions⁴⁶².

Cullen met l'accent sur les contraintes sociales qu'ont évoquées des criminologues comme Ferrell et qui poussent des gens ordinaires à devenir des criminels du jour au lendemain et cela sans l'avoir prémédité. Le col bleu n'a pas tué le veilleur de nuit de sang-froid, mais son acte désespéré est indubitablement lié aux pratiques des corporations et des banques hégémoniques qui contribuent à rendre les gens plus pauvres et les poussent à transgresser les lois pour survivre.

Springsteen emploie le registre familier des cols bleus (*they was takin', I ain't sayin', 'n all*) qui est marqué par des fautes de grammaires et des phrases fragmentées pour souligner à petite touches que son personnage provient d'un milieu social défavorisé qui ne lui a pas permis de faire des études universitaires ou de s'exprimer avec un registre soutenu. Cela a un effet sur les auditeurs qui en écoutant le col bleu parler réalisent que s'il était riche et instruit, il ne serait pas dans cette situation tragique.

La subtilité de Springsteen consiste aussi à employer un discours euphémique qui atténue les actions du col bleu. Le tueur ne dit pas littéralement qu'il est coupable, mais que ses actions ne font pas de lui un homme innocent (19). De même, au-delà du fait qu'il était totalement désespéré et sous l'emprise de l'alcool, il n'assume pas pleinement sa responsabilité dans le meurtre qu'il a commis, mais selon lui ce sont les contraintes sociales qui ont fait que le pistolet s'est retrouvé à sa main (20). Springsteen par cette précaution oratoire arrive à exprimer des faits désagréables et tragiques tout en éliminant l'aura négative qui entoure son personnage meurtrier. Les auditeurs se rendent compte dès lors que Ralph n'a pas le profil d'un criminel professionnel sans scrupule qui tue avec préméditation, mais qu'il est un pauvre individu de basse extraction qui va passer le reste de ses jours derrière les barreaux à cause de sa désespérance.

Au dernier couplet, le col bleu présente une requête au juge qui semble pour le moins surprenante. « Well your honor I do believe I'd be better off dead » (21), « let 'em shave off my hair and put me on that execution line » (24). Le personnage de Springsteen souhaite qu'on l'exécute puisqu'il ne se considère toujours pas comme un criminel. Il était un col bleu qui a perdu son emploi et sa désespérance l'a poussé à commettre ce meurtre. Il n'est pas un récidiviste dont l'incarcération pourrait le réinsérer socialement et faire de lui un bon et

⁴⁶² Jim Cullen, *Born in the USA: Bruce Springsteen and the American Tradition*, Middletown, Wesleyan University Press, 2005, 21.

honnête citoyen. Ainsi, Springsteen rejoint Michel Foucault qui dans *Surveiller et punir* émet des réserves sur l'utilité du système carcéral en soulignant que la prison contribue d'une certaine façon à fabriquer la délinquance.

Le réseau carcéral ne rejette pas l'inassimilable dans un enfer confus, il n'a pas de dehors. Il reprend d'un côté ce qu'il semble exclure de l'autre. Il économise tout, y compris ce qu'il sanctionne. Il ne consent pas à perdre même ce qu'il a tenu à disqualifier. Dans cette société panoptique dont l'incarcération est l'armature omniprésente, le délinquant n'est pas hors la loi ; il est, et même dès le départ, dans la loi, au cœur même de la loi, ou du moins en plein milieu de ces mécanismes qui font passer insensiblement de la discipline à la loi, de la déviation à l'infraction. S'il est vrai que la prison sanctionne la délinquance, celle-ci pour l'essentiel se fabrique dans et par une incarcération que la prison en fin de compte reconduit à son tour. La prison n'est que la suite naturelle, rien de plus qu'un degré supérieur de cette hiérarchie parcourue pas à pas. Le délinquant est un produit d'institution⁴⁶³.

Springsteen s'attache aussi à critiquer la société américaine contemporaine qui est devenue une « société disciplinaire » foucauldienne⁴⁶⁴ à travers ses « sujets pathologisés »⁴⁶⁵. En effet, l'étude réalisée en 2013 par l'*International Centre for Prison Studies* révèle que les États-Unis ont le taux d'incarcération le plus élevé du monde avec 716 détenus pour 100 000 habitants⁴⁶⁶. En 2015, le pays compte 2 173 800 de personnes détenues et 4 650 900 personnes placées en libération conditionnelle⁴⁶⁷. Springsteen suggère implicitement que le col bleu n'a pas à être incarcéré dans une administration pénitentiaire et son souhait d'être exécuté renforce ce refus. D'ailleurs, Springsteen revient sur les personnages criminels de ses chansons et souligne que « they were misfits more than outlaws »⁴⁶⁸. Le chanteur fait ressortir ce qu'il y a de plus humain chez ses personnages et rappelle aux auditeurs qu'ils se sont retrouvés en marge de la société du fait des mauvaises décisions qu'ils ont prises. Le mode majeur de la chanson et les sonorités gaies de la guitare acoustique qui est d'inspiration *rockabilly* sont en décalage par rapport aux cris mélancoliques du col bleu qui veut qu'on l'exécute. De ce fait, Springsteen met en valeur l'aspect ironique et absurde de la vie pour un homme condamné à la réclusion criminelle à perpétuité.

⁴⁶³ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1983, 308.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, 211.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, 282.

⁴⁶⁶ Roy Walmsley, « World Prison Population List », *International Centre for Prison Studies*, Londres, 2013, [en ligne], consulté le 9 décembre 2017.

URL : http://www.prisonstudies.org/sites/default/files/resources/downloads/wpppl_10.pdf

⁴⁶⁷ « Total Correctional Population », *Bureau of Justice Statistics*, décembre 2016, [en ligne], consulté le 9 décembre 2017. URL : <https://www.bjs.gov/index.cfm?ty=tp&tid=11>

⁴⁶⁸ Neil Strauss, « Springsteen Looks Back but Keeps Walking On », *The New York Times*, 7 mai 1995, [en ligne], consulté le 9 décembre 2017. URL : <http://www.nytimes.com/1995/05/07/arts/pop-music-springsteen-looks-back-but-keeps-walking-on.html?pagewanted=all>

Il nous faut à présent analyser la dernière chanson de ce chapitre sur une autre catégorie de criminels, des gens qui contrairement au col bleu de « Johnny 99 », commettent des crimes auxquels ils ne peuvent donner d'explications.

4.3. De la criminalité et de l'absurde

Nous avons souligné précédemment que Springsteen compose des chansons sur des gens qui basculent soudainement dans la criminalité et deviennent des meurtriers en tuant des gens sans mobile apparent. Dans « Nebraska » (1982), le chanteur narre l'histoire vraie d'une randonnée sanglante, celle de Charles Starkweather et Caril Ann Fugate qui coûta la vie à onze personnes entre le 30 novembre 1957 et le 29 janvier 1958⁴⁶⁹. Le texte de la chanson est structuré en trois séquences qui exposent les tueries, le jugement et la condamnation à mort de Starkweather.

Springsteen s'est inspiré de *Badlands* (1973), film de Terrence Malick qui reprend le parcours du jeune tueur en série avec sa petite amie adolescente. Le chanteur s'est procuré *Caril* (1974), ouvrage de Ninette Beaver qui donne des détails sur les assassinats et a lu aussi une nouvelle de Flannery O'Connor, "A Good Man Is Hard To Find" (1955), qui l'a influencé dans l'écriture de la chanson⁴⁷⁰.

I saw her standin' on her font lawn
Just twirlin' her baton
Me and her went for a ride sir
And ten innocent people died (1-4)

Springsteen se met à la place du meurtrier et propose aux auditeurs un récit narratif à la première personne du singulier du point de vue de Starkweather. D'ailleurs, les dix chansons de l'album *Nebraska* sont narrées à la première personne du singulier. Springsteen se met à la place de ses personnages en ciblant ses auditeurs : « I wanted to let the listener hear the characters think, to get inside their heads, so you could hear and feel their thoughts, their choices »⁴⁷¹. Cette stratégie artistique se révèle être pertinente dans la mesure où elle permet à Springsteen de faire partager la psyché d'un tueur en série et de livrer sa version des faits.

⁴⁶⁹ Springsteen évoque dix meurtres dans sa chanson, alors que Starkweather avait assassiné Robert Colvert, un préposé d'une station service à Lincoln une journée avant de rejoindre Fugate et de l'emmener avec lui dans sa ballade meurtrière. (Derrick S. Ward, « Law », in David J. Wishart, (éd.), *Encyclopedia of the Great Plains*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004, 462).

⁴⁷⁰ Marsh, *op.cit.*, 252.

⁴⁷¹ Rob Kirkpatrick, *The Words and Music of Bruce Springsteen*, Westport, Praeger, 2007, 82.

Le chanteur reprend la scène du film de Malick où Kit (Martin Sheen) rencontre pour la première fois Holly (Sissy Spacek) qui s'exerce avec son bâton de majorette et tombe amoureux d'elle. Le passé simple est employé pour décrire des actions terminées, ce qui suppose que le fantôme du meurtrier est revenu pour donner sa version des faits. Springsteen chante avec une voix plate et sans vie qui est à peine audible comme celle de « The Ghost of Tom Joad » ce qui met les auditeurs mal à l'aise et leur donne l'impression que la psyché du tueur en série est fragmentée et absente du fait des horribles crimes qu'il a commis.

Marsh décrit la voix de Springsteen dans « Nebraska » comme « a horrifyingly blank first-person voice »⁴⁷² alors que Skinner souligne que Springsteen chante avec « a flat, neutral voice, a voice void of emotion that he may as well be reading from a grocery list but underneath lie layers of moral ambiguity and violent impulses »⁴⁷³. La voix de Springsteen renforce la banalité des crimes commis par Starkweather. En plus, la guitare acoustique et le jeu d'harmonica installent une atmosphère sombre qui donne aux auditeurs une idée de la froideur et du détachement du criminel.

Les phrases du couplet sont courtes ce qui donne une impression de fluidité, d'enchaînement rapide des événements. L'emploi de la rime (*ride, died*) met en valeur le caractère absurde des meurtres commis par le couple. Dans le monde de Starkweather, tout semble aller de soi et un simple rendez-vous amoureux peut vite se transformer en une des ballades les plus sanglantes de l'histoire de l'Amérique des années cinquante.

Le style littéraire de Springsteen ressemble à celui de Flannery O'Connor, l'auteure de *Southern Gothic* qui décrit avec une économie de langage des personnages excentriques qui font face à des situations grotesques dans le Sud étatsunien. Springsteen déclare d'ailleurs que les nouvelles de l'auteure ont influencé ses écrits sombres. « Her stories reminded me of the unknowability of God and contained a dark spirituality that resonated with my own feelings at the time »⁴⁷⁴. Les personnages de Springsteen sont aussi ambigus que les personnages d'O'Connor et ont recours à la violence pour donner du sens à leur existence. De même, les écrits d'O'Connor examinent à travers la foi catholique des questions morales comme le bien et le mal et les mœurs, alors qu'on retrouve chez Springsteen, le chanteur catholique, un besoin de se racheter à travers les textes de ses chansons.

⁴⁷² Marsh, *op.cit.*, 252.

⁴⁷³ June Skinner Sawyers, *Thoughter Than the Rest*, *op.cit.*, 72.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, 73.

From the town of Lincoln, Nebraska
With a sawed off .410 on my lap
Through to the badlands of Wyoming
I killed everything in my path (5-8)

I can't say that I'm sorry
For the things that we done
At least for a little while sir
Me and her we had us some fun (9-12)

Le personnage principal commet des meurtres sans les avoir préparés. Sa violence meurtrière est aveugle, il tue au hasard sans aucune planification et sans aucun motif. Mark Seltzer suggère que la gratuité des actes de certains tueurs en série est incompréhensible. Tuer des innocents pour cette catégorie de criminels est aussi banal qu'accomplir des tâches ménagères. « We have people that commit murders like you might go out and mow the lawn »⁴⁷⁵. Lorsque Kit est capturé par la police après une course-poursuite mouvementée, un des policiers lui demande les raisons qui l'ont poussé à assassiner des gens innocents froidement. Le personnage principal de *Badlands* répond : « I don't know. Always wanted to be a criminal, I guess »⁴⁷⁶.

Le personnage de Springsteen ne manifeste aucun regret par rapport à ses meurtres. Il ressemble à Meursault, le personnage narrateur d'Albert Camus dans *L'Étranger* (1942), qui ne pleure pas la mort de sa mère et tue l'Arabe par la suite sur la plage tout en confiant aux policiers avoir commis son acte à cause du soleil. Comme Meursault, le personnage de Springsteen considère son existence absurde et dénuée de tout sens. C'est ce qui commande sa conduite qui est contraire et échappe à toute logique.

Le terme « absurde » provient du Latin *absurdus* qui signifie : « discordant, qui détonne, qui ne convient pas »⁴⁷⁷. L'absurde en tant que courant philosophique et littéraire s'est développé durant la Seconde Guerre mondiale avec des auteurs comme Albert Camus, Dino Buzzati ou encore Samuel Beckett pour illustrer le désarroi de l'homme face à une existence dont il ne sait plus le sens. L'homme n'arrive pas à vivre en harmonie avec le monde qui l'entoure, il se sent étranger comme le souligne Camus dans son essai sur la philosophie de l'absurde, *Le Mythe de Sisyphe* (1942).

⁴⁷⁵ Mark Seltzer, *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*, New York, Routledge, 1998, 133.

⁴⁷⁶ Terrence Malick, *Badlands*, Burbank, Warner Bros., 1973.

⁴⁷⁷ *Dicolatin, dictionnaire latin français*. URL : <http://www.dicolatin.fr/FR/LAK/0/ABSURDE/index.htm>

Étranger à moi-même et à ce monde, armé pour tout secours d'une pensée qui se nie elle-même dès qu'elle affirme, quelle est cette condition où je ne puis avoir la paix qu'en refusant de savoir et de vivre, où l'appétit de conquête se heurte à des murs qui défient ses assauts ? Vouloir, c'est susciter les paradoxes. Tout est ordonné pour que prenne naissance cette paix empoisonnée que donnent l'insouciance, le sommeil du cœur ou les renoncements mortels⁴⁷⁸.

Camus souligne que l'homme est voué à l'échec dans sa quête de donner du sens à son existence. Le monde dont lequel nous vivons est absurde, fragmenté, contradictoire et dépourvu de vérité ou de valeurs éternelles. Camus affirme que ce monde est absurde dans la mesure où il « n'est pas raisonnable »⁴⁷⁹ et ajoute que « ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme »⁴⁸⁰. Il y a donc une tension entre le monde que Camus qualifie comme irrationnel et la volonté de connaître de l'être humain.

Le personnage de Springsteen est un individu camusien qui vit dans un monde absurde où il a créé sa propre moralité et a assumé ses choix en dépit du fait que le hasard a joué un rôle important dans son existence, (*I killed everything on my path*, 8). Springsteen emploie le pronom indéfini *everything* au lieu d'*everybody* pour référer aux victimes. En partant du principe de l'absurdité de l'existence qui produit un effet de non-sens, le tueur exécute des personnes qu'il considère comme des choses insignifiantes.

Les meurtres prennent part dans la ville de Lincoln, Nebraska jusqu'aux *badlands* du Wyoming. Le vocable « badlands » désigne des terrains argileux ravinés par les eaux du ruissellement et sont en général impropres à l'agriculture⁴⁸¹. Les badlands se situent dans les États du *Midwest* : le Nebraska, le Dakota du Nord et le Dakota du Sud (*Badlands National Park*), en plus du Montana et du Wyoming à l'ouest des États-Unis⁴⁸². Springsteen emploie aussi le vocable au sens figuré comme le metteur en scène Terrence Malick pour désigner un lieu sans espoir où vivent des gens de basse extraction qui peinent à améliorer leur vie. Avant de devenir assassin, le jeune Starkweather était éboueur, recevait un salaire minimum et ramassait les ordures ménagères des familles de Lincoln qu'elles soient riches ou pauvres. Il a développé une philosophie personnelle selon laquelle : « Dead people are all on the same level »⁴⁸³, éliminant ainsi les distinctions sociales à travers ses meurtres.

⁴⁷⁸ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, 22.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ Roger Brunet, *Les Mots de la géographie*, Paris, Reclus-La Documentation française, 1993, 57.

⁴⁸² Chuck Haney, *Badlands of the High Plains*, Helena, Farcountry Press, 2017, 3.

⁴⁸³ Ginger Stand, *Killer on the Road*, Austin, University of Texas Press, 2012, 26.

Larry McMurtry souligne que le *Midwest* a engendré plusieurs tueurs en série dont Starkweather et explique qu'il y a une forme de frustration qui se développe dans cette région particulièrement monotone des États-Unis : « It may be that the Midwest produces a distinct kind of disappointment, which, in some becomes murderous resentment. I think this resentment has to do with glamour—or rather, with the lack of it. After all, if the American media promises us anything, it's glamour »⁴⁸⁴. En effet, les jeunes vivant dans les petites villes du Nebraska ou du Kansas n'ont pas les mêmes divertissements que ceux qui habitent à New York, Boston ou Los Angeles. Cela s'applique aussi à Starkweather qui a écrit en prison après son arrestation : « I haven't ever eaten in a high class restaurant, never seen the New York Yankees play, or been to Los Angeles or New York City, or other places that books and magazines say are wonderful places to be at, there hadn't been a chance for me »⁴⁸⁵.

Toutefois, à défaut de ne pas pouvoir aller manger dans un restaurant chic ou voir un match des Yankees, Starkweather et sa petite amie Fugate éprouvent du plaisir lorsqu'ils commettent des meurtres (12). Tuer pour Starkweather et Fugate est une distraction, un passe-temps qui leur procure un plaisir unique comme l'a souligné Ferrell en évoquant les motifs des hors-la-loi lors de l'acte criminel. « Shooting people was a kind of thrill, it brought out something », déclare Starkweather après avoir été arrêté⁴⁸⁶. Il a même envoyé une lettre depuis sa cellule le 9 avril 1958 à Elmer Scheele, procureur du district de Lincoln, lui confiant que Fugate était « the most trigger-happy person » et qu'elle avait pris un vrai plaisir lorsqu'elle a assassiné Carol King et Merle Collison⁴⁸⁷. Starkweather a tué tout ce qui se trouvait sur son chemin en éprouvant un plaisir intense, en recherchant toujours la même flamme, le même désir de tuer qui l'anime.

Le personnage de Springsteen est jugé coupable pour les meurtres qu'il a commis, « the judge he sentenced me to death » (14). La sentence tombe : il est condamné à la chaise électrique. Le titre de la chanson rappelle que le Nebraska fait partie avec le Texas, la Floride et la Californie des 31 États où la peine de mort est encore en vigueur⁴⁸⁸.

Il faut savoir que la Cour Suprême étatsunienne a invalidé l'application de la peine de mort et a imposé des moratoires en 1967 pour violation du VIII^e amendement de la

⁴⁸⁴ Larry McMurtry, *Roads: Driving America's Great Highways*, New York, Simon & Schuster, 2001, 39.

⁴⁸⁵ Ginger Stand, *Killer on the Road*, *op.cit.*, 23.

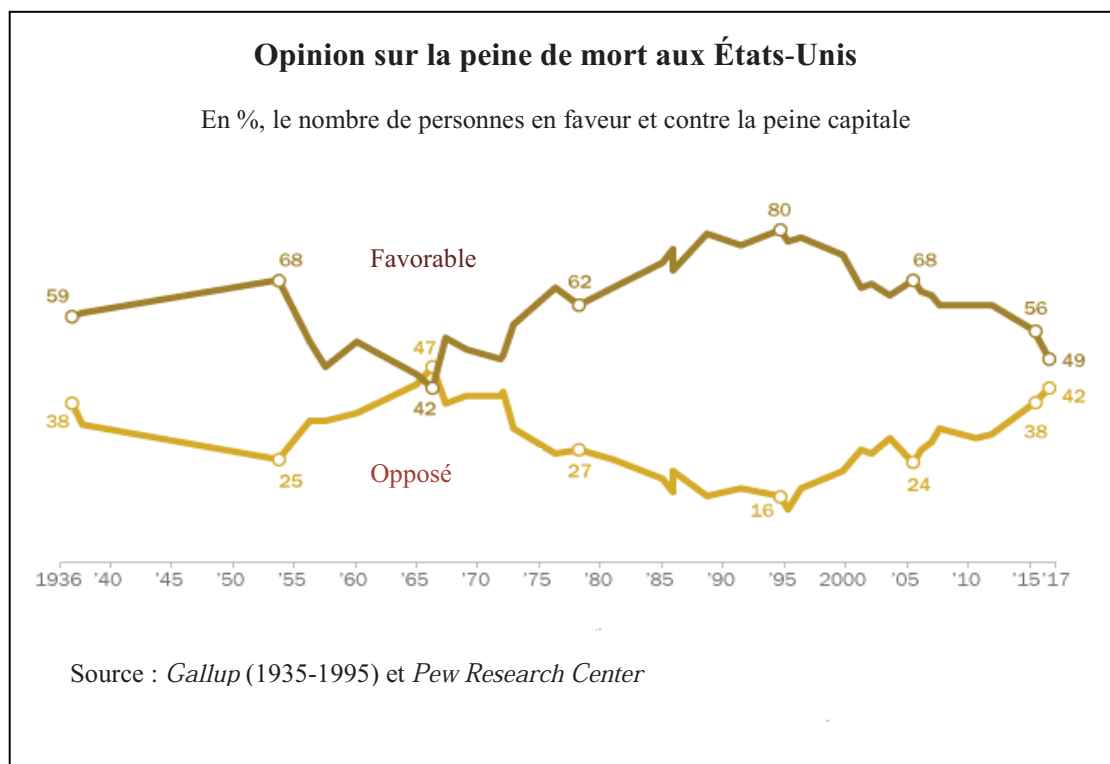
⁴⁸⁶ Samuel H. Pillsbury, *Judging Evil: Rethinking the Law of Murder and Manslaughter*, New York University Press, 1998, 226.

⁴⁸⁷ Linda M. Battisti et John Stevens Berry, *The Twelfth Victim*, Omaha, NE, Addicus Books, 2014, 125.

⁴⁸⁸ « State and Capital Punishment », *National Conference of State Legislatures*, 2 février 2017, [en ligne], consulté le 10 décembre 2017. URL : <http://www.ncsl.org/research/civil-and-criminal-justice/death-penalty.aspx>

constitution américaine qui interdit les châtiments cruels et inhabituels⁴⁸⁹. Cependant, la peine de mort est redevenue effective en 1976⁴⁹⁰. Le Nebraska a aboli la peine de mort le 27 mai 2015, remplaçant ainsi le châtiment suprême par la prison à vie, mais cette décision a été annulée par un référendum le 8 novembre 2016 qui a rétabli la peine de mort par injection létale dans cet État⁴⁹¹.

La chanson de Springsteen prend tout son sens dans un pays où le débat contre la peine capitale continue de diviser la population américaine. En effet, une enquête d'opinion menée par le *Pew Research Center* en septembre 2016 indique que 49% des Américains sont favorables à la peine de mort alors que 42% s'y opposent⁴⁹². Le graphique suivant montre l'évolution de l'opinion sur la peine de mort aux États-Unis (cf. ci-dessous).



⁴⁸⁹ « Excessive bail shall not be required, nor excessive fines imposed, nor cruel and unusual punishments inflicted » (« Eighth Amendment – Further Guarantees in Criminal Cases », *United States Government Printing Office*, 1565).

⁴⁹⁰ Hugo Adam Bedau, *The Death Penalty in America*, Oxford, Oxford University Press, 1997, 13.

⁴⁹¹ Mark Berman, « Nebraska and California voters decide to keep the death penalty », *The Washington Post*, 9 novembre 2016, [en ligne], consulté le 10 décembre 2017. URL : https://www.washingtonpost.com/news/post-nation/wp/2016/11/09/nebraska-and-california-voters-decide-to-keep-the-death-penalty/?utm_term=.9d9f99aed633

⁴⁹² David Masci, « 5 facts about the death penalty », *Pew Research Center*, 14 novembre 2016, [en ligne], consulté le 10 décembre 2017. URL : <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2016/11/14/5-facts-about-the-death-penalty/>

La courbe du graphique indique que l'écart entre les favorables et les opposants à la peine de mort est le plus faible depuis le rétablissement des exécutions en 1976. Si on revient à l'année 1982 lorsque Springsteen a sorti « Nebraska », la courbe indique que 66% d'Américains étaient en faveur du maintien de la peine capitale alors que 24% souhaitaient l'abolir. Dans le contexte social et culturel des États-Unis du début des années quatre-vingt, Springsteen a chanté du point de vue d'un tueur en série qu'on a exécuté alors que deux tiers de la population américaine était pour la peine de mort. Pour Springsteen, le travail d'un chanteur consiste aussi à composer des textes musicaux pour faire avancer le débat sur des questions délicates comme l'abolition de la peine de mort. Même si Springsteen ne critique pas la peine de mort explicitement, il rappelle aux auditeurs qu'en Amérique contemporaine, il y a toujours des hommes et des femmes qui sont en attente dans le couloir de la mort.

Il faut préciser enfin que 1465 personnes ont été exécutées aux États-Unis depuis le rétablissement de la peine de mort en 1976 jusqu'au 9 novembre 2017, date de l'exécution de Patrick Hannon (Floride) et de Ruben Cardenas Ramirez (Texas)⁴⁹³. Ces dernières années, les exécutions ont baissé considérablement avec 35 exécutions en 2014, 28 exécutions en 2015 et 20 exécutions en 2016. En 1999, 98 détenus avaient été exécutés⁴⁹⁴. Cependant, même si le nombre d'exécutions a baissé, presque la moitié de la population américaine est toujours favorable au maintien de la peine capitale. L'abolition totale de la peine de mort ne semble pas encore envisageable dans ce pays.

Sheriff when the man pulls that switch sir
And snaps my poor head back
You make sure my pretty baby is
Sittin' right there on my lap (17-20)

L'attente dans le couloir de la mort ne semble pas affecter le personnage principal de Springsteen. Il n'éprouve aucune peur et attend avec passion le moment de son exécution. Les meurtres sont précisément ce qui a permis au tueur en série de donner un sens à sa vie et de fuir la banalité de son existence. Il semble avoir trouvé les réponses à ses questions existentielles comme Meursault qui a fini par trouver la paix dans la sérénité de la nuit précédant son exécution. Il faut donc imaginer le personnage de Springsteen « heureux » pour reprendre l'expression de Camus en évoquant le bonheur de Sisyphe⁴⁹⁵, l'ultime héros

⁴⁹³ « Number of executions by state and region since 1976 », *Death Penalty Information Center*, 9 novembre 2017, [en ligne], consulté le 10 décembre 2017. URL : <https://deathpenaltyinfo.org/number-executions-state-and-region-1976>

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op.cit.*, 84.

Sisyphe est un personnage de la mythologie grecque qui fut condamné par les dieux à faire rouler éternellement jusqu'en haut d'une colline un rocher qui en redescendait chaque fois avant de parvenir au sommet.

absurde qui prend conscience de sa condition existentielle et qui ne cesse de pousser le rocher. Le personnage de Springsteen s'est révolté contre la société et ses codes absurdes comme s'est révolté Meursault, le condamné à mort « pour n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère »⁴⁹⁶. Toutefois, la révolte du personnage de Springsteen aura été radicale et violente traduisant un nihilisme absolu qui aura coûté la vie à onze personnes innocentes.

They declared me unfit to live
Said into that great void my soul'd be hurled
They wanted to know why I did what I did
Well sir I guess there's just a meanness in this world (21-24)

Le dernier couplet de la chanson se présente comme une conclusion dans laquelle le condamné à mort livre ses dernières paroles. Le personnage principal n'éprouve pas le besoin de se racheter comme Meursault qui se met en colère lorsque l'aumônier lui dit qu'il priera pour lui. La mort pour le personnage de Springsteen est aussi absurde que son existence. Le terme *void* est utilisé pour renforcer ce non-sens. Son âme devra basculer dans le grand vide et même si des gens (*they*) ont jugé qu'il ne méritait pas de continuer à vivre, cela ne va pas changer son existence absurde.

La dernière ligne de la chanson fait écho à la nouvelle de Flannery O'Connor : "A Good Man Is Hard To Find" lorsque le tueur en série qui s'est évadé de prison (*The Misfit*) déclare à la grand-mère (*The Grandmother*) avant de l'assassiner :

Jesus was the only One that ever raised the death and He shouldn't have done it. He shown everything off balance. If He did what He said, then it's nothing for you to do but throw away everything and follow Him, and if He didn't, then it's nothing for you to do but enjoy the few minutes you got left the best way you can—by killing somebody or burning down his house or doing some other meanness to him. No pleasure but meanness⁴⁹⁷.

Le personnage criminel d'O'Connor ne croit pas à la rédemption et au retour de Jésus. Il a choisi de vivre selon une morale qui lui est propre et qui fait abstraction du salut de la religion chrétienne. Puisque il n'y a aucun espoir et que l'homme est condamné à vivre dans un monde absurde, il n'y a plus d'interdits et les principes moraux de la société peuvent être transgressés. Il est permis donc de faire du mal à autrui, de voler et d'assassiner. Le personnage de Springsteen n'a jamais évoqué le Christ ou une possible rédemption. Sachant que sa fin est proche, il n'émet pas des regrets, ne reconnaît pas ses torts, ne demande pas

⁴⁹⁶ Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942, 75.

⁴⁹⁷ Flannery O'Connor, *A Good Man Is Hard To Find and Other Stories*, San Diego, Harcourt, 1977, 12.

pardon, en somme il refuse de mentir et accepte simplement de mourir pour la vérité, sa vérité, celle d'un monde absurde où tout est permis.

Ce deuxième chapitre nous a permis d'analyser des chansons sombres qui explorent la condition des gens les plus démunis et désenchantés des États-Unis. Pour composer des textes musicaux sur ces gens, Springsteen s'est inspiré de leur vie et nous a fait partager leurs angoisses, inquiétudes et mélancolies. Il s'est aussi inspiré d'autres chansons d'artistes qui abordent les mêmes sujets que ses chansons, mais il a apporté sa touche personnelle en prenant soin de rendre compte de la vie des gens démunis dans l'Amérique contemporaine telle qu'il la voit. Ce faisant, il a trouvé des auditeurs qui apprécient ses chansons sur le désenchantement et le désespoir.

Les fans et auditeurs apprécient et achètent les disques qui abordent le désespoir et la détresse des marginaux qu'ils soient des pauvres, des minorités raciales ou sexuelles ou encore des criminels. Il y a donc une raison pragmatique qui pousse Springsteen à composer des chansons sombres sur les plus démunis de son pays. Le chanteur a souligné ce point lorsqu'il fut intronisé au *Rock and Roll Hall of Fame* en 1999 : « I tried writing happy songs in the early '90s and it didn't work ; the public didn't like it »⁴⁹⁸. Springsteen aborde la désillusion à travers des chansons qui ne sont pas joyeuses. Pour Marsh : « Rock and roll has always been this joy, this certain happiness that is in its way the most beautiful thing in life. But rock also is about hardness and coldness and being alone »⁴⁹⁹. Cette stratégie pertinente a permis à Springsteen de réussir commercialement et d'avoir un public qui apprécie ses compositions sombres et mélancoliques.

Que ce soit les chômeurs, les ouvriers pauvres, les sans-abris, les homosexuels séropositifs, les Africains-Américains ou les criminels, Springsteen a trouvé le ton juste pour aborder la condition de ces gens et les a sortis de l'anonymat. Il a raconté leur histoire en se mettant à leur place et a narré leurs parcours, leurs échecs, leurs craintes, leurs désillusions et leurs mélancolies. La nouvelle *Sonny's Blues* (1957) de James Baldwin résume bien cette stratégie de Springsteen : « There isn't any other tale to tell, it's the only light we've got in all this darkness ».

⁴⁹⁸ *Rock and Rock Hall of Fame Induction Speech*, 1999, [en ligne], consulté le 10 décembre 2017.

URL : <http://www.stoneponylondon.net/rhofr.htm>

⁴⁹⁹ Marsh, *op.cit.*, 175.

Springsteen chante aussi sur des thèmes sombres et mélancoliques comme la perte des êtres chers, les commémorations et les hommages ou encore les tragédies qui touchent son pays. Il apaise ainsi les souffrances de ses auditeurs et les aide à trouver le salut et la sérénité à travers sa musique rock.

Le rock de Springsteen est nourri d'imitation et ses chansons sont optimistes, elles remplissent des fonctions cathartiques en empruntant des éléments à la religion chrétienne. Le chanteur adopte donc deux stratégies, la mimésis et la catharsis. Nous allons analyser les chansons les plus représentatives de ces deux stratégies dans le troisième chapitre.

Chapitre 3: Mimésis et catharsis

It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night.

Don DeLillo, The Falling Man.

Presque aucun des fidèles ne se retenait de s'esclaffer, et ils avaient l'air d'une bande d'anthropophages chez qui une blessure faite à un blanc a réveillé le goût du sang. Car l'instinct d'imitation et l'absence de courage gouvernent les sociétés comme les foules. Et tout le monde rit de quelqu'un dont on voit se moquer, quitte à le vénérer dix ans plus tard dans un cercle où il est admiré. C'est de la même façon que le peuple chasse ou acclame les rois.

Marcel Proust, Sodome et Gomorrhe II, 145.

Il ira vers les Bacchantes, et il y trouvera la mort, ô femmes ! Il est tombé dans le piège. Maintenant, Bacchus, achève ton ouvrage ; tu n'es pas loin. Punissons l'impie. D'abord, trouble sa raison par un léger délire : car dans son bon sens, il ne voudra pas revêtir des habits de femme ; mais une fois frappé de démence, il les revêtira. Je veux en faire un objet de risée pour les Thébains, en le conduisant sous une robe de femme à travers la ville, après les premières menaces qui le rendaient si terrible. Mais je vais revêtir Penthée de la parure qu'il emportera dans le séjour de Pluton, immolé des mains de sa mère. J'apprendrai à connaître le fils de Jupiter, Bacchus, dieu naturellement redoutable, et cependant plein de bonté, pour les hommes.

Euripide, Les Bacchantes, 241.

Nous abordons maintenant dans ce troisième chapitre des chansons dans lesquelles Springsteen adopte deux stratégies spécifiques : mimésis et catharsis. Lors des chapitres précédents, nous avons examiné des chansons qui célèbrent la vie des gens ordinaires et d'autres qui abordent le désenchantement et le désespoir de ceux qui sont les plus démunis des États-Unis. Les chansons de ces deux chapitres remplissent des fonctions cathartiques en ayant recours au principe d'imitation.

Nous avons bien vu que des chansons comme « Mansion on the Hill », « Darlington County » et « Johnny 99 » qui empruntent des éléments à d'autres chansons ont une finalité cathartique. Aussi dans « Factory », « Car Wash » et « The River » Springsteen dresse le portrait de son pays en s'inspirant de la vraie vie des Américains les plus démunis. Il représente leur quotidien et leur désenchantement à travers des personnages fictifs qui leur ressemblent dans la vie réelle. Ainsi, il soulage ses auditeurs qui s'identifient à ses personnages. Ce troisième chapitre mettra l'accent sur ces deux stratégies.

Nous avons repéré que mimésis et catharsis sont étroitement liées dans le travail artistique de Springsteen. Elles sont intégrées conjointement dans les compositions musicales et les prestations scéniques du chanteur. La mimésis que met en place Springsteen consiste à reproduire des événements de la vie réelle et s'inspirer d'histoires véridiques en empruntant des éléments à des formes artistiques existantes et à la religion chrétienne. Cette imitation comporte une dimension cathartique qui vise à soulager les auditeurs et les spectateurs à travers l'épuration des passions qui se produit lors de l'écoute privée ou lors des concerts.

Avant d'analyser les chansons et les prestations scéniques de Springsteen, nous allons tout d'abord donner un aperçu théorique des concepts de mimésis et catharsis pour mieux comprendre les modalités de l'imitation propre à Springsteen et son effet cathartique.

1. Théorie de la mimésis et de la catharsis

1.1. Mimésis et catharsis chez Platon et Aristote

Platon affiche sa méfiance vis-à-vis de l'imitation. Il compare les poètes à des fabricants de fantômes et conclut dans son livre X de *La République* : « le spécialiste de l'imitation ne connaît rien qui vaille aux choses qu'il imite [...] l'imitation est un jeu puéril, pas une chose sérieuse »⁵⁰⁰. La poésie n'est qu'un ornement de mots qui vise selon Platon à imiter l'objet choisi pour sujet. Le philosophe propose donc de rejeter la poésie imitative car elle déforme l'esprit des auditeurs par la transmission de passions qui contaminent leur âme. Nous voyons bien ici que l'interprétation platonicienne de l'imitation s'oppose à l'interprétation aristotélicienne qui accorde à la poésie une dimension cathartique positive. Alors que Platon en vient à chasser les poètes de la Cité, Aristote accorde à la mimésis une place importante dans l'art.

⁵⁰⁰ Platon, *La République*, traduit par Émile Chambry, Paris, Club français du livre, 1967, 253.

Jean-Michel Vives précise que le concept *katharsis* a un sens religieux de « purification » et renvoie « au rituel d'expulsion pratiqué à Athènes la veille des Thargélie. Il convenait de purifier la cité en expulsant des criminels, puis des boucs émissaires, selon le rituel du *pharmakos* »⁵⁰¹. En Grèce antique, le *pharmakon* est poison autant que remède comme l'explique Jacques Derrida dans « La Pharmacie de Platon » en analysant le *Phèdre* de Platon⁵⁰². La catharsis en tant que remède platonicien implique selon Jean-Michel Vives « l'idée de médecine homéopathique : il s'agit avec la purgation, de guérir le mal par le mal »⁵⁰³.

Dans son *Sophiste*, Platon perçoit la catharsis comme une chose positive, mais il ne l'applique pas à l'art imitatif ; il transpose le concept de catharsis à la pratique philosophique. La catharsis a le pouvoir de séparer l'âme d'un mal qui la rend mauvaise, son ignorance⁵⁰⁴. Elle purifie l'âme de toutes ses impuretés. Platon utilise la métaphore des médecins du corps et établit la catharsis comme étant une technique pour réfuter les fausses idées qui font obstacle à l'enseignement. « Le corps ne saurait profiter de la nourriture qu'on lui donne, avant qu'on n'en ait expulsé ce qui l'embarrasse »⁵⁰⁵. Pour que l'âme puisse saisir de nouvelles connaissances, elle doit se débarrasser des opinions et des aprioris. Ainsi, Platon affirme qu'en purifiant l'âme, on l'amène à reconnaître qu'elle ne sait que ce qu'elle sait et rien de plus. Socrate n'affirmait-il pas : « tout ce que je sais, c'est que je ne sais rien »⁵⁰⁶. Platon conclut que la réfutation est la plus grande et la plus efficace des purifications⁵⁰⁷.

Quant à Aristote, il s'inscrit dans la tradition platonicienne qui présente l'art comme une imitation. Mais pour Aristote, la mimésis n'est pas dévalorisée autant que chez Platon. Aristote lui donne une valeur positive et attribue une dimension mimétique à toutes les formes d'art. Dans *La Poétique*, Aristote donne sa définition de l'art comme imitation et considère que « l'épopée, la poésie tragique, la comédie, la poésie dithyrambique, l'aulétique et la citharistique » se trouvent être toutes des imitations⁵⁰⁸. Il propose trois formes d'imitation. L'artiste imite les choses « telles qu'elles existaient ou existent, ou telles qu'on dit ou qu'on croit qu'elles sont, ou enfin telles qu'elles devraient être »⁵⁰⁹.

⁵⁰¹ Jean-Michel Vives, « La catharsis, d'Aristote à Lacan », *op.cit.*, 5.

⁵⁰² Jacques Derrida, « La Pharmacie de Platon », in *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, 78.

⁵⁰³ Jean-Michel Vives, *ibid.*

⁵⁰⁴ Platon, *Le Sophiste*, traduit par Émile Chambry, Paris, Flammarion, 1969, 47.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, 124.

⁵⁰⁶ Platon, *Apologie de Socrate*, traduit par Émile Chambry, Paris, Flammarion, 2002, 38.

⁵⁰⁷ Platon, *Le Sophiste*, *ibid.*, 124.

⁵⁰⁸ Aristote, *Poétique et Rhétorique*, traduit par Charles-Émile Ruelle, Paris, Garnier Frères, 1883, 1.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, 62.

Aristote souligne que « le fait d'imiter est inhérent à la nature humaine dès l'enfance ; et ce qui fait différer l'homme avec les autres animaux, c'est qu'il est le plus enclin à l'imitation »⁵¹⁰. Le philosophe affirme que c'est du processus d'imitation que nous viennent nos premières connaissances. C'est à travers l'imitation que les hommes commencent leur apprentissage. L'imitation est non seulement une source de connaissance, mais aussi de plaisir. Aristote note qu'il y a un paradoxe à propos des œuvres artistiques mimétiques selon lequel « les mêmes choses que nous voyons avec peine, nous nous plaisons à en contempler l'exacte représentation, telles, par exemple, que les formes des bêtes les plus viles et celles des cadavres »⁵¹¹. Il nous est pénible de contempler le cadavre d'un guerrier, mais nous prenons plaisir à voir celui-ci représenté sur un tableau. L'artiste doit donc imiter, chercher à reproduire ce qu'il voit naturellement. La mimésis aristotélicienne est un processus dont l'objectif est de construire une représentation intelligible de la réalité.

Aristote accorde de l'importance à la tragédie, art qu'il définit comme « l'imitation d'une action grave et complète, ayant une certaine étendue, présentée dans un langage rendu agréable et de telle sorte que chacun des parties qui la composent subsiste séparément, se développant avec des personnages qui agissent, et non au moyen d'une narration, et opérant par la pitié et la terreur la purgation des passions de la même nature »⁵¹². Dans cette définition aristotélicienne de la tragédie nous retrouvons le principe de la catharsis, l'épuration de deux passions précisément nommées, la pitié (*eleos*) et la terreur ou la crainte (*phobos*) qui se produit par les moyens de la représentation artistique.

Dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), James Joyce précise qu'Aristote n'a pas donné de définition claire des affects de pitié et de terreur⁵¹³ et ajoute dans une note de bas de page de son roman : « According to Aristotle in the *Poetics*, pity and terror are proper concerns of tragedy; through the spectators' vicarious participation in the story, they are purged of these emotions »⁵¹⁴. Stephen Dedalus, personnage principal du roman et alter ego de Joyce, explique à Lynch, son ami de l'université, le sens des deux affects aristotéliciens.

Pity is the feeling which arrests the mind in the presence of whatsoever is grave and constant in human sufferings and unites it with human sufferer. Terror is the feeling which arrests the mind in the presence of whatsoever is grave and constant in human sufferings and unites it with the

⁵¹⁰ Aristote, *Poétique et Rhétorique*, op.cit., 6.

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² *Ibid.*, 12.

⁵¹³ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, Barnes & Noble Classics, 2004, 180.

⁵¹⁴ *Ibid.*

secret cause. [...] The tragic emotion, in fact, is a face looking two ways, towards terror and towards pity, both which are phases of it⁵¹⁵.

Joyce met l'accent sur la notion d'arrêt (*arrest*) pour souligner qu'une des caractéristiques principales de l'émotion tragique est le fait qu'elle doit être statique et non pas cinétique. Le spectateur doit s'arrêter devant la situation tragique que le spectacle lui présente et expérimenter respectivement les deux affects, pitié et crainte.

Jean-Michel Vives note que ces deux affects tirent leur puissance du fait qu'elles suscitent l'identification chez les spectateurs : « si cela est arrivé à mon semblable, cela peut m'arriver »⁵¹⁶. Ainsi, le spectateur se trouve profondément impliqué : « éprouver la frayeur, c'est craindre pour soi, éprouver la pitié, c'est craindre pour l'autre »⁵¹⁷.

On retrouve également une définition développée du principe de la catharsis dans *La Politique* d'Aristote à propos de la musique qui « peut servir à la fois à instruire et à purifier l'âme »⁵¹⁸. La musique a un effet sur les âmes lorsqu'elles se laissent aller. « Chaque auditeur est remué selon que ces sensations ont plus ou moins agi sur lui ; mais tous bien certainement ont subi une sorte de purification, et se sentent allégés par le plaisir qu'ils ont éprouvé. C'est par le même motif que les chants qui purifient l'âme nous apportent une joie sans mélange »⁵¹⁹. Aristote emploie ainsi le terme de catharsis dans son sens médical en faisant référence à des mélodies purificatrices.

La catharsis opère dans différents arts comme le cinéma, le théâtre et la littérature. Les spectateurs contemplent le destin tragique des personnages et vivent ce qu'ils vivent par procuration, c'est-à-dire à travers eux. Les spectateurs vont rejeter les passions qui sont à l'origine du destin tragique des personnages ou celles que ce destin déclenche. La catharsis consiste donc en cette faculté ambivalente qui transforme les sentiments désagréables du spectacle tragique en plaisir.

⁵¹⁵ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *op.cit.*, 182.

⁵¹⁶ Jean-Michel Vives, *op.cit.*, 13.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ Aristote, *La Politique*, traduit par Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1874, 101.

⁵¹⁹ *Ibid.*, 102.

Les compositions musicales de Springsteen peuvent être lues au filtre de la perspective aristotélicienne. Celle-ci peut être complétée par les théories de René Girard sur le désir mimétique que nous allons brièvement rappeler⁵²⁰.

1.2. Théorie mimétique de René Girard

René Girard expose sa théorie du désir mimétique dans son premier livre *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961). L'académicien français avance qu'il existerait des lois psychologiques dans des récits romanesques comme le *Don Quichotte* (Miguel de Cervantès), *Le Rouge et Le Noir* (Stendhal) et *Madame Bovary* (Gustave Flaubert) selon lesquelles tout désir est l'imitation du désir d'un autre. Le héros de Cervantès prend pour modèle Amadis de Gaule. « Don Quichotte a renoncé, en faveur d'Amadis, à la prérogative fondamentale de l'individu : il ne choisit plus les objets de son désir, c'est Amadis qui doit choisir pour lui. Le disciple se précipite vers les objets que lui désigne, ou semble lui désigner, le modèle de toute chevalerie »⁵²¹. Girard souligne par ailleurs que dans *À la recherche du temps perdu*, le jeune Marcel Proust ne veut se faire écrivain que pour imiter Bergotte⁵²². L'autre devient le modèle à imiter, le médiateur du désir.

Girard réfute l'illusion romantique selon laquelle le désir est autonome. Le désir est toujours suscité par le désir qu'un autre a d'un objet quelconque. Le désir donc n'existe pas en soi mais il est médiatisé. Le rapport n'est pas direct entre le sujet et l'objet, le désir est triangulaire (sujet, objet, médiateur)⁵²³.

Ce rapport mimétique ne peut engendrer que de la violence car celui qui est le médiateur est aussi rival, il fait obstacle au désir. La mimésis telle que Girard la décrypte est source de rivalité et de violence. Girard note que la mimésis d'appropriation chez l'homme

⁵²⁰ On peut citer Gabriel Tarde qui fait de l'imitation le fondement du lien social. Dans *Les Lois de l'imitation* (1890), le sociologue français souligne que l'évolution sociale est déterminée par des initiatives rénovatrices individuelles qu'il appelle des inventions et qui se propagent par l'imitation. « Tout n'est socialement qu'inventions et imitations » (Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Kimé, 1993, 3). Le lecteur pourra aussi référer à *Psychologie des foules* (1895) de Gustave Le Bon, ouvrage théorique important du mouvement mimétique qui montre que le comportement de l'individu lorsqu'il est isolé n'est pas le même que lorsqu'il se trouve parmi une foule. « Des milliers d'individus séparés peuvent à un moment donné, sous l'influence de certaines émotions violentes, un grand événement national par exemple, acquérir les caractères d'une foule psychologique » (Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, 9). Elias Canetti met aussi l'accent sur un fait important de la civilisation humaine contemporaine, la masse. Dans son ouvrage *Masse et puissance* (1960), le prix Nobel de littérature développe la thèse suivante : « Il n'est rien que l'homme redoute davantage que le contact de l'inconnu » (Elias Canetti, *Masse et puissance*, traduit par Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966, 11). Cependant, pour vaincre cette peur, l'auteur estime que « c'est dans la masse seulement que l'homme peut être libéré de cette phobie du contact. C'est la seule situation dans laquelle cette phobie s'inverse à son contraire. C'est la masse compacte qu'il faut pour cela » (*Ibid.*, 12).

⁵²¹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, 10.

⁵²² *Ibid.*, 24.

⁵²³ *Ibid.*, 9.

comporte une dimension conflictuelle qu'on ne retrouve pas chez les animaux. C'est à cet effet que la mimésis d'appropriation doit être considérée également comme une mimésis de rivalité⁵²⁴. Le désir mimétique conduit à la violence entre les hommes qui contrairement aux mammifères ne possèdent pas de freins biologiques naturels à cette violence. « Chez les hommes, les combats intra-spécifiques peuvent déboucher sur une mort violente dont la perspective n'arrête pas les combattants. Chez les mammifères, la rivalité mimétique est déjà présente mais elle est plus faible et elle s'interrompt presque toujours avant de devenir fatale »⁵²⁵. Les rivalités mimétiques entre les individus pour obtenir un objet quelconque menacent l'équilibre de la communauté humaine ; elles ne peuvent conduire qu'à la violence.

Dans son essai d'anthropologie, *La Violence et le sacré* (1972), Girard avance l'hypothèse d'un mécanisme intervenant dans l'ordre culturel qui stabiliserait les sociétés primitives et la communauté humaine en général : la victime sacrificielle. Les individus se battent entre eux et imitent leurs désirs et par conséquent se contaminent les uns les autres. La violence se propage au sein du groupe, mais il arrive qu'à son comble, elle converge sur une victime unique.

Là où quelques instants plutôt il y avait mille conflits particuliers, mille couples de frères ennemis isolés les uns des autres, il y a de nouveau une communauté, tout entière une dans la haine que lui inspire un de ses membres seulement. Toutes les rancunes éparpillées sur mille individus différents, toutes les haines divergentes, vont désormais converger vers un individu unique, la *victime émissaire*. [...] Toute communauté en proie à la violence ou accablée par quelque désastre auquel elle est incapable de remédier se jette volontiers dans une chasse aveugle au « bouc émissaire »⁵²⁶.

Au paroxysme de la crise mimétique, la violence hobbesienne du « tous contre tous » se transforme en la violence girardienne du « tous contre un ». Tous les membres de la communauté s'entendent mimétiquement contre un seul individu et le massacre.

Le bouc émissaire absorbe la violence contenue dans la communauté et fait disparaître les antagonismes entre les hommes. La mimésis au sens girardien débouche donc sur une dimension cathartique, la mort de la victime ramène la paix en amenant la purification de la violence.

Cependant, cette paix qui est fondatrice de l'ordre social de la communauté est provisoire. La rivalité mimétique entre les individus va recommencer. Il faut que la communauté cherche un nouveau bouc émissaire. « Dans toutes les institutions humaines, il

⁵²⁴ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, 15.

⁵²⁵ René Girard, *Celui par qui le scandale arrive*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, 19.

⁵²⁶ René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, 118.

s'agit d'abord et toujours de reproduire, par l'intermédiaire de nouvelles victimes, un lynchage réconciliateur »⁵²⁷. Girard souligne que la première victime sacrifiée a un statut particulier. « En sa qualité de source apparente de toute discorde et de toute concorde, la victime originelle jouit d'un prestige surhumain et terrifiant. Les victimes qui lui sont substituées héritent de ce prestige »⁵²⁸. La victime originelle est dotée de pouvoirs extraordinaires. Elle provoque la crise mais peut aussi la résoudre. Le processus sacrificiel transforme la victime coupable de tous les maux de la communauté en un être tout-puissant divinisé qui est source de paix et d'harmonie. Les membres de la communauté cherchent à apaiser la colère de ce dieu et à solliciter sa bonté à travers les victimes rituelles qu'on lui sacrifie.

La spirale incontournable de la violence est évitée de justesse par le sacrifice réconciliateur, mais le système sacrificiel s'use, les sacrifices perdent leur efficacité.

Pour René Girard, seul Jésus-Christ a pu mettre un terme au système sacrificiel. Il a rejeté le mécanisme du bouc émissaire allant jusqu'au bout de sa démonstration, jusqu'à la mort.

Le sacrifice du Christ représente le moment de rupture de l'équilibre qui maintenait stable, récurrent et mythique le mécanisme symbolique et religieux sur lequel se fondaient les sociétés archaïques. [...] La séquence chrétienne représente le moment où l'homme se libère de la nécessité de recourir à l'immolation de boucs émissaires pour clore les conflits et les crises communautaires, le moment où l'homme devient conscient de l'innocence de ces victimes⁵²⁹.

Le Christ s'est voué au sacrifice non pas pour jouer le jeu sacrificiel, mais pour y mettre fin. Le christianisme dénonce le mécanisme du bouc émissaire pour ce qu'il est vraiment, « le meurtre d'une victime innocente, tuée afin de ramener à la paix une communauté violente »⁵³⁰. La théorie mimétique girardienne éclaire l'opposition radicale entre le sacrifice archaïque et le sacrifice de Jésus-Christ. Contrairement aux rites archaïques qui fournissent des coupables pour réconcilier les hommes, le christianisme est le premier à révéler l'innocence des victimes sacrifiées et affirme l'innocence de Jésus-Christ. Il révèle la vérité sur la violence humaine et démasque le processus victimaire. Il y a donc une différence considérable entre l'innocence du Christ qui dit non à la violence et meurt « non pas dans un

⁵²⁷ René Girard, *Des choses cachées*, op.cit., 61.

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ René Girard, *La Voix méconnue du réel*, Paris, Grasset, 2002, 19.

⁵³⁰ *Ibid.*, 88.

sacrifice, mais contre tous les sacrifices »⁵³¹ et la culpabilité d'Œdipe, une victime expiatoire chargée de faire cesser la peste à Thèbes.

Le Christ a brisé le cycle infernal des représailles à travers un renoncement inconditionnel à la violence. Pour détruire toute violence, il suffirait que tous les hommes décident de couper court aux rivalités mimétiques. « Si tous les hommes tendaient l'autre joue, aucune joue ne serait frappée »⁵³².

Face à la violence mimétique, conclut Girard, il y a qu'une chose à faire, se convertir. Cette conversion n'est pas religieuse, elle est culturelle. Il s'agit de « faire l'expérience du bouc émissaire comme l'expérience subjective du persécuteur »⁵³³. Nous sommes tous des agresseurs potentiels, des persécuteurs. Tout le monde participe à ce phénomène de persécution et en même temps aucun individu ne se sent personnellement impliqué dans le mécanisme du bouc émissaire. La conversion girardienne est un préalable à la connaissance ; c'est « se connaître soi comme persécuteur »⁵³⁴.

Après avoir donné un aperçu théorique des notions de mimésis et catharsis, nous allons à présent examiner les compositions musicales de Springsteen qui nous ont semblé adopter les deux stratégies artistiques. Nous avons divisé ce chapitre en deux parties, une qui concerne l'écoute privée, et une autre qui privilégie l'analyse de la musique de Springsteen dans son écoute publique lors des concerts.

La première partie de ce chapitre aborde des chansons en soutien aux Américains qui ont perdu des êtres chers lors des tragédies nationales. Springsteen s'inspire d'événements tragiques réels qui ont ébranlés la psyché collective de toute une nation. Springsteen s'inspire également de la religion chrétienne qui lui permet de composer des chansons optimistes sur l'amour et l'espoir. Nous allons voir quel rôle joue la religion chrétienne dans ses compositions musicales.

Quant à la deuxième partie, elle sera exclusivement dédiée à l'analyse du jeu scénique de Springsteen. La musique rock est aussi un spectacle qui se joue sur scène. Il serait donc intéressant de déconstruire la prestation scénique de Springsteen et d'en révéler ses subtilités mimétiques et cathartiques.

⁵³¹ Girard, *Des choses cachées*, op.cit., 234.

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ Girard, *Celui par qui le sandale arrive*, op.cit., 103.

⁵³⁴ *Ibid.*, 99.

2. Des chansons cathartiques

Dans cette première partie, nous examinerons *The Rising* (2002), sorti quelques mois après les attentats du 11 Septembre et qui nous a semblé l'album où Springsteen a le plus adopté les stratégies de mimésis et catharsis. Nous analyserons aussi des chansons cathartiques porteuses d'optimisme et d'amour qui s'inspirent de la religion chrétienne et de la musique gospel.

2.1. 11 Septembre : apaiser les souffrances d'une nation

2.1.1. L'Amérique, le 11 septembre 2001

Le matin du mardi 11 septembre 2001, dix-neuf terroristes détournent quatre avions de ligne pour les faire s'écraser sur des bâtiments à New York et à Washington, D.C. Deux des avions s'écrasent sur les tours jumelles du World Trade Center. Les bâtiments s'effondrent en moins de deux heures. Un autre détruit une grande partie du Pentagone, siège du Département de la Défense. Le dernier avion s'écrase à Shanksville en Pennsylvanie après que les passagers et membres d'équipages du vol 93 eurent essayé de prendre le contrôle de l'avion.

Ces attaques sont d'un genre sans précédent dans l'histoire du terrorisme. D'habitude, un détournement d'avion implique de forcer un appareil à se poser sur un aéroport pour mener les négociations. Les services de sécurité sont habitués à gérer une telle crise. Mais dans ce cas de figure, les terroristes ont détourné les avions pour s'en servir comme des missiles en les faisant s'écraser contre des infrastructures civiles.

Attaquer des établissements symbolisant la puissance financière et militaire américaine révèle une intention de paralyser le pays et d'y instaurer le chaos. En une seule journée le bilan est lourd, 2977 morts et plus de 6000 blessés⁵³⁵. La vie des Américains bascule et leur psyché collective est déstabilisée. L'incipit de *The Falling Man* (2007) de Don DeLillo décrit avec justesse l'inauguration d'un événement majeur de ce nouveau millénaire, « It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night »⁵³⁶. Désormais, il y a un avant et un après 11 septembre.

Jaques Derrida avance des réflexions pertinentes sur les attentats terroristes du 11 Septembre et leurs effets. Dans le livre d'entretien *Le « concept » du 11 septembre*, le philosophe français attire l'attention sur la difficulté qu'on peut rencontrer lorsqu'on tente de

⁵³⁵ 2606 personnes ont perdu la vie au World Trade Center, 246 personnes étaient à bord des quatre avions et 125 personnes ont trouvé la mort au Pentagone. URL : <http://www.statisticbrain.com/911-death-statistics/>

⁵³⁶ Don DeLillo, *The Falling Man*, New York, Scribner, 2007.

former le concept d'une chose nommée par sa seule date, le 11 septembre. « Dire “ le 11 septembre ” ce n'est pas utiliser le langage dans sa fonction référente évidente, mais le presser de nommer une chose qu'il ne peut en réalité nommer parce qu'elle se produit au delà du langage »⁵³⁷. De ce point de vue, essayer de déconstruire ce concept nous pousse à aller au-delà des définitions qu'offrent le langage quotidien, les médias ou encore la rhétorique politique pour ce qui est un événement majeur.

Derrida laisse entendre que le 11 Septembre n'était pas imprévisible. Le World Trade Center avait déjà fait l'objet d'un attentat terroriste en 1993. De plus, plusieurs artefacts de la culture américaine avaient anticipé l'effondrement des tours jumelles de Manhattan. « Films et jeux vidéo ont non seulement littéralement visualisé les attentats, mais également traduit les sentiments que ces deux incontournables objets phalliques éveillaient dans l'imaginaire collectif : des sentiments d'amour et de haine, d'admiration et d'envie, du sublime et de honte »⁵³⁸.

Depuis le 11 Septembre, les médias n'ont fait qu'exposer des images et des informations sur le terrorisme qui ont conduit à renforcer le souvenir traumatique des victimes. La nation entière s'est trouvée en état de choc et les écrans de télévision ont montré en boucle les terribles images des avions s'écrasant sur les tours jumelles du World Trade Center, leur effondrement, la fumée, les cris et les efforts désespérés des secours. « Nous revenons ainsi continuellement sur le 11 Septembre sans jamais nous demander ce qu'il désigne »⁵³⁹. À travers la répétition des images, les victimes tentent de se rassurer en pensant qu'il est possible de résister au choc de ce qui peut se reproduire. Les médias n'ont contribué qu'à augmenter cette expérience traumatique. En effet, l'étude psychologique conduite par William E. Schlenger *et al.*, indique que quelques mois après les attaques, 11.2% de New-yorkais avaient développé un stress post-traumatique (TSPT) en partie à cause de la couverture médiatique marquée par les répétitions des images des attentats⁵⁴⁰.

Dans un entretien accordé au journal *Le Monde*, René Girard revient sur les attentats du 11 Septembre et fait le constat suivant sur cette crise :

⁵³⁷ Giovanna Baradori, *Le « concept » du 11 septembre*, Paris, Galilée, 2005, 133.

⁵³⁸ *Ibid.*, 213.

⁵³⁹ *Ibid.*, 312.

⁵⁴⁰ William E. Schlenger, J.M. Caddell, L. Ebert, B.K. Jordan, K.M. Rourke, D. Wilson, L. Thalji, J.M. Dennis, J.A. Fairbank et R.A. Kulka, « Psychological reactions to terrorist attacks : findings from the National Study of Americans' Reactions to September 11 », *National Center for Biotechnology Information*, 7 août 2002, [en ligne], consulté le 12 décembre 2017. URL : <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/12150669>

Ce qui se vit aujourd'hui est une forme de rivalité mimétique à l'échelle planétaire. [...] Sous l'étiquette de l'islam, on trouve une volonté de rallier et de mobiliser tout un tiers-monde de frustrés et de victimes dans leurs rapports de rivalité mimétique avec l'Occident. Mais les tours détruites occupaient autant d'étrangers que d'Américains. Et par leur efficacité, par la sophistication des moyens employés, par la connaissance qu'ils avaient des États-Unis, par leurs conditions d'entraînement, les auteurs des attentats n'étaient-ils pas un peu américains ? On est en plein mimétisme⁵⁴¹.

René Girard livre une analyse fine en appliquant sa théorie de la rivalité mimétique. La violence qui s'est développée entre les terroristes et le monde occidental est mimétique. On imite l'autre, quitte à recourir à la violence dans le but d'obtenir la même chose que lui.

Jean Baudrillard analyse aussi les attentats du 11 Septembre et souligne que dans ce contexte nous avons affaire à « l'événement absolu, la "mère" des événements, à l'événement pur qui concentre en lui tous les événements qui n'ont jamais eu lieu »⁵⁴². Les attentats du 11 Septembre représentent un événement majeur. Les images des attaques terroristes ont fait le tour du monde et les spectateurs ont regardé les tours jumelles de Manhattan qui symbolisent l'hégémonie étatsunienne s'effondrer. À cet effet, Baudrillard qualifie la violence des attaques terroristes de symbolique :

Cette violence terroriste n'est donc pas un retour de flamme de la réalité, pas plus que celui de l'histoire. Cette violence terroriste n'est pas "réelle". Elle est pire, dans un sens : elle est symbolique. La violence en soi peut être parfaitement banale et inoffensive. Seule la violence symbolique est génératrice de singularité. Et dans cet événement singulier, dans ce film catastrophe de Manhattan se conjuguent au plus haut point les deux éléments de fascination de masse du XX^e siècle : la magie blanche du cinéma, et la magie noire du terrorisme. La lumière blanche de l'image, et la lumière noire du terrorisme⁵⁴³.

La violence du 11 Septembre ne peut pas être réelle selon Baudrillard ; elle dépasse tout entendement. Elle n'a de valeur que par ce qu'elle évoque, c'est-à-dire une fiction, un spectacle irréel.

Don DeLillo rejoint Baudrillard et affirme que le 11 Septembre est un événement qui se caractérise par son excédent de réalité et donc de sens. « It was bright and totalizing, and some of us said it was unreal. When we say a thing is unreal, we mean it is too real, a

⁵⁴¹ « Ce qui se vit aujourd'hui est une forme de rivalité mimétique à l'échelle planétaire », *Le Monde*, 5 novembre 2001, propos recueillis par Henri Tincq, [en ligne], consulté le 12 décembre 2017.

URL : <http://www.homme-moderne.org/societe/anthropo/rgirard/011105.html>

⁵⁴² Jean Baudrillard, « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 3 novembre 2001, [en ligne], consulté le 12 décembre 2017. URL : http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/03/06/l-esprit-du-terrorisme-par-jean-baudrillard_879920_3382.html

⁵⁴³ *Ibid.*

phenomenon so unaccountable and yet so bound to the power of objective fact that we can't tilt it to the slant of our perceptions »⁵⁴⁴. À la lumière du commentaire de DeLillo, les attentats du 11 Septembre représentent un phénomène qui, comme l'écrit Karim Daanoune, « résiste infatigablement au réel et à toute traçabilité ontologique ou phénoménologique »⁵⁴⁵.

Après le 11 Septembre, la plupart des pays du monde condamnent les attaques terroristes et apportent leur soutien au président George W. Bush et au peuple américain. Le secrétaire général des Nations Unies, Kofi Annan, déclare : « we are all traumatized by this terrible tragedy »⁵⁴⁶. Les membres de l'OTAN votent pour la première fois dans l'histoire de l'organisation une déclaration invoquant l'article 5 de la charte : « une attaque contre l'un des membres est une attaque contre tous »⁵⁴⁷.

Le soir du 11 septembre le président Bush s'adresse à la nation depuis le bureau ovale de la Maison Blanche : « Today, our fellow citizens, our way of life, our very freedom came under attack in a series of deliberate and deadly terrorist acts. [...] The search is underway for those who are behind these evil acts. [...] We will make no distinction between the terrorists who committed these acts and those who harbor them »⁵⁴⁸. Dès sa première déclaration, le président américain hausse le ton et promet que ces attaques terroristes ne resteront pas impunies. Nous développerons au quatrième chapitre des réflexions sur les répercussions des attaques du 11 Septembre sur la présidence Bush avec notamment le déclenchement des guerres d'Afghanistan et d'Irak.

La commission nationale sur les attaques terroristes est mise en place en 2002 pour enquêter sur les attentats et apporter des éclaircissements. En août 2004, la commission publie son rapport dans lequel il est dit que les responsables sont des terroristes appartenant au réseau d'Al-Qaïda dont le chef est Ben Laden⁵⁴⁹. De plus, il est préconisé de réorganiser les services du renseignement pour mieux protéger les citoyens américains et éviter qu'un tel drame ne se reproduise sur le sol américain⁵⁵⁰.

⁵⁴⁴ Don DeLillo, « In the ruins of the future », *Harper's Magazine*, New York, décembre 2001.

⁵⁴⁵ Karim Daanoune, *L'écriture de l'événement dans la fiction de Don DeLillo*, thèse de troisième cycle : Études anglophones, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014, 3.

⁵⁴⁶ « United Nations Secretary-General condemns terrorist attacks on the United States of America », *UN News Service*, 11 septembre 2001, [en ligne], consulté le 12 décembre 2017. URL : <http://www.i-p-o.org/terror-usa-un.htm>

⁵⁴⁷ « Qu'est-ce que l'Article 5 », *NATO*, [en ligne], consulté le 12 décembre 2017. URL : <http://www.nato.int/terrorism/cinq.htm>

⁵⁴⁸ « A Day of Terror ; Bush's Remarks to the Nation on the Terrorist Attacks », *The New York Times*, 12 septembre 2001, [en ligne], consulté le 12 décembre 2017. URL : <http://www.nytimes.com/2001/09/12/us/a-day-of-terror-bush-s-remarks-to-the-nation-on-the-terrorist-attacks.html>

⁵⁴⁹ Thomas H. Kean (Président), *National Commission on Terrorist Attacks*, Washington, D.C., 2004, 49.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, 413.

Le 14 septembre 2001, le président Bush fait un discours à *Ground Zero*, l'endroit où les tours jumelles s'étaient effondrées. Il adresse quelques mots aux sauveteurs qui étaient présents sur les ruines du World Trade Center. Quelques-uns l'informent qu'ils ne l'entendent pas. Alors, il répond aussitôt : « I can hear you, and the rest of the world hears you, and the people who knocked these buildings down will hear all of us soon ». Les sauveteurs crient alors : « USA ! USA ! USA ! »⁵⁵¹. Les Américains étaient en colère après ce que leur pays avait subi, mais la tragédie du 11 Septembre a aussi renforcé leurs sentiments de fierté et de patriotisme.

2.1.2. 11 Septembre et musique populaire

Après le 11 Septembre, le sentiment d'appartenir à une nation forte et exceptionnelle s'est reflété dans plusieurs artefacts de la culture étatsunienne dont la musique populaire. L'événement du 11 Septembre a mobilisé de nombreux chanteurs de genres musicaux diversifiés : country music, rock, pop music et hip-hop. Reebee Garofalo suggère: « if popular music had previously been associated with rebellion, defiance, protest, opposition, and resistance, it would now be used in the service of mourning, healing, patriotism, and nation building »⁵⁵². Les chanteurs engagés Willie Nelson, Neil Young, Bruce Springsteen, Alicia Keys ou encore John Mellencamp avaient à présent une tâche aussi importante que les causes qu'ils soutenaient, chanter sur le 11 Septembre. D'un point de vue global, les artistes ont chanté pour soutenir une nation en deuil et rendre hommage aux victimes⁵⁵³.

Le 21 septembre 2001, les groupes audiovisuels Fox, ABC, NBC et CBS organisent *America: A Tribute to Heroes*, un téléthon retransmit en direct à travers le monde pour soutenir les victimes des attentats. Les acteurs George Clooney, Julia Roberts, Will Smith et Cameron Diaz effectuent des appels téléphoniques et sollicitent les citoyens américains pour qu'ils fassent des dons aux victimes, alors que Céline Dion (« God Bless America »), Stevie Wonder (« Love's in Need of Love Today »), Bruce Springsteen (« My City of Ruins »), U2 (« Peace on Earth ») et Enrique Iglesias (« Hero ») apaisent les souffrances d'une nation endeuillée. Il y a aussi de la colère et de la révolte chez certains acteurs américains à l'image de Clint Eastwood qui déclare :

⁵⁵¹ Kenneth T. Walsh, « George W. Bush's 'Bullhorn' Moment », *U.S. News*, 25 avril 2013, [en ligne], consulté le 12 décembre 2017. URL : <https://www.usnews.com/news/blogs/ken-walshs-washington/2013/04/25/george-w-bushs-bullhorn-moment>

⁵⁵² Reebee Garofalo, « Pop goes to war: 2001-2004 : U.S. popular music after 9/11 », in, J. Martin Daughtry et Jonathan Ritter, *Music in the Post 9/11 World*, New York, Routledge, 2007, 4.

⁵⁵³ Voir : Amy M. Damico, Sara E. Quay, *September 11 in Popular Culture*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2010, 213-244, qui inclut une liste non exhaustive des chansons sorties sur le 11 Septembre.

It was the Twenty-First Century's "Day of Infamy". It was a day that will live in the annals of courage and patriotism. Tonight we've paid tribute to those who were lost and those who survived the fire and the fate that rained down upon them, and the heroes at Ground Zero, who in life and death wear an indelible badge of honor. We celebrate not only them, but all our fellow Americans for the intended victims of this attack were not just on the planes and at the Pentagon and at the World Trade Center, they were wherever else. The targets were not just the symbols of America, but they were the spirit of America, and the intended victims were all 300 million of us. The terrorists foresaw a nation fearful, doubtful, ready to retreat. Oh, they left us wounded, but renewed in strength, and we'll stand and we will not yield. The terrorists who wanted 300 million victims instead are going to get 300 million heroes; 300 million Americans with broken hearts, unbreakable hopes for our country and our future⁵⁵⁴.

Du point de vue de Clint Eastwood, l'attaque du 11 Septembre a renforcé la puissance collective du peuple américain. La colère de l'acteur reflète le sentiment de tous les Américains qui ont été ébranlés dans leur psyché au-delà de leurs affinités politiques. Mais outre les réactions émotives immédiates de rage et du désespoir provoquées par la perpétration des actes terroristes, la nation américaine avait surtout besoin d'être réconfortée dans cette tragédie traumatique.

Musicalement parlant, le téléthon est marqué par le jeu sobre et simple des artistes. « "America : A Tribute to Heroes" was an understated, reverential event, which captured the national mood during a brief moment of what I would call "Gentle patriotism." In an effort to achieve the proper tone, the tribute's dominant aesthetic was that of *MTV Unplugged* », précise Reebee Garofalo⁵⁵⁵. Que ce soit Bruce Springsteen, Sheryl Crow, Neil Young, les Dixie Chicks ou encore Billy Joel, ces artistes ont su rendre pertinemment hommage aux victimes des attentats à travers des prestations scéniques qui ont constitué un vrai travail de deuil. La scène sombre du téléthon était éclairée par des bougies. L'instrumentation était minimale et les artistes habillés tous en noir ont chanté à l'unisson en signe de respect pour les victimes. Les spectateurs du téléthon ont visualisé un événement culturel similaire à une commémoration où il était question de conforter la mémoire collective étatsunienne. Le concert a incité les citoyens américains et les citoyens d'autres pays à aider les victimes des attentats. Des dons d'une valeur de 200 millions de dollars ont été recueillis⁵⁵⁶.

D'autres concerts caritatifs ont collecté aussi des sommes d'argent importantes. Le concert *United We Stand* organisé le 22 octobre 2001 à Washington, D.C. a permis de

⁵⁵⁴ Kip Pegley et Susan Fast, « "America: A Tribute to Heroes": Music, Mourning, and the Unified American Community », in Daughtry, Ritter, *Music in the Post 9/11 World*, op.cit., 40.

⁵⁵⁵ Reebee Garofalo, « Pop goes to war », op.cit., 6.

⁵⁵⁶ Ann Oldenburg, « Celebs have helped raise \$200M in past 3 months », *USA Today*, 18 décembre 2001, [en ligne], consulté le 12 décembre 2017. URL : <http://usatoday30.usatoday.com/life/2001-12-18-charities.htm>

collecter 3 millions de dollars grâce aux prestations scéniques de Michael Jackson, James Brown, Carole King et les Destiny's Child⁵⁵⁷. De même, *The Concert for New York City* qui s'est déroulé le 20 octobre 2001 au Madison Square Garden et qui a réuni des artistes britanniques (Paul McCartney, The Who, Eric Clapton, Elton John, Mick Jagger, David Bowie) et américains (Jay-Z, Bon Jovi, Melissa Etheridge, James Taylor) a collecté 30 millions de dollars pour les familles des victimes ainsi que les pompiers et les forces de police de la ville de New York⁵⁵⁸.

Le 16 octobre 2001, la Columbia Records sort *God Bless America*, album à vocation caritative vendu au profit de Twin Towers Fund, association qui aide les victimes du 11 Septembre. La compilation contient des hymnes patriotiques : « God Bless America » d'Irving Berlin, « America the Beautiful » de Katharine Lee Bates, « This Land is Your Land » de Woody Guthrie, et des chansons réconfortantes tournées vers l'espérance : « Hero » de Maria Carey, « Peaceful World » de John Mellencamp ou encore « Land of Hope and Dreams » de Bruce Springsteen. *God Bless America* se vend à 180 000 copies une semaine après sa sortie et se classe en tête du *Billboard 200*⁵⁵⁹. La compilation de la Columbia Records a revisité des titres standards qui évoquent le patriotisme et l'espoir et a contribué à cicatriser les plaies d'une nation en deuil tout en renforçant le patriotisme des Américains.

Le 11 Septembre est marqué aussi par des compositions musicales individuelles comme la chanson « Courtesy of the Red, White and Blue (The Angry American) » (2002) de Toby Keith qui est un véritable hymne national pour les millions d'Américains. Le chanteur de musique country évoque le sentiment de patriotisme à travers la bannière étoilée qui symbolise l'union en ces temps de crise. Le chanteur affiche aussi une colère justifiée tout en promettant qu'il y aura une réponse à ces attaques. « Justice will be served, and the battle will rage » (33-34), « and you'll be sorry that you messed with the U.S. of A., cause we'll put a boot in your ass, it's the American way » (35-37). La chanson se classe en tête du *Billboard* dans la catégorie *US Hot Country Songs* le 20 juillet 2002⁵⁶⁰ et son auteur reçoit un disque platine, certifié par la RIAA⁵⁶¹.

⁵⁵⁷ Reebee Garofalo, « Pop goes to war », *op.cit.*, 6.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ « 'America' Rules ... The Billboard 200 », *Billboard*, 25 octobre 2001, [en ligne], consulté le 13 décembre 2017. URL : <http://www.billboard.com/articles/news/77964/america-rules-the-billboard-200>

⁵⁶⁰ « Hot Country Songs », *Billboard*, [en ligne], consulté le 13 décembre 2017.

URL : <http://www.billboard.com/charts/country-songs/2002-07-20>

⁵⁶¹ « Gold and Platinum », RIAA, [en ligne], consulté le 13 décembre 2017. URL : https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&ar=Toby+Keith&ti=Courtesy#search_section

La chanteuse Cher compose « Song for the Lonely » (2002) pour apaiser les souffrances de ses auditeurs, quant à Moby, il ne comprend pas ce que l'Amérique a subi sur son sol et compare les attaques à un Pearl Harbor dans sa chanson « Harbour » (2002). La chanson de Neil Young « Let's Roll » (2001) rend hommage aux passagers du vol 93 d'United Airlines qui ont empêché les terroristes d'atteindre leur cible, le Capitole des États-Unis, en les obligeant à écraser l'avion en Pennsylvanie. Le groupe hip-hop new-yorkais Beastie Boys rend hommage à sa ville natale dans « An Open Letter to NYC » (2004) en affirmant : « Dear New York I hope you're doing well, I know a lot's happen [sic] and you've been through hell » (17-18).

Dans ce contexte de commémorations, l'idée qu'un Américain puisse critiquer son gouvernement pour une telle tragédie paraît invraisemblable. Pourtant, il y a eu des artistes qui ont abordé le thème du 11 Septembre en interpellant le gouvernement fédéral pour sa responsabilité indirecte dans ce qui est arrivé sur le sol américain.

Ani DiFranco compose « Self Evident » (2002) pour rendre hommage aux victimes. Mais elle critique surtout le gouvernement américain en l'accusant d'avoir eu une certaine responsabilité dans les attaques du 11 Septembre étant donné qu'il ne les avait pas anticipées. Elle déclare : « so let the record show that the FBI was all over that case, that the plot was obvious and in everybody's face » (150-153). DiFranco est une des rares voix dans le milieu artistique à afficher son désaccord avec la couverture politique que diffuse les différents médias américains dans les mois qui suivent le 11 septembre. Elle déclare : « the media is not fooling me » (92). En effet, toutes les chaînes de télévision se sont ralliées derrière le gouvernement fédéral et aucune d'entre elles n'a osé le critiquer.

De même, le rappeur latino-américain Immortal Technique compose « Bin Laden » (2004), un titre très controversé qui reprend la théorie du complot selon laquelle le gouvernement Bush aurait participé aux attentats du 11 Septembre, « Bin Laden didn't blow up the projects, it was you, nigga, tell the truth, nigga, Bush knocked down the towers » (5-8). Les accusations du rappeur sont très graves car il soupçonne le gouvernement américain d'avoir perpétré les attentats du 11 Septembre. Il expose un point de vue sans pour autant apporter de preuves concrètes.

Les chansons de DiFranco et d'Immortal Technique qui semblent polémiques n'ont pas suscité de vives réactions de la part des médias ou du public. Elles sont passées quasiment inaperçues, surtout dans un climat médiatique défavorable à toute contestation artistique. DiFranco et Immortal Technique représentent ces voix silencieuses de citoyens américains

que les médias de masse ont voulu faire taire pour leurs positions controversées. Martin Cloonan note que dans les jours qui ont suivi le 11 septembre :

It became increasingly hard for musicians to express dissent, not because music had lost its power to be able to do this, but because of changed political climate. [...] many initial reactions portrayed music as useless after 9/11, but soon it was being used in all sorts of ways. This is a reflection of the power of music and that power is also reflected in another initial reaction— that of censorship⁵⁶².

Même si la musique populaire constitue un outil de résistance face aux images que diffusent les médias de masse, elle perd toute son efficacité si elle n'est pas diffusée sur les ondes des radios étatsuniennes. En effet, après le 11 septembre le puissant groupe audiovisuel Clear Channel Communications, Inc. interdit la diffusion de 156 titres sur les ondes de ses 1170 stations radios.

Des chansons comme « Eve of Destruction » (Barry McGuire), « Highway to Hell » (ACDC), « Paper in Fire » (John Mellencamp), ou encore « Learn to Fly » (Foo Fighters) ont de facto été bannies des stations radios. Il est évident que la Clear Channel s'est livrée à de la censure en empêchant la diffusion de ces chansons (*questionnable songs*)⁵⁶³ qui, selon elle, étaient inappropriées et pouvaient choquer les familles des victimes. La nation américaine tout entière avait surtout besoin de panser ses plaies et d'être réconfortée avec des chansons cathartiques comme celles composées par Springsteen dans son album *The Rising*.

2.1.3. Springsteen et le 11 Septembre

Springsteen est parmi les artistes qui ont abordé le 11 Septembre avec le plus de compositions musicales. Quelques jours après les attentats, un fan interpelle le chanteur avec ces mots : « Bruce, we need you now »⁵⁶⁴. Les propos du fan révèlent une chose, c'est que Springsteen est un chanteur qui accorde une importance au fait de rendre compte de la vie des gens ordinaires de son pays en exprimant leurs problèmes et inquiétudes. Chanter sur le 11 Septembre était donc une nécessité pour lui et ses fans. Les Américains avaient besoin d'une voix artistique qui pouvait les réconforter dans ces temps de peine. Cette rencontre marque Springsteen et contribue à sa prise de conscience, « that's part of my job. [...] It's an honor to

⁵⁶² Martin Cloonan, « Musical Responses to September 11th: From Conservative Patriotism to Radicalism », *Freemuse*, 2004, [en ligne], consulté le 13 décembre 2017. URL : <http://freemuse.org/archives/431>

⁵⁶³ Reebee Garofalo, « Pop goes to war », *op.cit.*, 15.

⁵⁶⁴ Chris Jordan, « Bruce Springsteen and 9/11: 'We need you now' », *USA Today*, 11 septembre 2016, [en ligne], consulté le 13 décembre 2017. URL : <https://www.usatoday.com/story/life/nation-now/2016/09/11/bruce-springsteen-and-911-we-need-you-now/90238468/>

find that place in the audience's life », déclare le chanteur en réagissant au propos de son fan⁵⁶⁵.

The *Rising* n'aborde pas la tragédie du 11 Septembre d'un point de vue politique. Il n'est pas plus un album sur le patriotisme ou sur la fierté d'être américain. Contrairement aux chanteurs de musique country Willie Nelson ou Toby Keith qui à travers leurs chansons renforcent le sentiment d'appartenance à la nation américaine, Springsteen propose une réflexion introspective sur les attentats du 11 Septembre et leurs effets psychologiques et émotifs sur toute une nation.

Le douzième album studio de Springsteen inclut 15 compositions musicales qui peuvent être catégorisées comme suit :

- a. 3 chansons évoquant la perte des êtres chers et les effets des attaques sur la population américaine et les familles des victimes : « Counting on a Miracle », « Empty Sky », « You're Missing ».
- b. 3 chansons sur le courage et le sacrifice des pompiers new-yorkais : « Into the Fire », « Nothing Man », « The Rising ».
- c. 3 chansons contenant de la colère tout en méditant sur le sens de la vie : « Lonesome Day », « Further On (Up the Road) », « Fuse ».
- d. 3 chansons imprégnées d'espoir, d'optimisme et de foi chrétienne bien qu'elles n'évoquent pas directement la tragédie : « Waitin' on a Sunny Day », « Mary's Place », « My City of Ruins ».
- e. 3 chansons sur la tolérance qui privilégient le dialogue entre communautés étatsuniennes et la possibilité de communiquer avec l'autre sans le stigmatiser : « Let's Be Friends », « Worlds Apart », « Paradise ».

Une analyse partielle des 15 chansons de l'album révèle qu'il y a une répartition équilibrée par rapport aux thèmes des chansons (3 chansons dans chaque catégorie thématique). 6 chansons évoquent les attaques en se focalisant sur les actes courageux des pompiers et sur les familles des victimes. Un seul vers des 15 compositions poétiques de Springsteen constitue un message clair adressé aux terroristes qui ont provoqués la tragédie en

⁵⁶⁵ Jon Pareles, « Music; His Kind of Heroes; His Kind of Songs », *The New York Times*, 14 juillet 2002, [en ligne], consulté le 13 décembre 2017. URL : <http://www.nytimes.com/2002/07/14/arts/music-his-kind-of-heroes-his-kind-of-songs.html>

leur promettant qu'il y aura des représailles, « better ask questions before you shoot » (« Lonesome Day », 14). Les 3 chansons qui évoquent les sentiments de colère et de frustration se juxtaposent avec 6 autres chansons imprégnées de tolérance, d'espoir et d'optimisme. Le 11 Septembre a suscité des émotions ambiguës de la part de la population étatsunienne. Springsteen n'a fait que refléter la réaction émotive de ses concitoyens qui étaient partagés entre colère et volonté de diffuser des messages d'amour, de tolérance et d'espoir.

D'un point de vue global, *The Rising* fait allusion aux attaques du 11 Septembre implicitement en évoquant des mots-clefs qui se répètent tout au long de l'album. Springsteen a employé les mots : « sky » 38 fois dans 6 chansons ; « fire » 12 fois dans 4 chansons ; « blood » 11 fois dans 7 chansons ; « dust » 6 fois dans 5 chansons. L'événement lui-même du 11 Septembre n'est évoqué dans aucune chanson de l'album.

De plus, il nous semble que *The Rising* est l'album le plus cathartique de la carrière musicale de Springsteen puisque sa représentation du trauma et de la violence du 11 Septembre permet une certaine forme de purgation des passions. L'album a été composé par son auteur pour soulager et panser les plaies d'une nation traumatisée par une des attaques les plus violentes de l'histoire du terrorisme contemporain.

Il nous semble aussi que la stratégie textuelle qui consiste à faire allusion à un événement majeur par des mots-clés sans le mentionner littéralement explique le succès commercial du douzième album studio de Springsteen. Le concept du « 11 septembre » est devenu problématique comme l'a démontré Derrida. C'est à cet effet que Springsteen a choisi d'avoir recours à l'allusion pour ne pas heurter encore plus la psyché ébranlée de ses concitoyens.

Le magazine *Rolling Stone* affirme : « *The Rising* is largely Springsteen's response to the tragedy of September 11th »⁵⁶⁶. Springsteen a écrit la plupart des chansons après la tragédie du 11 Septembre⁵⁶⁷. *The Rising* s'est classé au sommet du *Billboard 200* pendant deux semaines du 17 au 30 août 2002⁵⁶⁸ et dans 8 autres pays dont le Royaume-Uni,

⁵⁶⁶ Mark Binelli, « Bruce Springsteen American Gospel », *Rolling Stone*, 22 août 2002, [en ligne], consulté le 13 décembre 2017. URL : <http://www.rollingstone.com/music/news/bruce-springsteens-american-gospel-20020822>

⁵⁶⁷ « My City of Ruins » a été enregistrée avant les attaques en hommage à Asbury Park, ville du New Jersey où Springsteen a débuté sa carrière musicale (Mark Binelli, « Bruce Springsteen's American Gospel », *ibid.*). De même, « Waitin' on a Sunny Day » et « Further On (Up the Road) » ont été interprétées par Springsteen et son E Street Band lors du *Live In New York City* (2000). (Bruce Springsteen, *Live in New York City*, New York, HBO, 2001).

⁵⁶⁸ « 2002 Archive », *Billboard 200*, [en ligne], consulté le 13 décembre 2017. URL : <http://www.billboard.com/archive/charts/2002/billboard-200>

l'Allemagne et l'Italie⁵⁶⁹. Il a obtenu un Grammy Award dans la catégorie « Best rock album » en 2002⁵⁷⁰. Le *Rising Tour* (2002-2003) a été aussi un vrai succès commercial pour Springsteen et son E Street Band. Les 121 concerts de la tournée mondiale ont rapporté 221.5 millions de dollars selon le *Billboard Magazine*⁵⁷¹. La bonne réception de l'album par les fans peut s'expliquer par le fait que leur idole a apporté la réponse artistique la plus pertinente aux attaques du 11 Septembre notamment en adoptant la mimésis et la catharsis comme stratégies.

Nous avons choisi d'examiner deux chansons de l'album, une de la première catégorie qui évoque les effets des attaques sur les familles des victimes et une autre de la deuxième catégorie qui décrit le courage et le sacrifice des pompiers new-yorkais. Nous privilégions l'analyse de ces chansons dans la mesure où *The Rising* est avant tout un album qui rend hommage aux victimes et à leurs familles.

2.1.3.1. Les victimes et leurs familles

Les attentats terroristes du 11 Septembre ont constitué pour une société démocratique comme les États-Unis une véritable agression psychologique et émotionnelle. Ils ont engendré de profondes blessures au sein de la population américaine et plus particulièrement chez les familles des victimes. Une des stratégies artistiques de Springsteen pour aborder le 11 Septembre consiste à représenter à travers la chanson « You're Missing » une réalité, la disparition de 2977 victimes en une journée et l'effet de cette perte sur les familles des victimes.

Nous allons voir que Springsteen se focalise en premier lieu sur la répercussion psychologique des attaques sur les familles des victimes et se focalise sur cet événement traumatisant. Ensuite, il dépeint le quotidien de ces personnes endeuillées en centrant sur les aspects culturels et sociaux de leur vie de famille. Enfin, il constate la difficulté de reconforter les familles des victimes et à cet effet se contente de rendre compte de leur profonde tristesse et mélancolie.

« You're Missing » reproduit avant tout la réaction émotive immédiate et le choc traumatique qu'ont subi les milliers de familles après avoir perdu leurs êtres chers. Le titre de la chanson suffit à lui seul à rendre compte de l'ampleur de la tragédie. Le pronom « you »

⁵⁶⁹ « Bruce Springsteen- The Rising (Album) », *swedishcharts.com*, [en ligne], consulté le 13 décembre 2017.

URL : <http://www.swedishcharts.com/showitem.asp?interpret=Bruce+Springsteen&titel=The+Rising&cat=a>

⁵⁷⁰ *45th Annual Grammy Awards(2002)*, [en ligne], consulté le 13 décembre 2017.

URL : <https://www.grammy.com/grammys/artists/bruce-springsteen>

⁵⁷¹ Ray Waddel, « As Tour Ends, Boss Remains King of Road », *Billboard*, New York, 18 octobre 2003, 6.

qui est une deuxième personne du singulier correspond aussi à la deuxième personne du pluriel. Le « you » de Springsteen renvoie non seulement à un citoyen américain mais aux milliers d'autres citoyens disparus dans la tragédie.

Springsteen qualifie les victimes de « disparus ». Le choix de ce vocable s'avère être pertinent. L'*Oxford Dictionary* donne la définition suivante de l'adjectif « missing » : « (of a person) not yet traced or confirmed as alive, but not known to be dead, after an accident or during wartime »⁵⁷². L'adjectif « missing » réfère à une personne disparue, mais dont la mort n'est pas confirmée. Les disparus dont il est question dans la chanson sont des victimes d'un attentat terroriste d'une rare violence et il y a une infime chance pour leurs familles de les revoir.

Dans les jours qui ont suivi le 11 septembre, les pompiers et les secouristes de la ville de New York se sont mobilisés pour retrouver des survivants dans les débris des tours jumelles de Manhattan. 20 personnes seulement avaient été secourues⁵⁷³ dont les deux officiers du *Port Authority Police Department* : John McLoughlin et Will Jimeno qui ont passé plus de dix heures sous les décombres. Leur sauvetage est l'objet du film *World Trade Center* (2006), réalisé par Oliver Stone.

Le titre de la chanson indique aux auditeurs que des milliers de familles ont dû faire face à une expérience particulièrement traumatique, celle de ne pas pouvoir pleurer leurs êtres chers comme le reste des gens. Lorsqu'une famille perd un être cher, elle fait son deuil en organisant des funérailles. Enterrer nos morts fait partie de la vie. Nous les pleurons, les enterrons et la vie suit son cours. Mais dans le cas du 11 Septembre, les victimes étaient considérées comme des disparus, c'est-à-dire qu'il n'y avait aucune trace de leur mort. Leurs corps se sont littéralement désintégrés dans les flammes lorsque les avions avaient percuté leurs cibles. Des restes de corps humains ont bien été retrouvés parmi les décombres, mais ils n'ont pas été identifiés jusqu'à ce jour⁵⁷⁴.

L'expression « you're missing » est énoncée dix fois. La narratrice, une épouse, vient de perdre son mari dans les attentats. La répétition de l'annonce de sa disparition tout au long de la chanson constitue une vérité ontologique par l'emploi du verbe « être » au présent simple (*are*). Toutefois, l'épouse semble ne pas accepter cette vérité ; la répétition des mots

⁵⁷² URL : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/missing>

⁵⁷³ Matthew Shaer, « Survivor, Last Pulled Out », *New York Magazine*, 27 août 2011, [en ligne], consulté le 14 décembre 2017. URL : <http://nymag.com/news/9-11/10th-anniversary/last-survivor/>

⁵⁷⁴ Jon Schuppe, « Still Missing: Unidentified Remains Leave a Lingering Void for 9/11 Families », *NBC News*, 5 septembre 2016, [en ligne], consulté le 14 décembre 2017. URL: <http://www.nbcnews.com/news/us-news/still-missing-unidentified-remains-leave-lingering-void-9-11-families-n642076>

caractérise précisément son état de choc. Le 11 Septembre est un événement traumatisant qui a fait que les familles des victimes ont perdu le sens des réalités. L'*American Psychiatric Association* précise que le sujet exposé à un événement traumatisant « [...] experienced, witnessed, or was confronted with an event or events that involved actual or threatened death or serious injury, or a threat to the physical integrity of self or others [...] and that the person's response involved intense fear, helplessness, or horror »⁵⁷⁵. La modalité de l'arrivée de l'événement traumatisant est très problématique pour Dori Laub : « The traumatic event, although real, took place outside the parameters of "normal" reality, such as causality, sequence, place and time. The trauma is thus an event that has no beginning, no ending, no before, no during and no after »⁵⁷⁶. Les souffrances psychologiques de l'épouse sont bien réelles. Le terme grec « trauma » signifie blessure⁵⁷⁷. L'événement traumatisant qu'elle a subi rend sa perception du réel plus complexe qu'elle ne l'ait déjà. Dominick LaCapra, spécialiste des *trauma studies*, précise que « Trauma is a disruptive experience that disarticulates the self and creates holes in existence »⁵⁷⁸.

On pourrait dire que Springsteen est un des chanteurs du trauma. Il chante sur le trauma social et économique des plus démunis en Amérique contemporaine. Ses compositions musicales évoquent la blessure psychique infligée à des chômeurs, des sans-abris et des criminels et de ce fait remplissent une fonction cathartique qui apaise les traumatismes subis individuellement ou collectivement comme c'est le cas du 11 Septembre.

Ce vide existentiel de l'expérience traumatique du 11 Septembre est renforcé par la répétition de l'expression « you're missing ». La répétition est aussi un trait du trauma. L'expérience traumatique que vit l'épouse resurgit dans la mesure où elle n'a pas été voulue lorsqu'elle est arrivée. Aucune personne ne souhaiterait perdre un membre de sa famille dans des conditions aussi atroces et traumatiques que celles du 11 Septembre. L'épouse médite sur la perte de son mari à travers la répétition et le souvenir. Springsteen emploie la technique de l'autofiction en se glissant dans la peau d'un personnage, la veuve. Ainsi, sa chanson remplit une fonction cathartique sur les auditeurs qui écoutent ce récit autofictionnel sur le 11 Septembre.

⁵⁷⁵ Cité dans Kirikos Xenitidis et Khalida Ismail, « What is a traumatic event? », *British Journal of Psychiatry*, 2005, 190.

⁵⁷⁶ Dori Laub, « Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening », in Shoshana Felman et Dori Laub, (éd.), *Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 1992, 68.

⁵⁷⁷ URL : <http://www.etymonline.com/index.php?term=trauma>

⁵⁷⁸ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001, 41.

Par ailleurs, il se peut que l'épouse s'adresse à son mari et répète constamment l'expression « you're missing » comme pour refuser une réalité, la disparition de son conjoint. L'*Oxford Dictionary* donne une autre définition de l'adjectif « missing » : « (of a person) absent from a place, especially their home, and of unknown whereabouts »⁵⁷⁹. L'épouse en est arrivée à dénigrer toute réalité. « Your house is waiting, your house is waiting, for you to walk in, for you to walk in, but you're missing, you're missing » (12-14). Pour elle, son mari s'est absenté temporairement et va bientôt rentrer chez lui dès qu'il sort de son travail.

Springsteen propose aussi une autre lecture du 11 Septembre en mettant l'accent sur la vie des milliers de familles après les attaques. Il décrit la vie familiale du défunt à travers son épouse qui donne des détails personnels de leur maison.

Shirts in the closet, shoes in the hall
Mama's in the kitchen, baby and all
Everything is everything
Everything is everything
But you're missing (1-5)

Coffee cups on the counter, jackets on the chair
Papers on the doorstep, you're not there
Everything is everything
Everything is everything
But you're missing (6-10)

Les disparus du 11 Septembre avaient une vie familiale et des activités journalières comme tout le reste de la population américaine. Nous retrouvons dans les couplets ci-dessus la stratégie artistique principale de Springsteen, l'ancrage de son écriture poétique dans le quotidien des gens ordinaires par des descriptions poignantes des différents aspects de leur vie familiale étatsunienne. La tonalité pathétique de la chanson inspire aux auditeurs des émotions fortes. Springsteen met en scène une situation triste et douloureuse.

Tous ceux qui s'intéressent à la société américaine et à sa culture ont une idée de la vie familiale américaine telle qu'elle est représentée dans les films et les séries télévisées. Springsteen livre aussi des détails sur la vie familiale américaine en mentionnant quelques-uns de ces aspects : le journal sur le paillason de la porte d'entrée que le livreur à vélo dépose

⁵⁷⁹ URL : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/missing>

chaque matin, la cuisine américaine qui constitue un lieu de sociabilité et de convivialité⁵⁸⁰, la grand-mère qui s'occupe de ses petits-enfants, ou encore les *coffee mugs*, ces grandes tasses personnalisées utilisées sans soucoupe par les Américains pour boire des cafés allongés. Springsteen inclut des clichés de la culture américaine dans sa chanson et il serait pertinent de se demander à qui ces clichés sont destinés.

Peut-être que Springsteen a recours aux différents clichés du quotidien ordinaire des Américains pour rappeler à ses auditeurs que la vie américaine, par sa simplicité et sa beauté, fascine. Cette représentation de la vie américaine avec des mots simples et une économie du langage permet aux auditeurs de mesurer la joie que vivaient les milliers de familles avant la tragédie du 11 Septembre et, par là même, rappelle subtilement que les terroristes ont voulu s'attaquer au mode de vie des familles étatsuniennes et à leur bonheur. Sa chanson constitue donc un outil culturel d'*empowerment* face au terrorisme. Les paroles de la chanson de Springsteen viennent rejoindre les phrases « This machine kills fascists » (Woody Guthrie) et « This machine surrounds hate and force it to surrender » (Pete Seeger) que les pères de la *protest song* étatsunienne écrivaient respectivement sur leurs guitares et banjos. Les chansons « This Land is Your Land » de Woody Guthrie et « We Shall Overcome » de Pete Seeger, deux des *protest songs* les plus pertinentes de l'Amérique contemporaine se sont respectivement opposées à la Grande Dépression et à la ségrégation de la population africaine-américaine en véhiculant un message optimiste sans haine qui renforce le moral des Américains. Springsteen cible aussi les auditeurs américains et les reconforte en leur rappelant que leur pays est beau et grand. Comme Guthrie et Seeger, Springsteen s'oppose à la barbarie et la haine du terrorisme par l'amour, la chanson et la joie de vivre.

Springsteen met enfin l'accent dans sa chanson sur la tristesse et à la mélancolie des familles des victimes.

You're missing when I shut out the lights
You're missing when I close my eyes
You're missing when I see the sun rise
You're missing (15-18)

Children are asking if it's alright
Will you be in our arms tonight? (19-20)

⁵⁸⁰ L'écrivain américain E.B. White (*Stuart Little*, 1945) évoque ses souvenirs d'enfance en soulignant que la cuisine était pour lui l'endroit le plus convivial de sa maison natale du Maine. « From morning till night, sounds drift from the kitchen, most of them familiar and comforting, some of them surprising and worth investigating. On days when warmth is the most important need of the human heart, the kitchen is the place you can find it ; it dries the wet socks, it cools the hot little brain » (Cité dans Nancy Carlisle et Melinda Talbot Nasardinov, *America's Kitchens*, Boston, Historic New England, 2008, 3).

Morning is morning, the evening falls I have
Too much room in my bed, too many phone calls
How's everything, everything?
Everything, everything
You're missing, you're missing (21-25)

Springsteen continue de chanter avec une tonalité pathétique en se focalisant sur les effets émotionnels de la perte d'un être cher. Cela peut déclencher un sentiment de compassion pour les familles des victimes. Les modalités interrogatives figurant dans les couplets ci-dessus en plus de l'anaphore « you're missing » inspirent la pitié face aux souffrances psychologiques de la veuve et de ses enfants. La répétition de l'expression tout au long de la chanson suscite une émotion que ressentent les auditeurs face à ce récit mélancolique.

Le *tragic flaw* du défunt mari, bien qu'il n'apparaisse pas dans la chanson, réside dans le fait qu'il était sur les lieux de son travail lorsque les avions ont percuté les tours jumelles. Les auditeurs ressentent de la pitié pour le destin tragique d'un père de famille qui menait une vie familiale heureuse jusqu'à ce jour du 11 septembre. Aucun des auditeurs ne voudrait subir un tel sort et c'est ce qui installe chez eux un sentiment de crainte. La chanson de Springsteen réalise une épuration de ce genre d'émotions décrites par Aristote dans sa *Poétique*. L'effet cathartique de la chanson s'opère comme un mécanisme ambivalent, qui en plus de l'identification transforme ces affects pénibles, pitié et crainte, en plaisir. Les auditeurs de Springsteen éprouvent un plaisir du fait d'avoir échappé aux attentats du 11 Septembre. La catharsis réside dans cette faculté paradoxale et mystérieuse de transformer des sentiments désagréables en plaisir comme nous l'avons précisé dans l'introduction de ce présent travail⁵⁸¹.

God's drifting in heaven
Devil's in the mailbox
I got dust on my shoes
Nothing but teardrops (26-29)

Le dernier couplet de la chanson résume le climat général qui a suivi le 11 Septembre. Les gens ressentaient de la mélancolie et du désespoir. Le rythme lent de la chanson, le jeu du piano et du violoncelle installe une atmosphère mélancolique qui renforce la tristesse des familles endeuillées. La métaphore du dieu qui dérive au ciel (26) illustre le désespoir des Américains qui ont perdu tout sens et repère dans leur vie du fait des attaques. Springsteen fait

⁵⁸¹ Jean-Michel Vives, « La catharsis, d'Aristote à Lacan », *op.cit.*, 23.

allusion aux attaques du 18 septembre 2001, à l'enveloppe piégée au bacille du charbon (*anthrax letters*) qui a coûté la vie à cinq personnes⁵⁸². Il qualifie les terroristes de diable sans les nommer explicitement du fait même de leur tentative trompeuse de nuire à des Américains en leur envoyant un faux courrier postal qui contient un poison mortel. Le diable est une figure qui incarne le mal moral et la malice. Le mot latin « *diabolus* » signifie celui qui calomnie, qui désunit⁵⁸³. Springsteen a recours à une entité biblique, le diable, qui représente la personnification du mal⁵⁸⁴. Les terroristes ont tenté de répandre le mal comme le diable par leur malice. Leurs actions ne représentent donc aucune vérité car ils sont comparés à un ange déchu qui est le père du mensonge.

Il faut préciser enfin que bien que la chanson de Springsteen soit cathartique et qu'elle s'inspire de l'expérience traumatique des femmes et des hommes qui ont perdu des êtres chers dans les attentats du 11 Septembre, elle n'offre ni espoir, ni possibilité de transcender un tel drame pour les familles des victimes. Par contre, elle a un effet cathartique sur les autres auditeurs qui vivent l'expérience de perdre un être cher par procuration. Les auditeurs américains qui sont indirectement touchés par le 11 Septembre expérimentent les deux affects de pitié et terreur. Ils compatissent avec le mari défunt, la souffrance de sa veuve et ses enfants et ont peur qu'un tel drame leur arrive.

Le 11 Septembre est un événement traumatisant qui dépasse tout entendement du fait de sa violence et ses répercussions psychologiques sur les familles des victimes. Springsteen, étant un chanteur du trauma, n'a fait que rendre compte de l'expérience traumatique du 11 Septembre sans pour autant prétendre guérir la nation américaine de son traumatisme collectif.

Springsteen aborde aussi le 11 Septembre en se focalisant sur une catégorie de gens qui étaient des acteurs importants dans les instants qui ont suivi les attaques. Il s'agit des pompiers de la ville de New York. La chanson suivante aborde le courage et le sacrifice de ces héros de la nation américaine.

⁵⁸² Scott Shane, « F.B.I., Laying Out Evidence, Closes Anthrax Case », *The New York Times*, 19 février 2010, [en ligne], consulté le 15 décembre 2017. URL : <http://www.nytimes.com/2010/02/20/us/20anthrax.html>

⁵⁸³ *Online Etymology Dictionary*. URL : <http://www.etymonline.com/index.php?term=devil>

⁵⁸⁴ Le diable est un élément incontournable de la culture américaine. Il est dépeint comme un être effrayant qui inspire la peur avec ses cornes, ses griffes et sa barbe de bouc, mais est aussi vénéré comme un ange déchu par les adeptes de satanisme. Sa nature polymorphe a donné lieu à de multiples représentations dans les artefacts de la culture américaine comme le cinéma (*The Exorcist* (1973), *Wishmaster* (1997)), la littérature (*The Mysterious Stranger* (Mark Twain, 1916), *Satan* (Jeremy Leven, 1982), *Needful Things* (Stephen King, 1991)), les bandes dessinées (*Hellbale*, *Hellboy*) et la musique populaire (« Me and the Devil Blues » (Robert Johnson, 1937), « Means as Hell » (Johnny Cash, 1965), « Friend of the Devil » (Grateful Dead, 1970), « Devil's dance » (Metallica, 1997), « Lucifer » (Jay-Z, 2003)).

3.1.3.2. Héroïsme et résurrection

S'il y a un corps de fonctionnaires qui s'est mobilisé le 11 septembre 2001 pour tenter de sauver des personnes emprisonnées dans les tours jumelles de Manhattan, ce sont bien les pompiers de la ville de New York. « The Rising » rend compte du sacrifice accompli par ces hommes.

Can't see nothing in front of me
Can't see nothing coming up behind
I make my way through this darkness
I can't feel nothing but this chain that binds me
Lost track of how far I've gone
How far I've gone, how high I've climbed
On my back's a sixty pound stone
On my shoulder a half mile line (1-8)

Springsteen se met à la place d'un pompier qui se trouve à l'intérieur d'une des tours de Manhattan et livre ses impressions. Les mots : tours, World Trade Center, 11 Septembre ou attentats ne figurent pas dans le premier couplet cité ci-dessus, pourtant les auditeurs savent bien que le chanteur les emmène dans un endroit terrifiant, l'intérieur d'une des tours jumelles avant qu'elle ne soit détruite.

Nous sommes ici dans une stratégie mimétique puisque les vers de Springsteen imitent les choses qui excitent la terreur et la pitié chez ses auditeurs, c'est-à-dire qu'ils ont peur des flammes et ont de la compassion pour le pompier. Le vocable « darkness » illustre à lui seul la confusion qui règne à l'intérieur du bâtiment en feu. Les auditeurs sont aussi sensibles au sort du pompier et craignent pour sa vie. Son personnage est un héros tragique au sens aristotélicien bien que sa chanson ne soit ni fable ni tragédie.

Aristote précise dans sa *Poétique* que le héros tragique est « un homme qui n'a rien de supérieur par son mérite ou ses sentiments de justice, et qui ne doit pas à sa perversité et à ses mauvais penchants le malheur qui le frappe, mais plutôt à une certaine erreur qu'il commet pendant qu'il est en pleine gloire et en pleine prospérité »⁵⁸⁵. Le pompier a peut-être commis une erreur de jugement en montant dans le bâtiment en flammes. Springsteen décrit les actes de son personnage en employant des verbes d'action (*make my way, 've gone, 've climbed*). Le pompier monte dans les escaliers du bâtiment en feu pour tenter de secourir des gens sans savoir que la tour va s'écrouler. Pour autant, peut-on dire que le *tragic flaw* du pompier se

⁵⁸⁵ Aristote, *Poétique et Rhétorique*, op.cit., 28.

résume au fait qu'il ne connaissait pas les conséquences de ses actes ? N'est-il pas un héros tragique parce que son erreur de jugement va lui coûter sa vie ?

Springsteen s'est inspiré de faits réels. Le pompier dont il est question n'est pas comme l'Étéocle d'Eschyle, la Médée d'Euripide ou l'Œdipe de Sophocle, des personnages de fiction de récits tragiques. Il s'agit d'une vraie personne qui fait partie des 343 pompiers morts le 11 septembre 2001 en accomplissant leur devoir⁵⁸⁶. Le personnage de Springsteen peut correspondre au Chief Peter Ganci, le lieutenant Gregg A. Atlas, Benjamain Suarez, Shawn Powell ou Jeffrey J. Olsen, tous des pompiers décédés au World Trade Center.

Lorsque les avions ont percuté le World Trade Center, plus de 200 unités du *Fire Department of the City of New York* (FDNY) se sont mobilisées en moins de trois heures au cours de ce qui demeure la plus vaste intervention de l'histoire des pompiers de New York⁵⁸⁷. Les pompiers qui n'étaient pas en service (*off-duty*) se sont fait un devoir d'être sur les lieux aussi⁵⁸⁸. Les pompiers avec l'aide des policiers et des secouristes volontaires ont pu évacuer plus de 25 000 personnes avant que les tours ne s'effondrent. Ils ont aussi travaillé pendant de longs jours après les attaques cherchant sans relâche des survivants dans les ruines du World Trade Center⁵⁸⁹.

Il faut rappeler aussi que 23 officiers du *New York Police Department*, 37 officiers du *Port Authority Police Department* et 8 ambulanciers ont trouvé la mort en secourant des personnes se trouvant dans les tours jumelles⁵⁹⁰. Des employés civils du World Trade Center ont également participé aux opérations de secours. Diane Damato Urban a sauvé une employée de son étage⁵⁹¹ et Welles Crowther, surnommé *The man with the red bandana*, a secouru 12 personnes⁵⁹². Diane et Welles sont morts le 11 septembre. Le gardien d'immeuble William Rodriguez quant à lui a secouru 15 personnes. Dans les années qui ont suivi la

⁵⁸⁶ FDNY, [en ligne], consulté le 15 décembre 2017. URL : http://nyfd.com/9_11_wtc.html

⁵⁸⁷ « FDNY Fire Operations response on September 11 », FDNY, [en ligne], consulté le 15 décembre 2017, 34. URL : http://www.nyc.gov/html/fdny/pdf/mck_report/fire_operations_response.pdf

⁵⁸⁸ Terry Golway, *So Others Might Live*, New York, Basic Books, 2002, 14.

⁵⁸⁹ Michele Mcphee et Patrice O'Shaughnessy, « The Great Rescue of September 11 », *New York Daily News*, 11 novembre 2001, [en ligne], consulté le 15 décembre 2017.

URL : <http://www.nydailynews.com/archives/news/great-rescue-september-11-heroes-saved-countless-lives-terror-struck-article-1.935959>

⁵⁹⁰ Phil Hirschhorn, « Giuliani describes 9/11 rescue efforts », *CNN.com*, 19 mai 2004, [en ligne], consulté le 15 décembre 2017. URL : <http://edition.cnn.com/2004/US/05/19/911.hearing/>

⁵⁹¹ Rossana Weitekamp, « A Malvernite who became a 9/11 heroine », *Li Herald.com Malverne*, 10 septembre 2014, [en ligne], consulté le 15 décembre 2017. URL : <http://liherald.com/malverne/stories/A-Malvernite-who-became-a-911-heroine.58352>

⁵⁹² Tom Rinaldi, « 9/11 survivors: We were saved by the man with the red bandanna », *The New York Post*, 28 août 2016, [en ligne], consulté le 15 décembre 2017. URL : <http://nypost.com/2016/08/28/911-survivors-we-were-saved-by-the-man-with-the-red-bandanna/>

tragédie, il a amassé des fonds d'une valeur de 122 millions de dollars pour les associations d'aide aux victimes des attentats⁵⁹³.

Nous retrouvons dans l'écriture poétique de Springsteen les modalités de la catharsis aristotélicienne étant donné que le premier couplet de la chanson passe « non pas du malheur au bonheur, mais, au contraire, du bonheur au malheur »⁵⁹⁴. Le personnage de la chanson fait face à une situation pitoyable et terrifiante qui va s'achever par une mort inévitable à mesure qu'il monte dans les étages du bâtiment en feu. C'est là une des conditions indispensables pour établir un récit tragique selon la définition aristotélicienne. Le récit de Springsteen évoque les choses qui excitent la terreur et la pitié.

Les escaliers du World Trade Center entraînent le personnage de Springsteen vers sa fin tragique, pourtant il reste calme et lucide. Ce dernier semble ne pas avoir peur du feu et invite calmement un de ses collègues à le suivre.

Come on up for the rising
Come on up, lay your hands in mine
Come on up for the rising
Come on up for the rising tonight (9-12)

Springsteen chante avec une voix calme qui reflète le professionnalisme et le sang-froid du pompier face au feu. L'introduction musicale de la chanson faite d'un jeu de guitare électrique subtil et d'un jeu de synthétiseur en arpège contribue à installer une atmosphère sereine qui reflète le calme du pompier. Le claviériste Danny Federici décompose les accords en arpèges ascendants produisant ainsi un effet sonore qui évoque la montée d'escalier dans le bâtiment. Les auditeurs accordent une attention particulière aux paroles du couplet et se rendent compte que le pompier est très calme face au feu.

Left the house this morning
Bells ringing filled the air
Wearing the cross of my calling
On wheels of fire I come rolling down here (13-16)

Le deuxième couplet se dresse comme un flashback qui apporte aux auditeurs des éléments nécessaires à la compréhension du travail des pompiers, leur quotidien et leurs valeurs. Springsteen fait allusion au *fire engine* (16), ce camion aux dimensions imposantes et

⁵⁹³ Maria Ramirez Pablo Pardo, « El Robin Hood del 11-S », *El Mundo*, 11 septembre 2005, [en ligne], consulté le 15 décembre 2017. URL : <http://www.elmundo.es/suplementos/cronica/2005/517/1126389617.html>

⁵⁹⁴ Aristote, *Poétique et Rhétorique*, op.cit., 28.

ses équipements divers indispensable pour maîtriser les incendies et sauver des vies. Le véhicule illustre à lui seul la grandeur des États-Unis et fait la fierté des pompiers.

Les soldats du feu sont disciplinés et ont le devoir de sauver des gens. Leur travail est sacré pour eux et représente un devoir religieux (15). Springsteen dépeint un pompier pieu qui fait sa prière le matin avant chaque mission et qui porte sa croix autour de son cou en espérant qu'elle va le protéger. Springsteen renvoie implicitement ses auditeurs à un aspect culturel de la société occidentale, Saint Florian de Lorch, qui aurait éteint un incendie en jetant sur les flammes un simple seau d'eau et qui est le protecteur des soldats du feu en Europe et aux États-Unis⁵⁹⁵. Les pompiers ne sont pas comme les commerçants ou les employés de bureau. Leur travail comporte des risques pour leur vie. Il se peut même qu'ils ne rentrent pas à leur maison comme le souligne Terry Golway, professeur d'histoire à l'Université Kean dont le père était pompier : « It's not that firefighters are unafraid. I talked to my father's friends, and they all have fear. I remember, as a kid, the 1966 fire. That was an East Village blaze that killed 12 men, one of the worst days in FDNY history. That was my first revelation that sometimes firefighters don't come home from work »⁵⁹⁶. Golway fait référence à l'incendie de New York du 17 octobre 1966 qui fut le plus meurtrier pour les pompiers de la ville de New York avant le 11 septembre 2001.

Golway précise que les pompiers sont un groupe soudé, basé sur la fraternité et la camaraderie. « Firefighters love their jobs. They are happy, and they enjoy each other's company. And that's not new, either. Benjamin Franklin, observing firefighters in Colonial Philadelphia, noted that they "took reward in themselves, and they love each other." And they still do »⁵⁹⁷. Les pompiers se respectent et s'estiment entre eux. L'entente entre collègues est un facteur capital pour sauver des vies. Ils exercent un travail collectif qui demande une large coopération entre eux.

Springsteen en choisissant d'aborder l'événement du 11 Septembre du point de vue du pompier, rappelle à ses auditeurs que les soldats du feu sont des personnes entraînées à combattre le feu et à protéger les personnes. Ils sont aussi prêts à mourir s'il le faut pour remplir leur mission.

Lors du 11 Septembre, les pompiers new-yorkais ont servi leur pays avec beaucoup de professionnalisme et de dévouement. « When it came to courage and selflessness, September

⁵⁹⁵ Jacques Baudoin, *Grand livre des saints : culte et iconographie en Occident*, Brioude, Créer, 2006, 58.

⁵⁹⁶ Todd Leopold, « Telling the story of New York's bravest », *CNN.com*, 11 novembre 2002, [en ligne], consulté le 15 décembre 2017. URL : <http://edition.cnn.com/2002/SHOWBIZ/books/11/05/fdny.golway/>

⁵⁹⁷ Terry Golway, *So Others Might Live*, *op.cit.*, 17.

11 was no different than the hundreds of fires in New York's history that have killed firefighters, sometimes one at a time, and sometimes a handful. The culture of firefighting on September 11 was the same as it always was »⁵⁹⁸. Golway illustre le professionnalisme des pompiers new-yorkais pour qui le 11 Septembre représentait une mission ordinaire parmi tant d'autres. Les hommes du FDNY ont montré un grand courage et une grande force morale n'hésitant pas à se sacrifier pour sauver des vies humaines. Il faut avoir une certaine force de caractère pour entrer dans un bâtiment de plusieurs étages en feu pour secourir autrui. Le 11 Septembre illustre le vrai sens de l'héroïsme dans la nation américaine contemporaine comme le souligne le magazine *Good Housekeeping* : « [Heroism] is not a matter of talent or physical ability or fame [...] It is about acting in service of others and, many times, making sacrifices for them »⁵⁹⁹. Aux yeux de Springsteen comme du pays entier, les pompiers new-yorkais sont devenus des héros.

Aux États-Unis, il y a une culture populaire qui s'est développée autour de la figure du héros. Le cinéma, les séries télévisées et les bandes dessinées représentent des héros fictifs ou réels qui réalisent des exploits extraordinaires. Aussi, les médias rapportent les actes de bravoures des militaires et leaders nationaux ainsi que les actes héroïques des autres membres de la société civile.

Le terme grec « hērōs » signifie « une personne qui se distingue par sa bravoure, ses mérites exceptionnels »⁶⁰⁰. Le terme se révèle polysémique et l'*Oxford Dictionary* lui donne plusieurs définitions. La première définition renvoie à « A person of superhuman qualities and often semi-divine origin, in particular one whose exploits were the subject of ancient Greek myths »⁶⁰¹. Ces héros correspondent aux personnages légendaires et mythologiques. Ils peuvent posséder un statut de demi-dieu (Achille, Hercule) et accomplir des exploits surhumains et remarquables.

Dans son essai de mythologie comparée, *The Hero with a Thousand Faces* (1949), Joseph Campbell établit le concept du voyage du héros (*the hero's journey*) et avance l'idée que tous les mythes du monde racontent essentiellement la même histoire. Campbell élabore sa théorie du monomythe et avance un schéma narratif archétypique qu'il résume comme suit : « A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder : fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won : the hero comes

⁵⁹⁸ Terry Golway, *So Others Might Live*, *op.cit.*, 17.

⁵⁹⁹ Elise O'Shaughnessy et Carrie St. Michel, « Finding the Hero in You », *Good Housekeeping*, janvier 2002, vol. 234, n°1, 112.

⁶⁰⁰ URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/h%C3%A9ros_h%C3%A9ro%C3%AFne/39721

⁶⁰¹ URL : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/hero>

back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man »⁶⁰². Campbell divise le voyage du héros en trois étapes importantes. Le héros débute dans un monde ordinaire et reçoit un appel à l'aventure dans un monde insolite (*departure*)⁶⁰³. On peut citer à titre d'exemple le voyage de Frodon Sacquet qui débute lorsqu'il quitte la Comté. Ensuite, le héros fait face à des épreuves difficiles et est souvent aidé par des magiciens ou des amulettes (*initiation*)⁶⁰⁴. Enfin, si le héros survit, il obtient un grand don et doit décider s'il revient au monde ordinaire. Il pourra alors améliorer le monde en se servant des pouvoirs qu'il a reçus s'il rentre chez lui (*return*)⁶⁰⁵.

La deuxième définition de l'*Oxford Dictionary* évoque le héros de fiction, « The chief male character in a book, play, or film, who is typically identified with good qualities, and with whom the reader is expected to sympathize »⁶⁰⁶. Il s'agit du personnage principal d'une œuvre littéraire ou cinématographique. Le public américain apprécie des personnages comme Henry the Ringo Kid (John Wayne dans *Stagecoach*, 1939), Clarice Starling (Jodie Foster dans *The Silence of the Lambs*, 1991), Indiana Jones ou Rocky Balboa. Les personnages des comics Superman, Batman, Catwoman ou Captain America qui appartiennent à l'univers de Marvel Comics ou de DC Comics occupent aussi une place importante dans l'imaginaire populaire et sont pour Nicolas Labarre « des avatars d'une figure centrale de la culture populaire nord-américaine depuis soixante-dix ans, le super-héros »⁶⁰⁷. Les super héros s'opposent aux super-vilains, ces personnages dotés de superpouvoirs qui les utilisent pour le crime. Le rôle des méchants dans les fictions est de mettre en valeur par contraste les actions des héros. Sans leur présence, les héros vivraient une vie paisible et équilibrée. Les super-vilains Joker, Lex Luthor, Docteur Poison et Professeur Zoom perturbent cet équilibre et font avancer l'intrigue. Ils donnent une raison d'être aux super-héros Batman, Superman, Wonder Woman et Flash.

⁶⁰² Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, 2004, 28.

⁶⁰³ *Ibid.*, 45.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, 89. Lorsque Frodon est gravement blessé par le Roi-Sorcier de l'Angmar, chef des Nazgûls, l'elfe Glorfindel l'emène à Fondcombe avec l'aide du seigneur Elrond qui provoque un torrent de chevaux d'eau et inonde les cavaliers noirs dans la Bruinen. Dans l'adaptation cinématographique du roman par Peter Jackson, c'est Arwen, fille d'Elrond, qui sauve Frodon (J.R.R. Tolkien, *The Fellowship of the Ring*, (*The Lord of the Rings, part 1*), Boston, Houghton Mifflin Company, 2005, 225). De même, lorsque la Compagnie de l'Anneau quitte la Lórien, Galadriel offre une fiole magique à Frodon pour l'éclairer dans les endroits sombres (J.R.R. Tolkien, *The Fellowship*, *ibid.*, 378).

⁶⁰⁵ *Ibid.*, 179.

⁶⁰⁶ URL : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/hero>

⁶⁰⁷ Nicolas Labarre, « Heroes : négociation d'une hiérarchie de culture populaire », *Revue de recherche en civilisation américaine*, mis en ligne le 29 avril 2010, consulté le 16 décembre 2017.

URL : <http://rca.revues.org/228>

La troisième et dernière définition du héros est plus générale. « A person who is admired for their courage, outstanding achievements, or noble qualities »⁶⁰⁸. Pour que ces héros soient appréciés, ils doivent se distinguer par leur bravoure et leurs mérites exceptionnels. Cette définition est inclusive et permet d'intégrer les héros de la société tels que les policiers, pompiers, infirmières ou les sportifs qui effectuent des exploits physiques (Mohamed Ali, Larry Bird, Serena Williams). Sont aussi intégrés les personnalités historiques telles que les présidents et les politiques porteurs des valeurs de la démocratie (George Washington, Benjamin Franklin, Abraham Lincoln, Franklin D. Roosevelt) et les héros de guerre (Stonewall Jackson, le général Patton, le sergent Audie Murphy).

La taxonomie de Philip G. Zimbardo *et al.*, inclut douze catégories de héros. La première catégorie qui nous intéresse englobe les individus qui optent pour une profession à haut risque, telle que les militaires, les pompiers ou les policiers, « individuals involved in military or emergency response careers that involve repeated exposure to high-risk situations »⁶⁰⁹. Le héros de la chanson de Springsteen fait partie de ces gens dont le travail comporte des risques pour leur vie. Leurs actes héroïques ont pour but de protéger les membres de la société (*social heroism*)⁶¹⁰.

Heroism is as a social activity in service to others in need— be it a person, group, or community, or in defense of socially sanctioned ideals, or new social standard; engaged in voluntarily; with recognition of possible risks/ costs; in which the actor is willing to accept anticipated sacrifice, and without external gain anticipated at the time of the act⁶¹¹.

Cette définition attribue à l'héroïsme une fonction sociale qui consiste à se sacrifier pour le bien commun. Le héros en étant conscient des risques qu'il prend choisit le bonheur collectif de sa communauté et n'attend pas qu'elle l'honore pour ses actes de bravoures. Pourtant, le héros de Springsteen vit dans un pays où l'individualisme est une idée centrale dans la vie américaine. Individualisme se juxtapose avec collectivisme dans une société américaine qui est une terre d'élection de l'individualisme. Jean Kempf précise que :

⁶⁰⁸ URL : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/hero>

⁶⁰⁹ Les 11 autres catégories incluent : 2) les héros civils, 3) les figures religieuses, 4) les figures politico-religieuses, 5) les martyrs, 6) les leaders militaires ou politiques, 7) les aventuriers et explorateurs, 8) les chercheurs et scientifiques, 9) les bons samaritains, 10) les outsiders (*underdog*), 11) les héros administratifs et 12) les lanceurs d'alerte (Philip G. Zimbardo, Kathy Blau et Zeno E. Franco, « Heroism: A Conceptual Analysis and Differentiation Between Heroic Action and Altruism », *American Psychological Association*, in *Review of General Psychology*, juin 2011, vol. 15, n°2, 102).

⁶¹⁰ Philip G. Zimbardo fait une distinction entre trois formes d'actes héroïques : « martial (military) heroism, civil heroism and social heroism » (Philip G. Zimbardo, *The Lucifer Effect*, New York, Random House, 2007, 364-471).

⁶¹¹ Philip G. Zimbardo, Kathy Blau et Zeno E. Franco, « Heroism: A Conceptual Analysis », *ibid.*, 101.

[...] l'individualisme est l'affirmation que les individus sont les objets ultimes de l'attention morale, que les groupes (familles, tribus, nations et même espèces) n'ont de valeur que celle des individus qui les composent, et que ces mêmes individus ont le droit d'agir indépendamment selon leurs propres croyances, désirs ou besoins tant qu'ils ne gênent pas d'autres individus qui suivent le même principe⁶¹².

À la lumière de ce commentaire, la communauté n'existe que parce qu'il y a un individu américain dont l'existence unique est plus importante que son appartenance à un groupe ethnique, un sexe ou une race.

Springsteen déconstruit le concept d'héroïsme et propose une représentation du héros différente de celle des autres artefacts de la culture américaine. Le cinéma, la télévision, la littérature et les bandes dessinées mettent en avant les actes héroïques de personnages célèbres comme Daniel Boone, le président Abraham Lincoln ou Douglas MacArthur, alors que la chanson de Springsteen propose de réévaluer les normes de représentation de la figure héroïque étatsunienne. Son personnage est un héros ordinaire comme les personnages de David Bowie dans « Heroes » (1977) qui affirment : « we can be heroes just for one day ». Le héros de Springsteen fait aussi écho à la célèbre expression d'Andy Warhol *15 minutes of fame* lorsqu'il écrit dans le catalogue d'une exposition à Stockholm en 1968 : « In the future, everyone will be world-famous for 15 minutes »⁶¹³. Le personnage de Springsteen va devenir un héros à cause du 11 Septembre. Les actes de bravoures de ce pompier new-yorkais s'inscrivent dans ce que John Price appelle « everyday heroism »⁶¹⁴.

L'expression qui semble oxymorique renvoie aux « ordinary men, women and children who are honored for actual or imagined feats that are considered heroic by their contemporaries or by succeeding generations »⁶¹⁵. Le personnage de Springsteen monte avec ses autres collègues dans les escaliers du bâtiment en feu pour tenter de sauver des vies humaines. Cela suffit à les faire passer de l'anonymat à la légende populaire. Springsteen leur attribut un statut de vrais héros de la nation américaine. Certes, ils n'accomplissent pas des actes extraordinaires comme ceux des personnages des mythologies et n'ont pas des pouvoirs

⁶¹² Jean Kempf, *Une histoire culturelle des États-Unis*, op.cit., 29.

⁶¹³ Max Cryer, *Who Said That First?*, Auckland, Read How You Want, 2010, 107.

⁶¹⁴ John Price, *Everyday Heroism: Victorian Constructions of the Heroic Civilian*, Londres, Bloomsbury, 2014, 5. Le concept d'« everyday heroism » émerge au XIX^e siècle dans les écrits de Laura Lane (*Heroes of Everyday Life*, 1888), la *Christian Knowledge Society* (*Everyday Heroes: Stories of Bravery During the Queen's Reign 1837-1888*, 1889) et Charles D. Michael (*Deeds of Daring: Stories of Heroism in Every Day Life*, 1900) pour référer aux héros civils de la société victorienne. Aux États-Unis, l'industriel et philanthrope Andrew Carnegie crée le *Carnegie Hero Fund* en 1904 à Pittsburgh pour rendre hommage aux ouvriers des aciéries qui se sont sacrifiés pour sauver leurs collègues et aussi les citoyens ordinaires de la société pour leurs actes de bravoures (Simon Wendt (éd.), *Extraordinary Ordinarity: Everyday Heroism in the United States, Germany and Britain, 1800-2015*, The University of Chicago Press, 2016, 7).

⁶¹⁵ Simon Wendt, *Extraordinary Ordinarity*, *ibid.*, 8.

surhumains comme ceux des super héros invincibles des comics, mais ils protègent les gens et les secourent.

Spirits above and behind me
Faces gone, black eyes burning bright
May their precious blood forever bind me
Lord as I stand before your fiery light (22- 35)
Li, li, li, li, li, li, li, li

I see you Mary in the garden
In the garden of a thousand sighs
There's holy pictures of our children
Dancing in a sky filled with light
May I feel your arms around me
May I feel your blood mix with mine
A dream of life comes to me
Like a catfish dancing on the end of the line (27- 33)

L'ascension du pompier dans le bâtiment en feu devient une action religieuse et transcendante. Le pompier monte les escaliers sans craindre le feu. Son acte courageux se transforme en une expérience spirituelle intense qui fait abstraction de la mort. L'idée de périr dans le feu est représentée comme un rêve surréaliste dans lequel les poissons dansent. Le monomythe springsteenien est établi d'une façon tragique. Le héros ne recevra aucune aide ni d'un magicien ni d'une amulette. En plus, la perspective d'un retour à la maison n'est pas envisagée pour lui. Il n'a que sa force morale et son courage pour faire face aux flammes.

La mimésis de Springsteen emprunte des éléments à la religion chrétienne (spirits, Lord, Mary) pour avoir un effet cathartique sur ses auditeurs. Jeffrey Symynkywicz qualifie « The Rising » ainsi : « an Easterlike anthem arising out of the darkness and despair of September 11, a national Good Friday experience if there ever was one »⁶¹⁶. Le caractère religieux de la chanson est renforcé par l'Alléluia (li, li, li) qui signifie littéralement « louez le Seigneur »⁶¹⁷. Nous retrouvons ce cri de jubilation chrétienne dans les églises évangéliques étatsuniennes lorsque les fidèles tendent les mains vers le Seigneur et se lèvent pour chanter avec leur pasteur⁶¹⁸.

⁶¹⁶ Jeffrey Symynkywicz, *The Gospel According to Bruce Springsteen*, Louisville, Westminster John Knox Press, 2008, 150.

⁶¹⁷ Robert Le Gall, *Dictionnaire de liturgie*, 3^e édition, Chambray, C.L.D., 1997, 22.

⁶¹⁸ Voir le film *The Apostle* (1997) de Robert Duvall qui raconte l'histoire de Sonny (joué par Duvall) un pasteur passionné par le prêche des églises évangéliques africaines-américaines.

Le pompier devient un saint. Son élévation ressemble à l'élévation de Jésus-Christ au ciel, après avoir été mis sur la croix. Dans la théologie chrétienne l'Ascension marque la fin de la présence physique de Jésus-Christ sur la Terre, après sa mort et sa Résurrection. Le pompier va passer du monde terrestre à l'au-delà et à ce titre la présence physique de ses collègues pompiers qui sont à ses côtés va lui manquer (24). L'ascension du pompier symbolise un nouveau mode de sa présence à travers les commémorations et les hommages que ses concitoyens vont lui rendre. Sa présence devient universelle et hors du temps comme le Christ qui se manifeste à travers les sacrements.

Les guitares électriques en plus du puissant jeu de batterie de Max Weinberg mettent en valeur la teneur des paroles de la prière qui célèbre le départ du pompier vers l'au-delà pour signifier qu'il n'est pas mort en vain et qu'il sera toujours présent dans la mémoire collective. La chanson « The Rising » a valu à son auteur deux Grammy Awards en 2002, un dans la catégorie : « Best Rock Song », et un autre dans la catégorie : « Best Male Rock Vocal performance »⁶¹⁹. La chanson occupe une place importante dans le répertoire de Springsteen⁶²⁰. De plus, « The Rising » a été jouée lors du *We Are One : The Obama Inaugural Celebration at the Lincoln Memorial* le 18 janvier 2009 traduisant l'exceptionnalisme de la nation américaine qui s'est relevée de la tragédie nationale du 11 Septembre unie, plus forte et tournée vers un avenir meilleur ou du moins voudrait-elle le croire ou le faire croire. Le fait que Springsteen chante « The Rising » à l'inauguration du président Obama montre aussi que l'Amérique a définitivement tourné la page des années Bush dont la présidence fut marquée par le déclenchement de deux guerres impopulaires en Afghanistan et en Irak qui ont coûté la vie à des milliers de soldats américains.

Sky of blackness and sorrow (a dream of life)
Sky of love, sky of tears (a dream of life)
Sky of glory and sadness (a dream of life)
Sky of mercy, sky of fear (a dream of life)
Sky of memory and shadow (a dream of life)
Your burning wind fills my arms tonight
Sky of longing and emptiness (a dream of life)
Sky of fullness, sky of blessed life (a dream of life) (35- 42)

La description de Springsteen dans le dernier couplet est contradictoire et ambiguë. Le chanteur juxtapose des sentiments désagréables (tears, sadness, fear, emptiness) avec des

⁶¹⁹ 45th Annual Grammy Awards(2002), *op.cit.*

⁶²⁰ « The Rising » est la 13^{ème} chanson la plus jouée de Springsteen. Elle a été jouée 677 fois depuis sa sortie jusqu'au concert du Walter Kerr Theatre, New York, le 15 décembre 2017. *Setlist.fm*, [en ligne], consulté le 16 décembre 2017. URL : <http://www.setlist.fm/stats/bruce-springsteen-2bd6dcce.html>

sentiments agréables (dream, glory, mercy, fullness). Le pompier ne cache pas sa peur face au feu, mais en même temps s'apprête à quitter la vie terrestre en étant joyeux et désireux d'entrer dans la vie céleste de l'au-delà. Il va passer dans un monde inconnu, ce qui explique peut-être l'ambiguïté de ses sentiments. La chanteuse Melissa Etheridge a déclaré au *Rolling Stone Magazine* que « 'The Rising' is a man coming face to face with his spirituality »⁶²¹. L'idée de confronter la mort conduit tout individu à engager une méditation spirituelle et philosophique sur le sens de sa vie.

Nous retrouvons également cette ambiguïté par rapport à l'au-delà et à la religion chrétienne dans les mémoires de Springsteen qui confie : « In Catholicism, there existed the poetry, danger and darkness that reflected my imagination and my inner self. I found a land of great and harsh beauty, of fantastic stories, of unimaginable punishment and infinite reward »⁶²². Springsteen s'inspire des images bibliques de damnation et de châtement, mais aussi de la figure de Jésus-Christ et de la beauté des sacrements chrétiens pour créer des œuvres poétiques qui soulagent ses fans.

Les auditeurs de Springsteen apprécient l'acte héroïque du pompier qui contient une dimension sublime. Ils éprouvent du respect pour son sacrifice et trouvent leur âme fortifiée et élevée par un tel exemple comme le souligne Kant puisque « nous pouvons être convaincus par là que la nature humaine est capable de s'élever, à une si grande hauteur, au-dessus de tous les mobiles que peut lui opposer la nature »⁶²³. Le pompier affiche une force d'âme face au danger du feu et trouve une sublimation de soi dans son geste ultime. Toutefois, la hauteur qui est considérée positivement peut être aussi synonyme de présomption et de rivalité avec Dieu dans la Bible. Les deux tours jumelles new-yorkaises symbolisent aussi la Tour de Babel, un édifice que les hommes ont entrepris de bâtir après le Déluge afin d'atteindre le ciel.

Springsteen n'essaye pas d'expliquer l'acte héroïque du pompier, il se contente d'admirer son courage et dresse le même constat que le journaliste Murray Kempton qui déclare dans le *New York Post* du 3 août 1978 : « we cannot finally understand firemen; they have risen to some place among the inexplicable beauties of life »⁶²⁴.

⁶²¹ « 100 Greatest Bruce Springsteen Songs of All Time », *Rolling Stone*, 16 janvier 2014, [en ligne], consulté le 16 décembre 2017. URL : <http://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-bruce-springsteen-songs-of-all-time-20140116/the-rising-19691231>

⁶²² Springsteen, *Born to Run*, *op.cit.*, 17.

⁶²³ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pratique*, [1788], traduit par François Picavet, Paris, Librairie Félix Alcan, 1921, 284.

⁶²⁴ Cité dans Terry Golway, *So Others Might Live*, *op.cit.*, 337.

Dans la chanson que nous venons d'examiner, Springsteen a permis à ses auditeurs de suivre la métamorphose d'un acte héroïque d'un pompier new-yorkais en une expérience transcendante esthétique d'une beauté unique. Les événements du 11 Septembre bien qu'ils soient tragiques auront permis à Springsteen de composer sans doute l'album le plus cathartique de sa carrière musicale.

Springsteen s'est inspiré de la figure christique dans « The Rising » et dans d'autres chansons où il emprunte également des éléments au gospel, ce genre de musique chrétienne chanté dans les églises évangéliques africaines-américaines. La religion chrétienne permet à Springsteen de composer des chansons sur l'amour, la tolérance et l'espoir et qui ont un effet cathartique sur ses auditeurs. Dans ce qui suit, nous allons examiner quelques-unes de ces chansons.

2.2. Chrétienté et espoir

2.2.1. Jésus et le rock

Bruce Springsteen fait partie avec Elvis Presley (*He Touched Me*, 1972), Bob Dylan (*Slow Train Coming*, 1979) et Johnny Cash (*Believe in Him*, 1986) des artistes américains qui expriment à travers leur musique le désir d'une vie spirituelle intense. On peut déceler dans la musique rock de ces chanteurs et bien d'autres une valeur morale chrétienne. Les textes de leurs chansons engagent une réflexion sur le sens de l'existence de tout un chacun et peuvent avoir chez certains une fonction cathartique.

Il faut rappeler que lorsque la musique rock s'est popularisée dans l'Amérique des années cinquante, elle était perçue comme une menace par les familles chrétiennes conservatrices, mais leurs enfants se sont rebellés contre les préceptes de la religion chrétienne⁶²⁵ et ont apprécié cette nouvelle forme musicale qui les faisait danser⁶²⁶. L'ambivalence du rock réside dans le fait que l'une de ces icônes, Elvis Presley, dont la prestation scénique transgressive simulait les mouvements du corps dans l'acte sexuel, trouve en partie son inspiration poétique dans la religion chrétienne et le gospel⁶²⁷.

⁶²⁵ Joyce Whitehead, *The Fall of Moral America*, Pittsburgh, RoseDog Books, 2010, 17.

⁶²⁶ John Haines, « The Emergence of Jesus Rock: On Taming the "African Beat" », in *Black Music Research Journal*, Columbia College Chicago et University of Illinois Press, vol. 31, no. 2, automne 2011, 230, [en ligne], consulté le 16 décembre 2017. URL : <http://www.jstor.org/stable/10.5406/blacmusiresej.31.2.0229>

⁶²⁷ Elvis Presley a sorti trois albums *gospel* (*His Hand in Mine* (1960), *How Great Thou Art* (1967), *He Touched Me* (1972)), un Extended Play (*Peace in the Valley*, 1957) et un single (*Crying in the Chapel*, 1965). *Elvis Presley Discography*, [en ligne], consulté le 16 décembre 2017.

URL : <http://www.sergent.com.au/elvis/menu.html>

Dans l'Amérique des années soixante, la figure christique occupe une place importante dans l'imaginaire collectif au point que les propos de John Lennon en 1966, « We're more popular than Jesus now »⁶²⁸, provoquent une polémique importante, particulièrement dans les États du Sud de la *Bible Belt* plus conservateurs. Les disques des Beatles sont brûlés en public et les membres du groupe reçoivent même des menaces de mort⁶²⁹.

En 1969, Larry Norman, considéré comme « the father of Christian rock music », publie *Upon This Rock*, le premier album rock sur le Christ. Le « Jesus rock »⁶³⁰ devient un genre de musique qui se popularise au sein de la jeunesse chrétienne. La chanson de Norman « Why Should the Devil Have All the Good Music ? » (1972) illustre l'importance de Jésus comme sauveur de l'humanité et aussi comme figure inspiratrice de la musique populaire, « I want the people to know that he saved my soul [...] I feel good every day 'cause Jesus is the rock and he rolled my blues away » (8, 15-16).

Les membres de l'église évangélique en particulier accordent une importance à la musique spirituelle qui s'appuie sur la Bible et la figure christique. Il faut savoir que l'évangélisme est le mouvement religieux le plus important de la communauté chrétienne étatsunienne. Les chiffres du *Pew Research Center* de 2014 indiquent que 25.4% des chrétiens américains appartiennent à l'église évangéliste. Les catholiques constituent la deuxième force de la communauté chrétienne avec 20.8% de fidèles⁶³¹.

Une partie de la jeunesse chrétienne américaine apprécie la musique chrétienne contemporaine. La communauté chrétienne organise même ses propres festivals. L'*Explo '72* réunit plus de 75 000 spectateurs à Dallas et regroupe plusieurs artistes comme Johnny Cash, Randy Matthews, The Archers et Larry Norman⁶³². D'autres festivals sont organisés annuellement comme l'*Ichthus Music Festival* (1970) dans la ville de Wilmore, Kentucky, les *Creation Festivals* (1979) et le *Rock the Universe* à Orlando (1998)⁶³³.

⁶²⁸ Cité dans Todd F. Davis, Kenneth Womack, *Reading the Beatles: Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab Four*, Albany, State University of New York Press, 2006, 130.

⁶²⁹ Kate Siobhan Mulligan, *The Beatles: A Musical Biography*, Santa Barbara, Greenwood, 2010, 93.

⁶³⁰ Ce genre musical est défini comme « a rock 'n' roll music with a specifically Christian message or purpose » (John Haines, « The Emergence of Jesus Rock », *ibid.*, 249). On peut citer également les *Jesus Freaks*, ces hippies de la contreculture étatsunienne du début des années soixante-dix qui prônent le pacifisme, l'amour universel et une foi chrétienne informelle et créative, libérée des institutions religieuses tout en étant proche des différentes cultures alternatives.

⁶³¹ « Religious Landscape Study », *Pew Research Center*, [en ligne], 2014, consulté le 16 décembre 2017.

URL : <http://www.pewforum.org/2015/05/12/americas-changing-religious-landscape/>

⁶³² Edward B. Fiske, « A 'Religious Woodstock' Draws 75,000 », *The New York Times*, 16 juin 1972, [en ligne], consulté le 16 décembre 2017. URL : <http://www.nytimes.com/1972/06/16/archives/a-religious-woodstock-draws-75000-a-religious-woodstock-explo-72.html>

⁶³³ *Christian Festival Association Forms*, [en ligne], consulté le 16 décembre 2017.

URL : <http://encore.celebrityaccess.com/index.php?encoreId=41&articleId=18686>

Le message de l'évangile⁶³⁴ est désormais véhiculé à travers la musique chrétienne contemporaine (rock chrétien, hip-hop chrétien, punk chrétien) en plus des genres traditionnels (spirituals, gospel, southern gospel). Les artistes et groupes de musique chrétienne contemporaine sont même récompensés lors d'une cérémonie, les *GMA Dove Awards*, créée par la *Gospel Music Association* en 1969 à Nashville. De plus, l'association crée en 1971 son propre musée (*Gospel Music Hall of Fame*) qui intronise plusieurs icônes de la musique chrétienne populaire comme Aretha Franklin (2012), Keith Green (2001) et The Fairfield Four (1999)⁶³⁵.

Springsteen fait aussi partie des artistes américains qui font référence à des thèmes liés à la foi chrétienne dans leurs compositions musicales bien qu'il ne soit pas affilié au *Christian rock* comme Larry Norman, Phil Keaggy ou Randy Stonehill.

Il faut préciser que Springsteen est marqué par la religion chrétienne comme il le confie dans ses mémoires, « Once you're a Catholic, you're always a Catholic »⁶³⁶. De 1955 jusqu'à 1963, l'enfant Springsteen est scolarisé à la *St. Rose of Lima*. Il confie comment une sœur le maltraite à cause de son comportement : « In the third grade a nun stuffed me in a garbage can under her desk because, she said, that's where I belonged »⁶³⁷. Aussi, le curé de la paroisse de Freehold n'apprécie pas l'attitude de Springsteen, l'enfant de chœur, lors d'une messe du dimanche. « I also had the distinction of being the only altar boy knocked down by a priest during Mass. The old priest got mad. My mother wanted me to serve Mass, but I didn't know what I was doin' so I was tryin' to fake it »⁶³⁸.

⁶³⁴ Étymologiquement, le mot « évangile » signifie « bonne nouvelle ».

(URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9vangile/31806>).

L'évangile désigne des écrits sur la vie de Jésus-Christ et son enseignement. Les évangéliques veulent donc suivre Jésus comme leur guide et mettent son enseignement en pratique. L'église évangélique insiste sur la conversion personnelle de l'individu, le baptême du croyant adulte et veut que la foi s'articule autour de la lecture de la Bible (Randall Balmer, *Encyclopedia of Evangelicalism*, Louisville, Westminster John Knox Press, 2002, 197). Les présidents Jimmy Carter et George W. Bush avaient ouvertement affirmé leur foi chrétienne évangélique. L'*Institute for the Study of American Evangelicals* définit le mouvement religieux ainsi : « The self-ascribed label for a largely Midwest-based coalition that arose during the Second World War. This group came into being as a reaction against the perceived anti-intellectual, separatist, belligerent nature of the fundamentalist movement in the 1920s and 1930s. Importantly, its core personalities (like Carl F.H. Henry, Harold John Ockenga and Billy Graham), institutions (for instance, Moody Bible Institute, Wheaton College, and Fuller Theological Seminary), and organizations (such as the National Association of Evangelicals and Youth for Christ) have played a pivotal role in giving the wider movement a sense of cohesion that extends beyond these "card-carrying" evangelicals » (*Wheaton College*, « Defining Evangelicalism » [en ligne], consulté le 16 décembre 2017. URL : <http://www.wheaton.edu/ISAE/Defining-Evangelicalism/Defining-the-Term>).

⁶³⁵ *Gospel Music Hall of Fame*, [en ligne], consulté le 16 décembre 2017.

URL : <http://hof.doveawards.com/inductees-archive/>

⁶³⁶ Springsteen, *op.cit.*, 17.

⁶³⁷ Marsh, *op.cit.*, 16.

⁶³⁸ *Ibid.*

Turbulent et indiscipliné, Springsteen n'aime pas son école catholique :

I was there eight years. That's a long time. I still remember a lot of things about it. But I don't remember anything nice about it, so I guess I didn't enjoy it. It has nothing to do with me. I'm not involved in it. I'm here to play music; I'm in a rock band. Some people pray, some people play music⁶³⁹.

Les cours de catéchisme marquent Springsteen à jamais. Il craint les péchés et les images bibliques de l'enfer et du châtement et compare son expérience religieuse à un voyage tumultueux : « a boat that I have been instructed by my catechism teachers is at sea eternally, death and Judgment Day being just a divvying up of passengers as our ship sails through one metaphysical lock to another, adrift in holy confusion »⁶⁴⁰. La religion de l'enfant Springsteen l'a rendu ultérieurement plus confus sur son existence, mais la musique rock lui a offert un espoir de salut en s'inspirant de la figure christique et des préceptes de la religion chrétienne lors de la composition de ses chansons.

Si nous examinons la discographie intégrale du chanteur, elle nous révèle que 51 de ses 387 chansons abordent des thèmes religieux ou s'inspirent des figures bibliques. Les chansons peuvent être classées selon les catégories suivantes :

- Figures et références bibliques (12 chansons parmi lesquelles « Seven Angels », « Devil's Arcade » et « Mansion on the Hill »).
- Spirituals, gospels, Christian hymns (8 chansons parmi lesquelles « We Shall Overcome », « O Mary Don't You Weep » et « How Can I keep From Singing »).
- Récit biblique, prophètes (8 chansons parmi lesquelles « Adam Raised a Cain », « Lion's Den » et « Pink Cadillac »).
- La Terre Promise (6 chansons parmi lesquelles « The Promised Land », « The Price You Pay » et « Land of Hope and Dreams »).
- Rédemption (5 chansons parmi lesquelles « The River », « Leap of Faith », « Mary's Place »). Il faut préciser que les chansons des autres catégories abordent aussi le thème de la rédemption indirectement.
- Dieu (5 chansons parmi lesquelles « Drive All Night », « Darlington County », « Part Man, Part Monkey »).
- Jésus-Christ (4 chansons) : « It's Hard to Be a Saint in the City », « Wild Billy's Circus Story », « The New Timer », « Jesus Was an Only Son ».

⁶³⁹ Marsh, *op.cit.*, 16.

⁶⁴⁰ Springsteen, *ibid.*, 14.

- Résurrection (3 chansons) : « The Rising », « My City of Ruins », « Souls of the Departed ».

L'analyse de la discographie indique aussi que les textes des chansons ne contiennent pas de langage vulgaire ou irrespectueux, c'est-à-dire que Springsteen n'emploie pas le registre profane. Sur les 387 chansons, le mot « fuck » n'apparaît que dans : « My Best Was Never Good Enough » (1995), « Long Time Comin' » (2005), « Queen Of the Supermarket » (2009), « Harry's Place » (2014) et « Hey Blue Eyes » (2014). Le mot « ass » n'apparaît que dans : « Better Days » (1992), « Long Time Comin' » (2005) et « Reno » (2005), alors que le mot « shit » n'apparaît que dans une seule chanson, « The Wall » (2014).

La chanson « Reno » est sans doute la plus transgressive de la carrière musicale de Springsteen dans la mesure où elle raconte une aventure avec une prostituée. Les paroles de « Reno », jugées explicites, ont entraîné la pose de l'étiquette « *Parental Advisory, explicit content* », ce qui constitue une première pour Springsteen puisque ce logo apparaît généralement sur les disques de hip-hop ou de métal pour avertir les parents que les paroles sont transgressives ou violentes et qu'elles peuvent choquer leurs enfants. Cet avertissement a été créé en 1985 par la *Recording Industry Association of America* (RIAA) suite aux pressions du *Parents' Music Resource Center* (PMRC)⁶⁴¹. Toutefois, il faut préciser que des mots *fuck*, *shit*, *ass* sont employés dans le langage quotidien anglophone⁶⁴², mais le fait que Springsteen ne les emploie pas beaucoup dans ses compositions musicales prouve que son rock revêt une certaine éthique.

Springsteen s'inspire de la figure christique et des symboles bibliques pour composer des chansons qui ne sont pas subversives comme celles de Slayer (« Jesus Saves », 1986), Madonna (« Like A Prayer », 1989), Lady Gaga (« Judas », 2011) ou les groupes de métal qui jouent avec le satanisme (Black Sabbath, Judas Priest, Marilyn Manson), considérés comme blasphématoires par les membres de la communauté chrétienne. Le rock n'est pas qu'une musique qui s'oppose à la religion chrétienne. Elle n'est pas forcément la musique du diable comme l'affirmait haut et fort David Bowie en 1976 : « Rock has always been the devil's music. You can't convince me that it isn't »⁶⁴³. Du point de vue de Springsteen, le rock peut

⁶⁴¹ Claude Chastagner, « The Parents' Music Resource Center, from information to censorship », *Popular Music*, Cambridge University Press, volume 18/2, mai 1999, 179-192, [en ligne], consulté le 16 décembre 2017. URL : <http://www.jstor.org/stable/853600>

⁶⁴² Kristy Beers Fägersten, *Who's Swearing Now? The Social Aspects of Conversational Swearing*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, 5.

⁶⁴³ Cameron Crowe, « David Bowie: Ground Control to Davy Jones », *Rolling Stone*, 12 février 1976, [en ligne], consulté le 16 décembre 2017. URL : <http://www.rollingstone.com/music/features/ground-control-to-davy-jones-19760212>

être considéré comme une musique salvatrice qui permet à ses auditeurs de vivre une expérience spirituelle unique en s'inspirant de la vie de Jésus-Christ et de ses enseignements.

Nous avons choisi d'analyser deux chansons imprégnées de chrétienté. La première chanson a pour thème principal la figure christique et permet une lecture religieuse aussi bien que laïque de la vie et la mort de Jésus-Christ. La deuxième chanson ressemble à un gospel qui reconforte les auditeurs par ses messages optimistes.

2.2.2. Le Christ pour reconforter

Dans « Jesus Was an Only Son » (2005), Springsteen retrace la vie de Jésus de Nazareth et informe ses auditeurs sur des événements qui ont précédé sa mort. Le décryptage de la chanson révèle qu'elle fonctionne à deux niveaux : le niveau religieux, donc sacrificiel et le niveau laïque.

Jesus was an only son
As he walked up Calvary Hill
His mother Mary walking beside him
In the path where his blood spilled (1-4)

In the garden at Gethsemane
He prayed for the life he'd never live,
He beseeched his Heavenly Father to remove
The cup of death from his lips (13-16)

Springsteen décrit les derniers moments de la vie du Christ comme ils ont été rapportés dans le récit de la Passion. Le chanteur mentionne des lieux géographiques importants comme le jardin de Gethsémani où le Christ a prié avant son arrestation (Matthieu 26 :36). Il cite aussi la montée au mont du Calvaire qui a précédé la crucifixion (Luc 23 :33). Nous retrouvons dans les couplets ci-dessus des mots appartenant au champ lexical chrétien (Hill, Mary, beseeched, Heavenly Father). Springsteen imite le style littéraire de la Bible ce qui rend sa chanson proche d'un sermon religieux.

Springsteen est pédagogue et informe les auditeurs sur des faits historiques qui concernent la figure christique. En plus, à travers la mimésis chrétienne les auditeurs compatissent aux souffrances de leur sauveur, figure symbolique de la rédemption qui apporte le salut à l'humanité entière. Le récit de la Passion engendre une identification collective qui s'établit chez les auditeurs et remplit une fonction cathartique.

Les séquences historiques que Springsteen mentionne semblent banales et aller de soi pour la plupart des Américains. Pourtant, ce qui est intéressant dans cette description, c'est le fait de retirer à Jésus son aura sacrée et de le représenter comme tout un chacun, c'est-à-dire un homme avant d'être un prophète. Ce faisant, le chanteur rejoint René Girard qui souligne que Jésus est représenté dans les Évangiles comme une victime sacrificielle et que sa mort n'a rien de sacré.

Si le texte évangélique fait prononcer au Christ sur la croix les paroles de l'impuissance angoissée et de l'abandon définitif « *Eli, Eli Lama Sabachtani* », s'il laisse s'écouler trois jours symboliques entre la mort et la résurrection, ce n'est pas pour affaiblir la croyance en celle-ci ou en la toute-puissance du Père, c'est pour bien montrer qu'il s'agit de tout autre chose ici que de sacré, c'est-à-dire d'une vie qui sortirait directement de la violence, comme c'est le cas dans les religions primitives. [...] La mort ici n'a plus rien à voir avec la vie. C'est le caractère naturaliste de cette mort qui est souligné, ainsi que l'impuissance qui est celle de tous les hommes devant la mort, aggravée ici par l'hostilité de la foule⁶⁴⁴.

La violence des hommes conduit le Christ à une mort certaine qu'il est loin de désirer. Springsteen met l'accent sur le fait que le Christ aurait voulu continuer de vivre comme tout un chacun. Le chanteur emploie un langage métaphorique qui décrit la mort comme un poison fatal que nulle personne ne souhaiterait boire (16). Pourtant, Jésus n'offre aucune résistance et accepte cette mort afin de déconstruire le système sacrificiel et sa violence. La voix calme de Springsteen confirme cette quiétude de Jésus qui fait face à la violence de la foule de Jérusalem par l'amour et la tolérance en prononçant juste avant sa mort les mots : « *Father, forgive them, for they know not what they do* » (Luc 23:34). Dans cette crise sociale et culturelle où une indifférenciation s'est généralisée, les hommes de Jérusalem qui se sont rassemblés au tour de leur bouc émissaire ne savent pas ce qu'ils font et c'est bien pourquoi il faut leur pardonner.

Le solo d'orgue électronique de Danny Federici installe une atmosphère religieuse comme celle d'une église évangélique africaine-américaine. Cela rend la chanson plus agréable aux auditeurs qui ont l'impression d'être transportés dans une église pour assister à un sermon religieux sur les derniers moments du Christ.

Springsteen dépeint un Jésus humble et affectueux même à l'égard de ceux qui ont participé à sa condamnation et exécution. Le chanteur rappelle à ses auditeurs que Jésus est considéré comme l'élément fondamental de l'église chrétienne et qu'il est mort pour le salut de l'humanité. De même, Springsteen rejoint la thèse mimétique girardienne qui affirme que

⁶⁴⁴ René Girard, *Des choses cachées*, op.cit., 255.

la mort de Jésus aura permis aux hommes de devenir conscients de l'innocence des victimes et du caractère arbitraire de leur culpabilité bien que le mécanisme sacrificiel perdure encore par exemple dans la musique rock. Nous allons démontrer cela dans la deuxième partie de ce chapitre.

Springsteen en s'inspirant de la figure christique rappelle aux Américains les origines chrétiennes de la société dans laquelle ils vivent. Il faut préciser que la religion tient une place importante dans l'imaginaire américain comme l'a noté Tocqueville. « C'est la religion qui a donnée naissance aux sociétés anglo-américaines ; il ne faut jamais l'oublier : aux États-Unis la religion se confond avec toutes les habitudes nationales et tous les sentiments que la patrie fait naître ; cela lui donne une force particulière »⁶⁴⁵. Cela est vrai encore aujourd'hui dans l'Amérique contemporaine.

À partir du XVI^e siècle le territoire américain est colonisé par des communautés religieuses qui ont fui l'Europe à cause de l'intolérance religieuse. Au milieu du XVIII^e siècle, les Lumières européennes provoquent un réveil religieux (*Great Awakening*) dans les treize colonies qui se traduit par une redynamisation de la vie religieuse. Ainsi, l'arrivée des immigrants allemands (anabaptistes), français (huguenots), écossais (presbytériens) et anglais (méthodistes) enrichit le paysage religieux des colonies⁶⁴⁶. Après la création de la nouvelle nation américaine, plusieurs textes établissent la liberté religieuse tout en affirmant le caractère laïc de la nouvelle République. Le *Virginia Statute for Religious Freedom*, rédigé par Thomas Jefferson en 1779 et adopté par l'Assemblée générale en 1786 instaure la liberté religieuse en Virginie⁶⁴⁷. De même, en 1791 le I^{er} amendement de la constitution américaine proclame : « Congress shall make no law respecting an establishment of religion »⁶⁴⁸.

Ceci étant dit, même s'il y a une stricte séparation entre l'Église et l'État, la religion est omniprésente dans l'espace public étatsunien comme le souligne Garry Scott Smith. « From the Pilgrims on, many Americans have considered themselves chosen by God for special blessings and responsibilities. Its leaders have repeatedly asserted that the United States has a divine mission to promote freedom, peace, and justice in the world and serve as a haven for the persecuted and oppressed »⁶⁴⁹. En effet, la nation américaine est une terre de tolérance et de refuge, mais il faut attirer l'attention sur le fait que ses présidents font régulièrement référence à Dieu dans leurs discours politiques sans oublier aussi qu'ils prêtent

⁶⁴⁵ Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, *op.cit.*, 394.

⁶⁴⁶ Milan Zafirovski, *The Protestant Ethic and the Spirit of Authoritarianism*, New York, Spinger, 2007, 216.

⁶⁴⁷ Merrill D. Peterson et Robert C. Vaughan, (éd.), *The Virginia Statute for Religious Freedom*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 1.

⁶⁴⁸ « First Amendment – Religion and Expression », *United States Government Printing Office*, 1013.

⁶⁴⁹ Garry Scott Smith, *Faith and the Presidency*, New York, Oxford University Press, 2006, 5.

serment sur la Bible lors de la cérémonie de leur investiture⁶⁵⁰. Cette référence au divin reste symbolique. Toutefois, l'utilisation de la Bible dans la sphère politique a pour but de rappeler aux citoyens américains que les États-Unis sont une nation attachée à ses valeurs chrétiennes. Ce pays est culturellement chrétien et ses présidents font référence à la religion chrétienne dans leurs discours pour diffuser le message chrétien de fraternité universelle qui caractérise l'Amérique.

Le paysage confessionnel des États-Unis montre que 74% d'Américains se déclarent chrétiens, 21% n'ont pas de religion et seulement 5% pratiquent une autre religion (2.1% juifs, 0.8% musulmans et ceux qui restent pratiquent une religion autre)⁶⁵¹. Sur l'ensemble de la communauté chrétienne, 36% d'Américains seulement se considèrent comme pratiquants⁶⁵². Le nombre des chrétiens pratiquants a relativement baissé par rapport à l'année 1954 où le pays comptait 49% de fidèles dans les églises⁶⁵³. Pourtant, l'Amérique est un pays qui se rattache à ses racines chrétiennes comme le souligne le journaliste britannique Gilbert Keith Chesterton, « a nation with the soul of a Church »⁶⁵⁴. Même si des chrétiens américains ne vont plus à l'église, ils demeurent attachés à leurs valeurs religieuses et considèrent le Christ comme un guide moral qui les inspire à travers ses enseignements et sa passion. Ces individus peuvent être qualifiés de *cultural Christians*.

Un *cultural Christian* est pour James D. Mallory et Stanley C. Baldwin « the person who has been reared in a Christian home and who essentially views Christianity as ethics »⁶⁵⁵. Être un *cultural Christian* signifie que même si on est athée ou agnostique, on considère Jésus comme un guide spirituel dans un monde laïque où Dieu est absent ou n'existe pas. Patrick M. Morley donne la définition suivante :

Cultural Christianity means to pursue the God we want instead of the God who is. It is the tendency to shallow in our understanding of God, wanting Him to be more of a gentle grandfather type who spoils us and lets us have our own way. It is sensing a need for God, but on

⁶⁵⁰ Les seuls présidents américains qui n'ont pas prêté serment sur la Bible sont John Quincy Adams (1825-1829), Franklin Pierce (1853-1857) et Theodore Roosevelt (1901-1909). Dean Obeidallah, « Presidents should not swear in on a Bible », *CNN*, 20 janvier 2013, [en ligne], consulté le 17 décembre 2017.

URL : <http://edition.cnn.com/2013/01/17/opinion/obeidallah-bible/index.html>

⁶⁵¹ « Five Key Findings on Religion in the US », *Gallup*, 23 décembre 2016, [en ligne], consulté le 17 décembre 2017. URL : <http://www.gallup.com/poll/200186/five-key-findings-religion.aspx>

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ *Ibid.*

⁶⁵⁴ Cité dans Richard E. Wentz, *American Religious Traditions: The Shaping of Religion in the United States*, *op.cit.*, 210.

⁶⁵⁵ James D. Mallory, Stanley C. Baldwin, *The Kink and I*, Wheaton, Victor Books, 1973, 64.

our own terms. It is wanting the God we have underlined in our Bibles without wanting the rest of Him too. It is God relative instead of God absolute⁶⁵⁶.

Dans une Amérique qui se sécularise au fil des générations, les *cultural Christians* se définissent comme des chrétiens non pratiquants. Pour eux Jésus est synonyme d'amour et de tolérance, mais leur quête spirituelle peut prendre des formes différentes.

Nous avons évoqué précédemment la thèse du philosophe français Marcel Gauchet qui explique que le christianisme est « la religion de la sortie de la religion »⁶⁵⁷. La religion chrétienne engendre le processus de sécularisation du monde occidental, donc des États-Unis. Cela ne veut pas dire que la foi chrétienne va disparaître du paysage religieux étatsunien, mais qu'elle n'aura plus d'influence sur la société comme cela fut le cas par le passé. Dès lors, les chrétiens américains qui sont en quête de spiritualité trouvent le salut dans les textes philosophique, la méditation ou même, paradoxalement, dans la musique rock. Car le rock d'un artiste comme Bruce Springsteen est imprégné de spiritualité. Il n'est pas qu'une musique populaire qui distrait les foules, il est aussi un outil culturel qui revêt une dimension métaphysique capable de nourrir spirituellement les auditeurs et de les apaiser.

Springsteen en chantant sur la figure christique s'adapte à l'époque contemporaine sécularisée et cible les auditeurs chrétiens qu'ils soient pratiquants ou non pratiquants. Cette stratégie d'adopter des thèmes religieux s'avère très pertinente pour le chanteur. Son treizième album studio *Devils & Dust* où figure la chanson « Jesus Was an Only Son » s'est classé premier des 200 meilleures ventes d'albums américains le 14 mai 2005⁶⁵⁸.

Le succès de l'album peut s'expliquer aussi par le fait qu'il est sorti à un moment important de l'histoire américaine contemporaine. Le pays qui était sous la présidence de George W. Bush s'était engagé en Irak, une guerre qui allait devenir impopulaire pour l'opinion publique à cause des pertes américaines élevées. Nous analyserons des chansons contre la guerre d'Irak lors du quatrième chapitre, mais ce qu'il faut préciser maintenant c'est que la chanson titre de l'album, « Devils & Dust », qui a été écrite au début de la guerre d'Irak raconte l'histoire d'un soldat perturbé par ce conflit, « I got my finger on the trigger, but I don't know who to trust » (1-2). De plus, « Jesus Was an Only Son » évoque implicitement l'impuissance des parents face au destin tragique de leurs enfants comme ce fut le cas lors de la guerre d'Irak.

⁶⁵⁶ Patrick M. Morley, *The Man in the Mirror*, Grand Rapids, Zondervan, 1997, 49.

⁶⁵⁷ Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde*, *op.cit.*, 5.

⁶⁵⁸ *Billboard 200- Chart History*, [en ligne], consulté le 17 décembre 2017.

URL : <http://www.billboard.com/charts/billboard-200>

Now there's a loss that can never be replaced,
A destination that can never be reached,
A light you'll never find in another's face,
A sea whose distance cannot be breached (17-20)

Le couplet ci-dessus propose une réflexion globale sur la vie et la mort. Ce qui est arrivé à Jésus-Christ peut arriver à tous les êtres humains en dépit de leur confession. Nous allons tous expérimenter la mort et chacun de nous vas l'appréhender à sa façon que ce soit par la religion, la méditation ou la philosophie. La chanson de Springsteen remplit donc une fonction laïque en s'inspirant de la figure christique. D'ailleurs, Springsteen a précisé lors de l'émission télévisée *VH1 Storytellers* que sa chanson n'était pas religieuse, « I felt if I approached the song from the secular side that the rest of it would come true »⁶⁵⁹.

Le titre de la chanson va de soi et n'apprend rien aux auditeurs⁶⁶⁰. Cependant, il est révélateur de l'aspect laïc du récit de la Passion. Jésus était avant tout un enfant unique qui vivait avec sa mère comme les 17.4 millions enfants de l'Amérique contemporaine qui appartiennent à une famille monoparentale et vivent avec leur mère⁶⁶¹. Springsteen met l'accent sur Jésus l'enfant et désacralise ainsi la figure christique en engendrant à travers elle un processus d'identification cathartique partagé par tous les auditeurs qu'ils soient croyants, athées ou agnostiques.

Well Jesus kissed his mother's hands
Whispered, "Mother, still your tears,
For remember the soul of the universe
Willed a world and it appeared." (21-24)

Dans ce dernier couplet, Springsteen dépeint un Jésus aimant et affectueux avec sa mère Marie. Cela provoque de l'empathie chez les auditeurs qui savent que c'est la fin du Christ. Springsteen met l'accent sur la dimension humaine de la relation de Jésus avec sa mère qui correspond à la relation de tout un chacun avec ses parents. Globalement, la chanson est mélancolique, donc cathartique dans la mesure où elle dépeint les souffrances et la terreur qu'a dû endurer le Christ. Toutefois, Springsteen conclut sa chanson par une note optimiste en évoquant « the soul of the universe » (23) qui renvoie au « one big soul » du pasteur Casy, ami de Tom Joad, évoqué au deuxième chapitre. Springsteen réaffirme ses positions laïques par rapport à la religion chrétienne et choisit de dépasser la question de la foi en référant à un

⁶⁵⁹ Dave Diomedi, *VH1 Storytellers*, New York, VH1, 2005.

⁶⁶⁰ Il faut préciser que deux des Évangiles synoptiques (Marc 6 :3 et Matthieu 13 :55) mentionnent les frères biologiques de Jésus (Jacques, Joseph, Jude et Simon) que Joseph a engendrés avec Marie.

⁶⁶¹ « Historical Living Arrangements of Children », *US Census Bureau*, novembre 2016, [en ligne], consulté le 17 décembre 2017. URL : <https://www.census.gov/data/tables/time-series/demo/families/children.html>

ordre transcendantal emersonien célébrant l'essence spirituelle de l'être humain au-delà de ses convictions religieuses. Les auditeurs de Springsteen se sentent appartenir à cet ordre transcendantal où Jésus-Christ est une figure laïque cathartique qui permet l'identification.

Springsteen s'inspire aussi du gospel pour chanter sur l'optimisme et l'espoir. La prochaine chanson que nous examinerons met également l'accent sur la dimension laïque des symboles et figures chrétiennes et permet la catharsis. Nous allons voir comment Springsteen emprunte des éléments à la musique gospel pour reconforter ses auditeurs.

2.2.3. Gospel et espérance

La chanson que nous allons examiner nous a semblé l'une des compositions musicales les plus cathartiques de Springsteen. « Rocky Ground » (2012) propose de reconforter les auditeurs lors des moments difficiles de leur vie quotidienne. La mimésis adoptée par Springsteen dans cette chanson se traduit par l'emprunt de plusieurs éléments bibliques qu'on retrouve dans le texte de la chanson en plus du fait d'insérer les sonorités de la musique gospel et du hip-hop.

L'introduction de la chanson est marquée par la prestation vocale de Springsteen qui crie « I'm a soldier » plusieurs fois tout en se faisant accompagner par les Victorious Gospel Choir⁶⁶² qui répètent : « We've been traveling over rocky ground, rocky ground ». Cette introduction vocale installe une atmosphère très religieuse qui donne l'impression aux auditeurs qu'ils assistent à un sermon religieux au sein d'une église évangélique africaine-américaine.

Springsteen reprend une phrase du gospel traditionnel « I'm a Soldier in the Army of the Lord » chanté par les membres de la Church of God in Christ et enregistré par Alan Lomax à Clarksdale, Mississippi en 1942⁶⁶³. Cet hymne religieux renforçait la foi des fidèles des églises évangéliques africaines-américaines qui se heurtaient à des discriminations importantes dans les États du Sud. Springsteen avec son cri religieux rappelle à ses auditeurs qu'en Amérique contemporaine, une partie de la population subit une ségrégation économique

⁶⁶² Chorale religieuse africaine-américaine d'Asbury Park, New Jersey (Gillian G. Gaar, *Boss : Bruce Springsteen and the E Street Band- The Illustrated History, op.cit.*, 200).

⁶⁶³ *Library of Congress*, « Audio Recording », [en ligne], consulté le 17 décembre 2017.

URL : <https://www.loc.gov/item/afc9999005.18975>

et sociale. En effet, sa chanson figure sur *Wrecking Ball*, album qui aborde la crise financière de 2008 et ses effets sur la population américaine⁶⁶⁴.

Le refrain de la chorale gospel qui accompagne Springsteen rappelle aussi aux auditeurs un moment important de l'histoire étatsunienne du XX^e siècle, la grande migration des populations africaines-américaines, ce mouvement migratoire qui a conduit six millions et demi d'Africains-Américains des États du Sud vers le Midwest, le Nord-est et l'Ouest des États-Unis de 1910 à 1970⁶⁶⁵. Milton C. Sernett qualifie cette migration comme une deuxième émancipation (*Second Emancipation*)⁶⁶⁶ puisque les populations africaines-américaines avaient fui le racisme du Sud tout en essayant de trouver du travail dans les villes industrielles.

C'est au XX^e siècle aussi que la musique gospel devient populaire aux États-Unis. À partir du XIX^e siècle, les *gospel hymns* prennent naissance dans les églises évangéliques lorsque les esclaves africains-américains reprennent des cantiques chrétiens composés par les auteurs européens Issac Watts, John Newton et John Wesley⁶⁶⁷. Les chants rituels protestants blancs sont transformés en des *gospel hymns*. Les fidèles des églises africaines-américaines chantent *a cappella* et assurent le rythme à travers le *hand clapping* et le *foot tapping*. Leur prestation se distingue par l'improvisation, les mouvements du corps, la répétition et le *call and response*⁶⁶⁸. Ces deux dernières techniques permettent aux esclaves illettrés de participer à l'office religieux tout en les instruisant religieusement. Cela les a rendu conscients que leur condition d'esclave ne pouvait pas durer et qu'un jour ils devraient s'émanciper et devenir des hommes libres comme l'indique l'Évangile.

À partir des années 1870, Ira Sankey introduit l'orgue et les instruments à vent durant les offices⁶⁶⁹. Le compositeur Philip Bliss publie *Gospel Songs, A Choice Collection of Hymns and Tunes* en 1874. Les *gospel hymns* deviennent des *gospel songs* et un nouveau genre de musique populaire est créé.

Au cours des années vingt, les maisons de disques s'intéressent à la musique africaine-américaine (*race music*) avec ses différents genres : jazz, blues et ragtime. Des artistes gospel

⁶⁶⁴ Le quatrième chapitre abordera le thème de la crise financière de 2008 et ses effets sur la population américaine.

⁶⁶⁵ Nicholas Lemann, *The Promised Land: The Great Black Migration and How It Changed America*, New York, Vintage, 1992, 6.

⁶⁶⁶ Milton C. Sernett, *Bound For the Promised Land*, Londres, Duke University Press, 1997, 3.

⁶⁶⁷ « Gospel Music History Archive », *University of Southern California*, [en ligne], consulté le 17 décembre 2017. URL : <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/timeline/collection/p15799coll9>

⁶⁶⁸ Jay Riley Case, *An Unpredictable Gospel: American Evangelicals and World Christianity, 1812-1920*, New York, Oxford University Press, 2012, 173.

⁶⁶⁹ William K. McNeil (éd.), *Encyclopedia of American Gospel Music*, New York, Routledge, 2005, 300.

comme Washington Phillips, Arizona Dranes, Blind Willie Johnson enregistrent des chansons qui sont aussi catégorisées comme des *gospel blues*.

En 1934, le Golden Gate Quartet, un ensemble vocal américain chante des *spirituals* et des *gospel songs*⁶⁷⁰. Le groupe enregistre plusieurs disques et devient populaire à travers le monde. Le Golden Gate Quartet exporte le gospel en Europe et en 1955 il se produit dans la salle de l'Olympia à Paris⁶⁷¹.

Les femmes occupent aussi une place importante dans la musique gospel comme le souligne Jerma A. Jackson : « While men dominated most forms of African-American music, including the evolving tradition of the gospel quartet, women became important innovators in solo gospel »⁶⁷². En effet, à la fin des années trente, Sister Rosetta Tharpe reprend « This Train » et popularise le gospel traditionnel par sa prestation scénique charismatique. Elle est la première artiste à mêler au gospel des rythmes rock à travers son excellent jeu de guitare électrique. Le révérend Thomas A. Dorsey lui compose « Rock Me », chanson qu'elle enregistre en 1938 et qui devient immédiatement populaire, faisant d'elle la première musicienne de gospel à obtenir un succès commercial.

Il faut préciser que le révérend Dorsey, connu comme « the father of black gospel music »⁶⁷³, a su mettre les musiciennes gospel sur le devant de la scène. En 1932, il écrit « Take My Hand, Precious Lord », une des chansons de gospel les plus connues en hommage à sa femme, Nettie, qui décède pendant la naissance de son premier fils. La chanson est interprétée par Mahalia Jackson, surnommée *The Queen of Gospel*, Aretha Franklin, Clara Ward, mais aussi par des chanteurs blancs comme Elvis Presley, Roy Rogers et Tennessee Ernie Ford. Le révérend Dorsey écrit également « Peace in the Valley » (1937) pour Mahalia Jackson, chanson qui devient un standard du gospel⁶⁷⁴.

La musique gospel devient plus laïque avec l'apparition de la musique soul à la fin des années cinquante. Ray Charles sort *Soul* en 1958 et *Soul Meeting* en 1961, quant à James Brown, il est possédé et tombe à genoux plusieurs fois sur la scène du *T.A.M.I. Show* (1964)

⁶⁷⁰ La musique gospel fait référence à l'Évangile, c'est-à-dire à Jésus-Christ et aux apôtres, alors que les *spirituals* évoquent des personnages de l'Ancien Testament (« Go Down Moses », « Joshua Fit the Battle of Jericho »). Les *spirituals* se chantaient dans les champs de coton. C'était une musique triste et de protestation. Le gospel est arrivé après l'émancipation des esclaves. Il est né du *spiritual*, mais il est plus joyeux. (Richard Mercer Dorson, *Handbook of American Folklore*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, 147).

⁶⁷¹ Didier Pourquery, « Spirituel ténor », *Libération*, 28 février 2008, [en ligne], consulté le 17 décembre 2017.
URL : <http://www.liberation.fr/portrait/2008/02/29/spirituel-tenor> 66163

⁶⁷² Jerma A. Jackson, *Singing in my Soul: Black Gospel Music in a Secular Age*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2004, 4.

⁶⁷³ Michael P. Graves et David Fillingim (éd.), *More Than Precious Memories: The Rhetoric of Southern Gospel Music*, Macon, Mercer University Press, 2004, 135.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, 144.

en suppliant sa fiancée de ne pas le quitter dans « Please, Please, Please ». La prestation scénique de Brown a rendu la jeunesse américaine particulièrement hystérique.

Par la suite, des artistes comme Sam Cooke (« A Change Is Gonna Come », 1964), The Impressions (« People Get Ready », 1965) ou encore Aretha Franklin (« Respect », 1967) chantent pour le mouvement des droits civiques et font passer des revendications légitimes pour la population africaine-américaine.

La chanson de Springsteen, « Rocky Ground », peut être considérée comme appartenant au *contemporary gospel*, sous-genre de la musique chrétienne contemporaine qui aborde des sujets laïques de la vie quotidienne en s'inspirant des figures et des symboles chrétiens. Le *contemporary gospel* se caractérise par la puissance vocale du chanteur et une instrumentation qui inclut la batterie, les guitares électriques et le synthétiseur⁶⁷⁵.

D'un point de vue global la musique gospel s'est de facto sécularisée à l'époque contemporaine comme le précise Jerma A. Jackson : « As a black religious music that enjoyed great commercial acclaim, gospel came to inhabit multiple worlds, serving as a meeting point for sacred and secular concerns »⁶⁷⁶. Le religieux devient une source d'inspiration pour le monde séculaire contemporain où un chanteur comme Springsteen emprunte des éléments à la religion chrétienne pour apaiser les souffrances des gens qui vivent dans des conditions difficiles.

Le Victorious Gospel Choir emploie le *present perfect continuous* (*have been traveling*) qui décrit une action commencée dans le passé et qui continue encore dans le présent, suggérant qu'une partie de la population américaine est toujours à la recherche d'une terre promise. Springsteen propose que la quête du bonheur et d'une vie décente pour les populations les plus démunies de son pays ressemble à l'Exode des Hébreux hors d'Égypte, sous la conduite de Moïse. Toutefois, ce voyage risque de prendre du temps dans la mesure où la chorale suggère que jusqu'à présent elle n'a trouvé qu'une terre vaine, rocailleuse et incultivable (*rocky ground*).

L'expression « rocky ground » renvoie à la Parole du Semeur. « Other seeds fell on rocky ground, where they did not have much soil ; and at once they sprang up because they had no depth of soil » (Matthieu 13 :5). Jésus en tant que laboureur est venu sur terre pour rendre la terre fertile en semant sa parole divine. La semence lancée sur la terre rocailleuse représente les âmes qui n'ont pas voulu se changer lorsqu'elles ont reçu le message du Christ.

⁶⁷⁵ Bob Daren, *People Get Ready! : A New History of Black Gospel Music*, New York, Continuum, 2004, 285.

⁶⁷⁶ Jerma A. Jackson, *Singing in my Soul*, *op.cit.*, 3.

Une conversion leur est donc nécessaire. La Parabole du Semeur ne dit pas que la semence s'est desséchée à cause du soleil, mais parce qu'elle n'a pas de racine (Matthieu 13 :6).

La chanson de Springsteen aborde aussi la nécessité d'une conversion pour les Américains les plus défavorisés. Mais cette conversion revêt une dimension laïque bien qu'elle s'inspire des Évangiles. Il s'agit pour ceux qui sont au bas de l'échelle sociale de croire qu'il y a toujours de l'espoir au lieu de s'apitoyer sur leur sort. Ils doivent croire non pas dans le pouvoir d'une entité divine qui est susceptible de leur apporter le salut, mais en eux-mêmes en qualité d'humains capables de transcender toutes les difficultés et de s'en sortir par leurs propres moyens. Springsteen décrit sa perception laïque de l'espoir en affirmant qu'il s'agit d'un espoir : « grounded in the real world of living, friendship, family, Saturday night. And that's where it resides. That's where I always found faith and spirit. I found them down in those things, not some place intangible or some place abstract »⁶⁷⁷.

L'espoir collectif que chante Springsteen s'inspire de la musique gospel qui met l'accent sur le progrès de l'ensemble du groupe. Au « je » individualiste de la star du rock succède le « nous » communautaire cathartique de la choral gospel, « We've been traveling over rocky ground ». La chorale chante à l'unisson et pense que tant qu'il y a de l'espoir, elle continuera à avancer collectivement et elle pourra y arriver. Les auditeurs s'identifient à la mimésis religieuse et éprouvent un soulagement cathartique qui leur donne de l'espoir dans la vraie vie.

Rise up shepherd, rise up
Your flock has roamed far from the hill
The stars have faded, the sky is still
The angels are shouting "Glory hallelujah" (1-4)

Forty days and nights of rain washed this land
Jesus said the money changers, in this temple will not stand
Find your flock, get them to higher ground
The floodwater's rising, we're Canaan bound (5-8)

Tend to your flock or they will stray
We'll be called for our service come judgment day
Before we cross that river wide
The blood on our hands will come back on us twice (9-12)

⁶⁷⁷ Jon Pareles, « Music; His Kind of Heroes, His Kind of Songs », *The New York Times*, 14 juillet 2002, [en ligne], consulté le 17 décembre 2017. URL : <http://www.nytimes.com/2002/07/14/arts/music-his-kind-of-heroes-his-kind-of-songs.html?pagewanted=all&src=pm>

Dans les trois couplets ci-dessus, Springsteen tel un prédicateur exhorte le berger à surveiller son troupeau de brebis (1-7-9). Springsteen fait allusion à la Parole de la brebis égarée (Matthieu 18 :12-13) dans laquelle Jésus-Christ incite chacun de nous à avoir de l'estime pour les gens qui ont péché sans les juger.

Springsteen souligne que les gens de basse extraction ont besoin de guides qui pourraient faciliter et améliorer leur vie quotidienne. Ces guides peuvent être des gens qui détiennent les rênes du pouvoir, les politiques, les patrons des multinationales ou les banquiers riches. D'ailleurs ces derniers sont mentionnés implicitement dans le deuxième couplet où Springsteen fait allusion à la purification du Temple. Jésus se rend au Temple de Jérusalem et chasse les marchands et les changeurs en les accusant de transformer le Temple en une maison de commerce (Jean 2 :14-16).

Springsteen s'inspire de l'épisode de la purification du Temple pour critiquer les responsables de la crise économique de 2008, les banquiers et les opérateurs de marché de Wall Street. Le chanteur leur adresse un avertissement subtil en employant la première personne du pluriel en leur signifiant que « We'll be called for our service come judgment day » (10). Springsteen s'inspire des images bibliques de l'enfer et du châtement comme nous l'avons souligné précédemment pour dire implicitement aux responsables politiques et ceux de la finance qu'ils seront jugés symboliquement par l'ensemble de la population américaine et que l'histoire retiendra qu'ils ont été responsables du malheur d'une partie des gens vivant en Amérique.

Springsteen est aussi pédagogue. Il invite implicitement les dirigeants politiques à être responsables vis-à-vis de ceux qu'ils gouvernent. Ils sont après tout au pouvoir pour servir les autres. Jésus-Christ ne nous enseigne-t-il pas que chacun de nous doit servir son prochain ? « For who is the greater, the one who reclines at the table or the one who serves ? Is it not the one who reclines at the table? But I am among you as the one who serves » (Luc 22: 27). Les hommes qui ont le pouvoir, qu'il soit politique ou économique, ont le devoir d'aider les personnes qui ont besoin d'assistance. Cette approche découle de l'amour sincère pour le Sauveur qui donne l'exemple en étant le serviteur des plus démunis.

Nous retrouvons dans les trois couplets ci-dessus plusieurs mots qui renvoient à des symboles et figures christiques tels que : *hill, angels, Glory hallelujah, forty days and nights, Canaan, river, blood*. Les références bibliques véhiculées dans le texte poétique de Springsteen sont un moyen d'évoquer les souffrances des gens les plus démunis, mais aussi de suggérer l'espoir. Springsteen se base sur des notions de religion pour développer une

réflexion universelle sur le quotidien difficile des plus exclus de son pays et des autres pays à travers le monde qui ont été touchés par la crise économique de 2008. D'ailleurs, le dix-septième album studio où figure « Rocky Ground » a été très bien reçu par les fans de Springsteen. Il s'est classé en tête du *Billboard 200*⁶⁷⁸ et dans quinze autres pays dont l'Angleterre, l'Espagne, l'Allemagne et la Finlande⁶⁷⁹. Les auditeurs de Springsteen s'identifient à sa musique sur la crise économique qui a touché les pays du monde entier.

You use your muscle and your mind and you pray your best
That your best is good enough, the Lord will do the rest
You raise your children and you teach them to walk straight and sure
You pray that hard times, hard times come no more
You try to sleep you toss and turn the bottom's dropping out
Where you once had faith now there's only doubt
You pray for guidance only silence now meets your prayers
The morning breaks, you awake, but no one's there (17-24)

Le couplet ci-dessus est très pertinent car il évoque la réalité pour une partie de la population américaine. Springsteen suggère que des millions de familles américaines font de leur mieux pour vivre une vie décente. Même si ces gens se réveillent tôt le matin pour travailler dur et faire vivre leurs enfants, ils n'arrivent pas à améliorer leur condition sociale. Ils travaillent dans la précarité, sont sous-payés et arrivent tout juste à joindre les deux bouts.

La mimésis de Springsteen s'appuie aussi sur la musique hip-hop en plus des références religieuses qui émaillent son texte poétique. Cela représente une première chez le chanteur rock qui se fait accompagner dans le pont par la choriste africaine-américaine Michelle Moore. Cela nous renvoie à la version rap de « Walk This Way » (1986) où les Aerosmith avaient chanté avec Run-DMC. Le duo musical a contribué au rétablissement de la carrière du groupe de hard rock tout en participant à la consécration du groupe hip-hop⁶⁸⁰.

Le pont est très structuré et cela se voit aux rimes (best-rest), (out, doubt), (guidance, silence) qui renforcent la portée des paroles sur les auditeurs. Mais la choriste s'exprime mélancoliquement à la deuxième personne du singulier (*you*) et interpelle les auditeurs sur le fait que même la foi à elle seule ne suffit pas à améliorer la vie des gens pauvres.

⁶⁷⁸ *Billboard 200- 2012 Archive*, [en ligne], consulté le 17 décembre 2017.

URL : <http://www.billboard.com/archive/charts/2012/billboard-200>

⁶⁷⁹ *Bruce Springsteen – Wrecking Ball*, [en ligne], consulté le 17 décembre 2017.

URL : <http://spanishcharts.com/showitem.asp?interpret=Bruce+Springsteen&titel=Wrecking+Ball&cat=a>

⁶⁸⁰ Carrie Golus, *Russell Simmons: From Def Jam to Super Rich*, Minneapolis, Twenty-First Century Books, 2012, 42.

Cependant, une section de cuivre qui inclut une trompette, un trombone, un euphonium et des saxophones est introduite pour accompagner Springsteen. Ce dernier enchaîne après la choriste en affirmant : « There's a new day coming, a new day's coming, a new day's coming » (25).

La section de cuivre fait partie du gospel et des prédicateurs comme le révérend John P. Kee ou le pasteur Alfred Harrison officient avec ces instruments de musique ce qui établit une atmosphère gaie et encourageante pour les fidèles de leurs églises⁶⁸¹. Les cuivres sont aussi les instruments de base de la musique de l'Armée du Salut⁶⁸². Springsteen en ajoutant une section de cuivre établit une atmosphère sereine qui soulage les auditeurs et renforce l'idée selon laquelle il y a toujours de l'espoir dans la vie.

La chanson se termine par une prestation vocale collective avec le Victorious Gospel Choir qui renforce le message optimiste que veut transmettre Springsteen à ses auditeurs. Lorsque le désespoir atteint les gens de basse extraction, ceux-ci se tournent vers la musique chrétienne qui les aide à affronter les difficultés économiques de leur vie quotidienne.

Après avoir passé plus de quarante ans à sortir des albums et à se produire sur scène, Springsteen a atteint une maturité artistique qui l'a conduit à composer une des chansons les plus mimétiques et cathartiques de sa carrière musicale. « Rocky Ground » constitue une mimésis des Évangiles et sa musique éclectique qui va du gospel traditionnel au hip-hop contemporain renvoie les auditeurs à une partie importante de l'histoire étatsunienne, celle des Africains-Américains et leur combat pour la liberté depuis l'esclavage jusqu'à l'époque contemporaine. Mais le message de Springsteen, qui a un effet homéopathique aristotélien sur les âmes de ses auditeurs, est universel ; il inclut l'Amérique toute entière avec ses populations blanches, latino-américaines et africaines-américaines.

La musique de Springsteen produit également un effet cathartique sur ses auditeurs qui assistent à ses concerts. Dans ce qui suit, nous allons aborder cet aspect en analysant la prestation scénique de Springsteen.

3. La scène pour apporter le salut

Nous avons examiné jusqu'à présent des chansons de Springsteen en démontrant leurs aspects mimétiques et cathartiques en nous appuyant exclusivement sur l'écoute privée. La

⁶⁸¹ « Gospel Music and Hymns », *Pinterest*, [en ligne], consulté le 17 décembre 2017.

URL : <https://www.pinterest.co.uk/66assuranceway/gospel-music-hymns/>

⁶⁸² William K. McNeil (éd.), *Encyclopedia of American Gospel Music*, *op.cit.*, 404.

spécificité du plaisir que proposent les chansons de Springsteen tient à la qualité poétique de ses textes, mais aussi à l'instrumentation et la voix du chanteur.

Toutefois, la mimésis et la catharsis de Springsteen ne se résume pas à l'écoute privée. Il faut aller au-delà du plaisir individuel que procure l'écoute d'un disque et examiner la musique rock de Springsteen dans son écoute publique, c'est-à-dire lors d'un concert lorsque l'idole fait face à ses fans. C'est à travers la scène rock qu'on peut examiner le comportement du public et sa réaction face à l'artiste, alors que dans l'écoute privée ces comportements sont presque impossibles à connaître.

Nous allons donc consacrer cette partie à l'analyse de deux extraits du *Live in New York City* qui s'est déroulé le 29 juin 2000 au Madison Square Garden. La mimésis de Springsteen sur scène se définit en des termes girardiens, c'est-à-dire qu'il y a de la violence mimétique, symbolique ou réelle, dans les concerts du chanteur. Il y a du mimétique et du sacré dans sa performance scénique.

Le rock est un art mimétique et par conséquent il est susceptible de provoquer de la violence. Cette violence s'est établie depuis longtemps chez les sociétés dites archaïques. René Girard a très bien expliqué le processus victimaire dans ces sociétés. Il nous faut envisager aussi le rock de Springsteen sur scène comme un rituel sacrificiel cathartique capable d'expulser la violence qui circule autour de la foule du concert.

Tout d'abord, nous allons expliquer les modalités du rituel rock lors d'un concert à la lumière de la thèse de Claude Chastagner sur le rock sacrificiel qui illustre les mécanismes par lesquels un artiste rock devient une victime rituelle. Ensuite, nous allons examiner des extraits du concert new-yorkais de Springsteen pour nous permettre de mieux comprendre le rôle rituel que joue sa musique rock. Springsteen est-il une victime émissaire ? Arrive-t-il à absorber la violence des foules, ces fans venus assister à son concert ? Son jeu scénique remplit-il ces fonctions ? Sa mimésis scénique se contente-t-elle de soulager son public ou a-t-elle une autre fin très subtile par rapport au chanteur qui l'adopte ? Springsteen s'identifie à un artiste en particulier, un rival, un modèle. Mais qui est ce modèle et pourquoi l'imité-t-il ?

Nous allons répondre à toutes ces questions en nous basant sur la thèse du rock sacrificiel. Nous verrons si le rock de Springsteen résout symboliquement la crise mimétique en réconciliant ses fans autour de lui.

3.1. Le rituel rock sacrificiel

Le rituel rock ne peut être analysé par une simple juxtaposition de la musique rock et du rituel. Nous ne pouvons pas nous contenter de comparer un concert rock à un rituel où la star serait considérée comme une idole, un dieu vivant et ses fans comme des fidèles en quête de salut. Cette analyse anecdotique et journalistique est insuffisante et a ses propres limites. Claude Chastagner cite Steve Turner qui écrit qu'« il est devenu banal de décrire les concerts rock comme des réunions évangéliques, et les stars comme des officiants »⁶⁸³. La thèse sacrificielle permet donc de décrypter le rôle véritable du rituel rock.

La musique rock est la forme contemporaine la plus proche du rituel sacrificiel primitif. Chastagner se base sur la théorie girardienne du désir mimétique et du rôle du mécanisme victimaire à produire du sacré pour insister sur le rapport entre le mécanisme sacrificiel et la musique rock. À la lumière de cette théorie, le rock est défini comme « une survivance de rituel sacrificiel, affaibli et désacralisé par le travail de sape de la parole du Christ »⁶⁸⁴. La mécanique rituelle de la musique rock agit dans une société occidentale désacralisée où la parole christique a déconstruit le principe sacrificiel en dénonçant la violence.

Le concert rock fonctionne comme un rite archaïque où bien souvent il est question de la naissance d'une crise mimétique qui produit de la violence. Le concert rock permet de purger cette violence et de procéder à une catharsis pour rétablir l'ordre. La violence de la foule qui assiste au concert se concentre sur un seul élément qui lui est extérieur, à savoir la star qui fait office de victime émissaire qu'il faut expulser.

Le rôle de l'artiste est donc capital lors du rituel rock. Il suscite un désir d'appropriation qui ne peut provoquer que des rivalités mimétiques. Tous les membres de la communauté rock ont un désir similaire, ils veulent ressembler à leur idole. René Girard explique que :

Deux désirs qui convergent sur le même objet se font mutuellement obstacle. Toute *mimesis* portant sur le désir débouche automatiquement sur le conflit. Les hommes sont toujours partiellement aveugles à cette cause de la rivalité. Le *même*, le *semblable*, dans les rapports humains, évoque une idée d'harmonie : nous avons les mêmes goûts, nous aimons les mêmes choses, nous sommes faits pour nous entendre. Que se passera-t-il si nous avons vraiment les *mêmes désirs* ?⁶⁸⁵

⁶⁸³ Claude Chastagner, *La Loi du rock, op.cit.*, 64.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, 67.

⁶⁸⁵ René Girard, *La Violence et le sacré, op.cit.*, 205.

La question est pertinente et sa réponse est que le désir mimétique ne fait que produire plus d'indifférenciation. C'est toujours l'indifférenciation et le rapprochement qui créent la violence au sein des groupes. La réflexion de Girard s'applique aussi aux membres de la communauté rock. Ce ne sont pas leurs différences qui les séparent, mais leurs ressemblances. Il faut donc fuir « la trop grande ressemblance, les rapports mimétiques qui nourrissent le désir d'appropriation et la discorde »⁶⁸⁶ car « seule la différence à l'intérieur comme à l'extérieur du groupe, permet à l'homme d'écarter la rivalité »⁶⁸⁷.

Les membres de la communauté rock ignorent que leur ressemblance est la source principale de leur violence. Ils perçoivent la différence comme nocive. Leur méconnaissance de ce principe « transforme la différence en signe victimaire et autrui, le "différent", en victime potentielle »⁶⁸⁸. C'est alors que la violence collective de la communauté rock converge unanimement vers l'artiste, « le seul qui présente à la fois la ressemblance avec la foule, puisqu'il en est le modèle, et une différence liée à son statut d'artiste. Car la victime émissaire doit être à la fois semblable et dissemblable aux membres de la communauté. [...] Il faut que le spectateur puisse s'identifier à la star mais aussi qu'une faiblesse permette de l'expulser »⁶⁸⁹.

Les artistes rock en tant que boucs émissaires possèdent des signes de sélection victimaire. La foule peut être attirée par une particularité physique (les yeux dépareillés de David Bowie, la petite taille de Prince ou la cécité de Ray Charles). Les artistes peuvent se distinguer par les costumes de scène (Elvis Presley à Las Vegas ou les Kiss) qui leurs permettent d'être à la fois différents et semblables. La remise en cause du code vestimentaire (robe pour David Bowie ou tenues d'écolier d'August Young des ACDC) aussi bien que la remise en cause du code sexuel (sexualité de Freddy Mercury et Little Richard ou transgression scénique chez Iggy Pop et Jim Morrison) représentent une non-conformité sociale pour les artistes qui se distinguent de la masse. Ces signes victimaires attirent les foules qui procèdent au sacrifice de leur idole.

Pour qu'il y ait catharsis au cours du rituel rock, les membres de la communauté rock ont besoin d'une certaine proximité avec la future victime afin qu'ils projettent sur elle leurs tensions. Cependant, l'équilibre est délicat, il faut aussi que l'artiste garde une certaine distance avec ses idoles car une trop grande proximité lui ôterait son aura de star.

⁶⁸⁶ Claude Chastagner, *La Loi du rock*, op.cit., 80.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ *Ibid.*

Les artistes rock entretiennent des relations ambiguës par rapport à leur public à cause de cet équilibre sacrificiel. D'une part, ils sont divinisés (Beatles, Elvis Presley, Michael Jackson, Lady Gaga). D'autre part, ils s'exposent à une vraie violence émanant d'une foule agressive qui met leur vie en danger (Mick Jagger menacé au concert d'Altamont en 1969, Frank Zappa agressé au Rainbow Theater en 1971 ou John Lennon abattu par Mark David Chapman en 1980).

La lecture sacrificielle nous permet aussi de constater le nombre élevé de stars rock décédées violemment ou prématurément. Elvis Presley, Jim Morrison, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Kurt Cobain, Amy Winehouse ou plus récemment Chris Cornell des Sound Garden et Chester Bennigton des Linkin Park sont tous morts d'overdose de drogue, d'excès d'alcool, ou par suicide. La culture rock avec ses facettes ambivalentes et sacrificielles met une pression considérable sur ces artistes fragiles qui font face au lynchage médiatique et aux attentes des spectateurs. Toutefois, cette lecture extrême du rock sacrificiel ne s'applique pas à des stars comme Bob Dylan, Paul McCartney, les Rolling Stones, Joan Baez ou Bruce Springsteen qui continuent à avoir du succès commercial et à remplir les salles de leurs spectacles. La longévité de ces artistes dans le milieu rock s'explique aussi par le fait qu'ils ont adopté différentes stratégies pour s'accommoder du principe sacrificiel qui par ailleurs constitue une réalité culturelle.

À présent que l'artiste s'est désigné par un signe victimaire, le public va procéder au sacrifice. Cependant, il est difficile d'imaginer, comme l'explique Chastagner, qu'une foule d'un concert rock « commette un meurtre même rituel ou symbolique, de façon délibérée, avec sang-froid et préméditation »⁶⁹⁰. L'état de conscience des persécuteurs qui s'appêtent à tuer lors du rituel sacrificiel doit être déstructuré pour déboucher sur ce que Girard appelle « une unanimité violente »⁶⁹¹.

Plusieurs éléments esthétiques contribuent à la déstructuration de la communauté rock pour renforcer la violence unanime et permettre le déroulement du rituel sacrificiel. Volume sonore élevé, jeux de lumière et conditions d'éclairage, scène circulaire, drogue, alcool, danse, répétition et rythme modifient l'état d'esprit des participants au rituel rock leur permettant d'aller jusqu'au bout de leur geste sacrificiel et d'évacuer ce souvenir facilement sans éprouver de culpabilité⁶⁹².

⁶⁹⁰ Chastagner, *La Loi du rock*, op.cit., 87.

⁶⁹¹ Girard, *Des choses cachées*, op.cit., 446.

⁶⁹² Chastagner, *ibid.*, 87-94.

La mise à mort symbolique de la star rock permet de calmer la foule. La violence disparaît le temps d'un concert. Springsteen, la star rock, n'échappe sans doute pas au rituel sacrificiel. Il serait donc intéressant d'analyser le jeu scénique de l'artiste et de voir comment il s'accommode du principe sacrificiel.

Dans ce qui suit, nous allons examiner les différentes stratégies scéniques que Springsteen adopte durant le rituel sacrificiel pour provoquer la catharsis chez ses spectateurs et expulser leur rivalité mimétique. Ensuite, nous émettrons une hypothèse sur une fonction subtile du jeu mimétique de Springsteen et prouverons que l'artiste imite un modèle en particulier pour atteindre un objectif esthétique transcendant qui dépasse le cadre cathartique.

3.2. Springsteen et le processus sacrificiel

La première prestation scénique que nous avons choisi d'examiner est un extrait de « Tenth Avenue Freeze-Out » (1975). Nous n'allons pas analyser la chanson, mais il faut mentionner que son thème tourne autour de la formation de l'E Street Band et qu'elle occupe une place importante dans le répertoire de Springsteen⁶⁹³.

L'analyse du jeu scénique de Springsteen révèle que le chanteur propose un rapport au public structuré sur des bases sacrificielles aussi bien que chrétiennes. Ce jeu scénique peut sembler ambigu et contradictoire dans la mesure où il conjugue rituel sacrificiel avec référence chrétienne. Or, la morale chrétienne dénonce le principe sacrificiel et peut conduire à la disparition du garde-fou rituel ce qui entraînerait forcément un redoublement de la rivalité mimétique chez la communauté humaine. Nous allons voir comment Springsteen maintient l'équilibre sacrificiel tout en affichant un jeu scénique imprégné de culture chrétienne.

La foule a choisi sa victime émissaire. La star a symboliquement signé son arrêt de mort à l'instant où elle a mis les pieds sur scène. Maintenant que Springsteen est face aux 190 000 spectateurs du Madison Square Garden le rituel sacrificiel va commencer.

3.2.1. Maintenir l'équilibre sacrificiel

En examinant la prestation scénique de Springsteen, nous notons qu'il s'attache à maintenir l'équilibre sacrificiel avec son public. La star est au centre de la scène alors que son groupe, l'E Street Band se trouve en arrière plan. Les jeux de lumière ne sont pas employés

⁶⁹³ « Tenth Avenue Freeze-Out » est la cinquième chanson la plus jouée sur scène pour Springsteen et son E Street Band. Elle a été jouée 892 fois depuis sa sortie jusqu'au concert du Walter Kerr Theatre, New York, le 16 décembre 2017. *Setlist.fm*, [en ligne], consulté le 18 décembre 2017. URL : <https://www.setlist.fm/stats/bruce-springsteen-2bd6dcce.html>

que pour éclairer la star, ils contribuent également à modifier l'état de conscience de la foule pour l'unir sur sa victime. Les spectateurs du Madison Square Garden se dissimulent, dans l'obscurité alors que Springsteen au contraire apparaît dans la lumière. Cela facilite l'exécution du rituel sacrificiel. Les persécuteurs sont invisibles et peuvent procéder au sacrifice rituel sans avoir honte ou avoir peur qu'on les démasque.

Springsteen engage l'interaction par un langage verbal et non verbal. L'artiste est très décontracté. Il danse sur scène, va à la rencontre de son public, lui sourit et emploie subtilement l'humour avec l'E Street Band pour se rapprocher de ses spectateurs. Ces derniers répètent le refrain de la chanson et apprécient que leur idole les fasse participer au spectacle. Springsteen s'agenouille devant les spectateurs qui se trouvent au premier rang de la salle et leur permet de le toucher. Il leur donne donc l'impression d'être accessible. Le service d'ordre est présent pour s'assurer qu'il n'y a aucun débordement car la violence peut éclater à tout moment. Nous retrouvons ici une stratégie scénique pertinente de Springsteen qu'on a abordée précédemment au premier chapitre, le jeu pirandellien de la star qui vient au contact du public créant ainsi une indifférenciation nécessaire au rituel rock. Springsteen donne l'impression à ses fans qu'il est comme eux, une personne ordinaire. Le chanteur n'est pas déifié comme les Beatles, Mick Jagger ou Michael Jackson. Son jeu scénique est bien problématique et en brouillant les pistes sur sa persona, il ne fait qu'intensifier le processus d'indifférenciation.

Cette harmonie entre la star et la foule est fragile et une indifférenciation excessive engendrerait une rivalité mimétique violente chez les spectateurs qui ne sauraient sur qui la projeter. Pour qu'il y ait catharsis, les spectateurs ont besoin d'une certaine distance avec la future victime émissaire pour procéder au rituel sacrificiel.

La foule new-yorkaise a besoin d'une différenciation de la part de la star, un signe victimaire particulier qui la transforme en bouc émissaire. Toutefois, la star n'apostrophe pas son public en lui lançant des injures. Elle ne porte pas un costume de scène qui pourrait remplir une fonction différenciatrice ; la star porte une paire de jeans et une chemise, des habits ordinaires comme ceux des spectateurs. La star ne remet pas en cause le code sexuel ; elle n'adopte pas un jeu scénique transgressif en marge de la morale normative comme celui d'Iggy Pop qui se mutile sur scène tout en dénudant ses organes sexuels ou encore Marilyn Manson qui vomit ou urine en plein concert.

De même, Springsteen arrive à maintenir l'équilibre sacrificiel par sa phrase « Elvis is alive », clin d'œil subtil qui invite ses spectateurs à méditer sur la nature sacrificielle de la musique rock. Le chanteur renvoie la foule à une star qui incarne la victime émissaire par excellence, le King du rock, et la dévisage subtilement pour lui rappeler le caractère violent de la rivalité mimétique qui a coûté la vie à une star du rock. Nous reviendrons sur le cas d'Elvis Presley et son statut de victime sacrificielle de la musique rock dans la dernière section de cette partie. Mais ce qu'il faut préciser pour l'instant, c'est que Springsteen a symboliquement renvoyé la violence mimétique de la foule sur Elvis.

Springsteen réussit à maintenir l'équilibre sacrificiel, mais on pourrait se demander ce qui le différencie de son public. Il doit bien y avoir un signe victimaire particulier qui distinguerait le plus nettement la star et canaliserait la violence de la foule sur sa personne. Il nous semble que le principal signe victimaire de Springsteen c'est son statut même de rock star. Le chanteur présente à la fois une ressemblance avec la foule en affichant une persona ordinaire et une différence liée à son statut de star. Ses fans le perçoivent comme eux, mais savent au fond qu'il est différent par sa réussite artistique et commerciale.

Et pour preuve, la star s'essuie le visage avec une chemise lancée par un fan et la lui remet aussitôt. Le geste symbolique de Springsteen montre qu'il n'est pas une personne ordinaire, mais qu'il est vénéré comme une divinité. Chastagner rappelle que l'amour des stars sous sa forme la plus extrême peut constituer une pratique victimaire. « Mèches de cheveux, ongles, vêtements, objets, tout ce qui a appartenu à l'artiste déclenche un comportement fétichiste d'appropriation brutale »⁶⁹⁴. Les spectateurs peuvent se consoler au moins avec quelque chose de sacré qui provient de leur star, sa propre sueur.

D'un autre côté, la sueur de Springsteen est un signe qu'il travaille dur pour divertir ses fans venus voir le spectacle. Il donne l'impression qu'il s'amuse sur scène avec son groupe, mais il est avant tout un artiste professionnel et méticuleux qui prépare ses concerts rock avec minutie. En effet, la bonne préparation d'un spectacle est susceptible de déclencher un réflexe mimétique de la foule lors du rituel sacrificiel. Nous développerons lors du cinquième chapitre plus de réflexions sur le professionnalisme de Springsteen, un des aspects les plus importants de la réussite de l'artiste.

Afin de maintenir l'équilibre sacrificiel tout au long du concert, Springsteen emprunte

⁶⁹⁴ Chastagner, *La Loi du rock*, op.cit., 72.

aussi des éléments à la religion chrétienne qui lui permettent d'éviter le déclenchement d'une violence mimétique inouïe chez ses spectateurs. Dans ce qui suit, nous allons explorer cette persona scénique de l'artiste qui provoque la catharsis nécessaire au rituel sacrificiel.

3.2.2. Le prédicateur blanc

Dans la deuxième partie de « Tenth Avenue Freeze-Out », Springsteen interrompt la chanson pour endosser la persona d'un prédicateur africain-américain de l'église évangélique. Il emprunte le refrain de « It's All Right » (1963), chanson des Impressions composée par le leader du groupe, Curtis Mayfield. Springsteen tel un prédicateur africain-américain se prête à la technique du *call and response* avec ses spectateurs qui lèvent les bras tout en répétant le refrain avec leur idole. Springsteen enchaîne avec le refrain d'une autre chanson, « Take Me to the River » (1974) d'Al Green et poursuit son échange avec le public qui répète ce qu'il chante.

La musique soul des Impressions et d'Al Green permet à Springsteen de soulager les spectateurs du concert. En plus, en empruntant des extraits à ces artistes, Springsteen s'approprie leur culture africaine-américaine. Il est comme un *hipster* pour reprendre les mots de Norman Mailer qui en 1956 a souligné dans « The White Negro : Superficial Reflections on the Hipster » qu'une partie de la jeunesse blanche américaine s'était rebellée contre le conformisme des années cinquante en adoptant le style et mode de vie des Africains-Américains. « So there was a new breed of adventurers, urban adventurers who drifted out at night looking for action with a black man's code to fit their facts. The hipster had absorbed the existentialist synapses of the Negro, and for practical purposes could be considered a white Negro »⁶⁹⁵.

John Leland note aussi que le style d'un *hipster* comprend une dimension esthétique et affirme : « hip is a system of order that incorporates chaos. It refutes purity. It calls out the African element in the pale man, and the unseen European in his darker neighbor. If the result is chaos, it is also intellectual growth »⁶⁹⁶.

Springsteen imite les gestes et postures de James Brown, Little Richard et Al Green, des artistes africains-américains profondément marqués par la culture chrétienne et qui affichent des personas scéniques influencées par les pratiques évangéliques. Il ne faut pas oublier qu'Al Green est pasteur de la Full Tabernacle Church de Memphis alors que Little

⁶⁹⁵ Norman Mailer, *Advertisements for Myself*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992, 341.

⁶⁹⁶ John Leland, *Hip: The History*, *op.cit.*, 184.

Richard a été à plusieurs reprises pasteur de l'Universal Remnant Church of God. Springsteen officie comme un *preacher* africain-américain à travers ses cris et la technique du *call and response*. La rédemption laïque qu'il propose à ses spectateurs au bord de la rivière est à la fois synonyme de « life, love, faith, hope, transformation, sanctification, resurrection, sexual healing, companionship, joy, happiness » comme il le chante lors du concert.

Mais l'art de Springsteen semble contradictoire par sa tentative de conjuguer les idéaux spirituels chrétiens avec l'hédonisme individuel pur de la musique rock. Le chanteur semble croire qu'un tel compromis est possible et clame haut et fort : « I'm not bullshitting back here ! ». Son rock a des aspirations éthiques qui s'identifient aux préceptes chrétiens et propose en même temps un réconfort immédiat qui inclut la sexualité libérée que chantait Marvin Gaye et la possibilité de vivre une vie spirituelle pleine d'amour et d'espoir.

June Skinner Sawyers souligne que « Springsteen takes rock and roll and its majestic power seriously; that he firmly believes it can— and does— save lives, including his own; that it is truly redemptive and can lead to salvation »⁶⁹⁷. Mais ce qui est le plus important dans la prestation scénique de Springsteen qui fait référence au baptême chrétien et à la cérémonie juive de la Bar Mitzvah⁶⁹⁸ c'est de rappeler à la foule du Madison Square Garden ses racines judéo-chrétiennes et qu'elle est potentiellement persécutrice. Aussi, Springsteen rappelle aux spectateurs que Jésus-Christ a pu faire abstraction du désir mimétique en s'offrant comme bouc émissaire et ainsi démontrer l'arbitraire du mécanisme sacrificiel. Le chanteur emploie la morale chrétienne pour faire face à la violence mimétique du rock sacrificiel.

Mais il faut faire attention, la révélation christique n'a fait qu'affaiblir le mécanisme sacrificiel et Springsteen doit coûte que coûte maintenir l'équilibre sacrificiel. Le garde-fou rituel reste le seul outil culturel capable de réguler la rivalité mimétique et de canaliser la violence dans la musique rock.

Globalement, le jeu scénique de Springsteen est très subtil. D'une part, la star arrive à maintenir un équilibre sacrificiel où elle établit une indifférenciation avec ses spectateurs tout en gardant une certaine distance avec eux. C'est dans cet équilibre sacrificiel délicat que se déroule le rituel rock et que la rivalité mimétique des spectateurs est expulsée. D'autre part, en endossant une persona d'un prêtre de l'église évangélique africaine-américaine, la star

⁶⁹⁷ June Skinner Sawyers, *Racing in the Street*, *op.cit.*, 18.

⁶⁹⁸ La Bar Mitzvah signifie littéralement « fils des commandements », c'est-à-dire la majorité religieuse pour les garçons juifs (13 ans) qui sont en âge d'appliquer les commandements de Dieu. Les filles juives atteignent leur majorité religieuse à 12 ans (Bat Mitzvah). Une cérémonie familiale célèbre ce passage. (URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bar-mitsva/8048>)

rappelle à ses spectateurs que la croix a annoncé la victoire sur le rite sacrificiel et que les hommes devraient proposer une relation à autrui qui serait basée sur des termes non-sacrificiels en cette époque contemporaine désacralisée.

Pour le moment, les hommes du monde occidental contemporain sont aveuglés par leurs rivalités mimétiques et la musique rock est plus que jamais régie par une loi dure, âpre et violente : la loi du sacrifice⁶⁹⁹. Les membres de la communauté rock ne sont pas encore prêts à subir une conversion girardienne. Ils refusent de reconnaître qu'ils sont tous des persécuteurs. Ils continuent donc de se rivaliser mimétiquement et d'expulser leur violence à travers des rituels sacrificiels.

Nous avons vu jusqu'à présent que le jeu scénique de Springsteen maintient l'équilibre sacrificiel à travers une persona subtile qui joue le jeu de la victime émissaire tout en dévisageant la violence mimétique de la foule en lui rappelant ses origines chrétiennes. Toutefois, Springsteen participe au jeu du rituel sacrificiel pour atteindre un seuil plus élevé qui transcende la rivalité mimétique de la musique rock et lui permet d'accéder symboliquement à un statut supérieur. Dans ce qui suit, nous allons explorer les modalités de cette déification qui repose sur l'appréhension de Springsteen de la culture rock sacrificielle.

3.3. Le Dionysos du rock

Le deuxième extrait du concert new-yorkais est un long monologue où la star endosse la persona d'un prédicateur qui donne un sermon tout en faisant participer le public avec lui. Springsteen répète la phrase : *I'm here tonight* huit fois et provoque un réflexe mimétique chez les spectateurs qui lèvent leurs bras avec lui en l'imitant. Par la suite, le chanteur se lance dans une longue tirade où il résume la finalité de sa musique rock : « to reeducate you, to resuscitate you, to regenerate you, to reconfiscate you, to recombabulate you, to reindoctrinate you, to resexulate you, to rededicate you, to reliberate you ». Springsteen est très pédagogue. Il expose l'essence de sa philosophie et rappelle à ses spectateurs par l'emploi du préfixe « re » les valeurs basiques du rock, musique qui à l'origine a libéré la société occidentale du conformisme et de la tradition du vieux monde. Le chanteur bouge son corps et ses mains sensuellement tout en se faisant accompagner par l'E Street Band rendant la foule encore plus excitée. Springsteen tel un prédicateur africain-américain enflamme la foule qui pousse des cris tout en l'applaudissant surtout lorsqu'il les invite à rejoindre son église laïque (*The Ministry of Rock 'N' Roll*).

⁶⁹⁹ Chastagner, *La Loi du rock, op.cit.*, 3.

Springsteen termine son sermon religieux par une phrase qui nous a semblé très pertinente. « Now unlike my competitors, I cannot, I shall not, I will not, promise you life everlasting, but I can promise you life, right now ! ». Springsteen évoque des « competitors », c'est-à-dire des rivaux dans son domaine artistique, mais qui peuvent être aussi des prêtres et des religieux. Si nous supposons que Springsteen réfère à la rivalité mimétique entre artistes, cela renvoie ses spectateurs aux rivalités nées du désir mimétique dans la musique rock. En effet, les compétitions entre groupes et artistes sont fréquentes : Beatles contre Rolling Stones, Prince contre Michael Jackson, Nirvana contre Guns N' Roses, Lady Gaga contre Madonna, Courtney Love contre Dave Grohl pour n'en citer que quelques-uns. Mais, d'un point de vue global tous les groupes et chanteurs rock s'affrontent violemment et sans pitié.

Dans cette rivalité mimétique, Springsteen doit être influencé par un artiste, un chanteur de musique rock qu'il imite, un modèle pour reprendre les termes de René Girard. Mais Springsteen est un artiste éclectique. Dans les années soixante, Springsteen l'adolescent, imite le jeu scénique et le style vestimentaire des Beatles avec son premier groupe les Castiles⁷⁰⁰. Lorsque le chanteur sort ses premiers albums dans les années soixante-dix, les critiques rock le comparent à Bob Dylan du fait de ses compositions poétiques. Le chanteur s'inspire de la musique country de Hank Williams et compose avec sa guitare des chansons engagées puissantes comme celles de Woody Guthrie. La star s'inspire aussi de la musique gospel et imite le jeu scénique de James Brown et d'Al Green.

Mais il y a un chanteur en particulier qui marque Springsteen. Un soir, à l'âge de sept ans, il regarde la télévision avec sa mère et tombe sur Elvis Presley invité à l'Ed Sullivan Show. « I remember right from that time, I looked at her and I said, 'I wanna be just... like... that' »⁷⁰¹. Springsteen confie dans ses mémoires qu'Elvis Presley a carrément bouleversé sa vie.

The small part of the world I inhabit has stumbled upon an irreversible moment. Somewhere in between the mundane variety acts on a routine Sunday night in the year of our Lord 1956... THE REVOLUTION HAS BEEN TELEVISED!! [...] "MC" ED SULLIVAN was not initially going to let this Southern, sexually depraved hick sully the American consciousness and his stage. Once the genie has been let out of the bottle on national television... IT WOULD BE OVER! THE NATION WOULD FOLD! And we the great unwashed, the powerless, the marginalized, THE KIDS! ...would want more...MORE. More life, more love, more sex, more faith, more hope, more action, more truth, more power, more "get down in the gutter, spit on me, Jesus,

⁷⁰⁰ Marsh, *op.cit.*, 23.

⁷⁰¹ *Ibid.*, 215.

teach my blind eyes to SEE” REAL-LIFE RELIGION !! Most of all, we would want more ROCK ‘N’ ROLL!⁷⁰²

En effet, Elvis Presley a bouleversé la vie de Springsteen et la vie des millions d’autres jeunes Américains qui ont regardé son jeu scénique provoquant et sensuel lors de l’Ed Sullivan Show. Elvis ne se contentait pas de chanter du rock ; il le vivait et croyait en sa force salvatrice. C’est un musicien qui a pu abolir le principe selon lequel la chanson compte plus que l’artiste⁷⁰³. La révolution rock et sexuelle a bien commencé avec Elvis Presley, star qui a puisée son inspiration et sa force dans les deux cultures, blanche et africaine-américaine.

La phrase « Elvis is alive » prononcée par Springsteen lors du premier extrait prend tout son sens. Elvis est une légende vivante, une divinité du rock. Il est surtout le modèle à copier. Il devient le médiateur de Springsteen, son Amadis de Gaule. La nuit du 29 avril 1976 alors qu’il était en tournée à Memphis, Springsteen escalade les grilles du domaine de Graceland pour voir son idole avant d’être arrêté par les agents de sécurité qui lui déclarent que la star était absente⁷⁰⁴. Cette histoire qui peut sembler anecdotique est surtout révélatrice du désir mimétique de Springsteen qui n’a pas pu contrôler ses émotions et a agi spontanément comme un fan hystérique devant son modèle. René Girard avance que le modèle désigne au disciple l’objet de son désir en le désirant lui-même. Le désir mimétique « n’est enraciné ni dans le sujet ni dans l’objet mais dans un tiers qui désire lui-même et dont le sujet imite le désir »⁷⁰⁵.

Même dans la salle du Madison Square Garden, Elvis Presley est le médiateur du désir mimétique de Springsteen. On parle alors de « médiation externe », c’est-à-dire lorsque « la distance est suffisante pour que les deux sphères de possibles dont le médiateur et le sujet occupent chacun le centre ne soient pas en contact »⁷⁰⁶. En d’autres termes, Springsteen se fixe comme modèle un être qui lui est difficilement accessible. Il y a un écart entre Springsteen et Elvis qui n’est pas géographique mais temporel. Les deux stars n’appartiennent pas à la même époque. Elvis est mort le 16 août 1977 alors que Springsteen se produit au Madison Square Garden le 29 juin 2000. Pourtant il y a une médiation externe entre le médiateur et le sujet désirant. Springsteen proclame la nature de son désir. Le sujet de la médiation externe vénère ouvertement son modèle (*Elvis is alive*) et s’en déclare le disciple.

⁷⁰² Springsteen, *op.cit.*, 39.

⁷⁰³ Chastagner, *La Loi du rock*, *op.cit.*, 17.

⁷⁰⁴ Marsh, *op.cit.*, 137.

⁷⁰⁵ Girard, *La Violence et le sacré*, *op.cit.*, 236.

⁷⁰⁶ Girard, *Mensonge romantique*, *op.cit.*, 12.

Springsteen imite Elvis avec une finalité bien précise. Il nous semble qu'il vise quelque chose de transcendant. La star est incontestablement une victime émissaire qui s'offre à son public pour évacuer sa violence mimétique, mais ce qu'elle désire le plus, c'est de devenir la divinité du rock et ainsi détrôner Elvis Presley de son statut divin. Il y a donc bien une rivalité mimétique entre Elvis et Springsteen même s'ils ne peuvent entrer en contact physiquement. Cette rivalité entre le Boss et le King nous semble être de nature de celle qui correspond à la rivalité qui oppose Dionysos à Penthée dans la tragédie des *Bacchantes* d'Euripide.

Les Bacchantes évoque le retour de Dionysos à Thèbes, sa ville natale, accompagné des bacchantes, des femmes qui célébraient les mystères de ce dieu. Son cousin Penthée, successeur de Cadmos sur le trône de Thèbes, s'oppose au culte dionysiaque et refuse d'honorer Dionysos comme un dieu. Penthée considère Dionysos comme une personne de rang inférieur, un enfant né de l'adultère de sa tante mortelle Sémélé avec le dieu Zeus. Dionysos en venant à Thèbes veut se venger de Penthée.

Déguisé sous les traits d'un mortel, Dionysos rend les femmes de la cité délirantes et les emmène dans la forêt où elles se livrent au culte orgiaque de Dionysos. Penthée emprisonne cet étranger qui sème le chaos dans la cité sans savoir qu'il s'agit de son cousin. Les femmes sont alors poussées à la folie par Dionysos et tuent tout ce qui se trouve sur leur passage. Dionysos sort miraculeusement de la prison et ridiculise Penthée en lui proposant de s'habiller en femme pour assister aux orgies dionysiaques. Penthée est découvert par les bacchantes qui le déchirent sauvagement sur ordre de Dionysos. La mère de Penthée, Agavé, participe aussi au meurtre de son propre fils et ramène sa tête au palais croyant que c'est celle d'un lion.

Dionysos tient sa vengeance, « j'apprendrai à connaître le fils de Jupiter, Bacchus, dieu naturellement redoutable, et cependant plein de bonté, pour les hommes »⁷⁰⁷. La pièce d'Euripide se termine sur l'effroi d'Agavé reconnaissant son fils mort, la fuite du roi Cadmos et le triomphe de Dionysos sur tous ceux qui ont nié sa divinité.

La rivalité entre Elvis et Springsteen est similaire à celle de Penthée avec Dionysos. Dans *Les Bacchantes*, les deux cousins se disputent quelque chose de transcendant, la divinité elle-même. « La divinité devient un enjeu entre deux rivaux », explique Girard⁷⁰⁸. Mais derrière cette quête du divin, il n'y a que de la violence mimétique.

⁷⁰⁷ Euripide, *Les Bacchantes*, traduit par Nicolas-Louis-Marie Artaud, Paris, Charpentier, 1842, 241.

⁷⁰⁸ Girard, *La Violence et le sacré*, op.cit., 202.

Tout au long de la pièce d'Euripide, Dionysos foment le désordre dans la cité de Thèbes et sème la destruction sur son passage avec le cortège des Ménades, ses accompagnatrices dévotes. Les orgies dionysiaques sont marquées par un aspect essentiel de la crise sacrificielle qui est l'effacement des différences. Cette indifférenciation finit en violence. Il y a indifférenciation entre les hommes et les femmes, « un effacement de la différence sexuelle »⁷⁰⁹ : les hommes deviennent efféminés alors que les femmes se tournent vers des actions viriles et violentes. Il y a indifférenciation aussi entre l'homme et l'animal : les Ménades prennent des vaches pour des hommes et les déchirent de leurs mains alors qu'Agavé prend son fils pour un jeune lion et lui porte les premiers coups. Il y a enfin indifférenciation entre le dieu et l'homme. Dionysos est double : il apparaît sous les traits d'un dieu subversif lors des orgies aussi bien que sous les traits d'un mortel lorsqu'il est emprisonné. Nous retrouvons ce même dédoublement chez Penthée qui d'une part se présente comme un roi humain, protecteur de Thèbes et garant de l'ordre alors qu'il affiche son désir de devenir dieu lorsqu'il fait le bacchant et s'abandonne à l'esprit dionysiaque.

Dionysos, dieu du lynchage, restaure la paix qu'il a troublé en envoyant Penthée à la mort. L'ordre est rétabli dans la cité de Thèbes qui désormais rendra à la divinité le culte qu'elle réclame. Tirésias, devin officiel de Thèbes, avait prédit la victoire de Dionysos en reconnaissant son statut de dieu. « Que ce qui doit arriver arrive. Il faut servir Bacchus, fils de Jupiter »⁷¹⁰.

Si on revient à la rivalité mimétique entre Springsteen et Elvis, on note que Springsteen ne se venge pas d'Elvis ; il ne le tue pas non plus. Ce qui tue Elvis, c'est la culture rock sacrificielle. Elvis a fait l'unanimité autour de sa figure. « We will never again agree on anything as we agreed on Elvis », disait pertinemment Lester Bangs après la mort de la star⁷¹¹.

La communauté rock ne trouvera pas meilleure victime émissaire qu'Elvis pour expulser sa violence mimétique. Elvis subit une adulation hystérique sans précédent de la part des hordes de fans. Le King fait face à un lynchage médiatique inouï de la part de journalistes qui le traitent de gras et de grotesque. La star ne peut échapper aux diktats de l'industrie du disque et à l'emprise considérable du colonel Tom Parker sur sa carrière musicale⁷¹². Elvis

⁷⁰⁹ Girard, *La Violence et le sacré*, op.cit., 200.

⁷¹⁰ Euripide, *Les Bacchantes*, op.cit., 221.

⁷¹¹ Cité dans Greil Marcus, *Dead Elvis: A Chronicle of a Cultural Obsession*, New York, Doubleday, 1991, 37.

⁷¹² Les méthodes du Colonel Parker ont été critiquées, mais l'impresario a été un personnage-clé dans la carrière d'Elvis. Sur le rôle des managers et des impresarios dans la musique rock nous renvoyons le lecteur à l'article de Claude Chastagner, « Who calls the tune? », *Transatlantica*, 2 / 2010, 15 avril 2011, [en ligne], consulté le 18 décembre 2017. URL : <http://transatlantica.revues.org/5052>

mène une existence faite d'extravagances en tous genres qui va des longs séjours passés à Graceland jusqu'à la rencontre avec le président Nixon dans la Maison-Blanche où la star lui demande d'être nommé à titre d'agent fédéral spécial au *Bureau of Narcotics and Dangerous Drugs*⁷¹³. Ainsi, le dieu du rock sera sacrifié. Il meurt littéralement pour briser le cercle vicieux de la violence mimétique d'une culture rock impitoyable qui est très forte pour désigner les boucs émissaires.

Springsteen s'identifie à son modèle et va essayer de le détrôner de son statut de dieu du rock. Et en bon élève, le chanteur va contourner le mécanisme sacrificiel qui a coûté la vie à son modèle et ne va pas réitérer les erreurs du dieu du rock. La comparaison entre Elvis et Springsteen que dresse Simon Frith est très pertinente :

We know what happened to Elvis, of course—bloat, a talent prostituted to kitsch, nights of drug-zombie isolation in an enormous bed. So to the shining eyes of the faithful, Springsteen's task is to redeem the promise that Elvis fumbled. Where Elvis became a pearl-encrusted whale, Springsteen has kept weight-lifter fit; where Elvis doled out Cadillacs to his friends and embodied a honcho individualism, Springsteen donates money to food banks and unions under siege; where Elvis made dinky movies, featuring speedboats, padded bikinis, and such immortal ditties as "Do the Clam", Springsteen makes homey videos, in which he plays baseball and his wife waves hi⁷¹⁴.

Springsteen sait qu'il doit être très subtil s'il veut accéder à un statut supérieur, la plus grande star de l'histoire du rock. Son désir mimétique qui a été désigné par un modèle éloigné va générer une violence inouïe qui va accompagner son ascension dans le milieu rock.

Nous avons affirmé précédemment que le jeu scénique subtil de la star ne laissait paraître aucun signe victimaire. Pourtant, avant sa consécration artistique, Springsteen était haï par presque tout son entourage. Il est la victime émissaire par excellence. Sa vie avant le rock était un vrai désastre, une succession d'échecs. À l'école, il est seul et ne fréquente pas ses camarades de classe. Il termine ses études secondaires difficilement sans assister à la cérémonie de remise des diplômes en juin 1967. Sa relation conflictuelle avec son père et son rapprochement avec sa mère font de lui une vraie victime émissaire œdipienne. À l'*Ocean County College*, il met un terme à ses études supérieures au bout de quelques mois après que les étudiants de sa classe signent une pétition pour le renvoyer à cause de son style vestimentaire et ses longs cheveux⁷¹⁵. Les habitants aussi de sa ville natale le considèrent

⁷¹³ *The National Archives*, [en ligne], consulté le 18 décembre 2017.

URL : <https://www.archives.gov/exhibits/nixon-met-elvis/main.php>

⁷¹⁴ Simon Frith, « The Real Thing— Bruce Springsteen », in June Skinner Sawyers, (éd.), *Racing in the Street*, *op.cit.*, 127.

⁷¹⁵ Marsh, *op.cit.*, 30.

comme un « town freak »⁷¹⁶, un jeune bohémien qui chante dans les bars locaux au lieu de se trouver un vrai travail. Springsteen incarne le « loser » par excellence pour employer le langage familier de l'Amérique blanche du bas de l'échelle sociale. Le dernier signe victimaire de Springsteen est son léger boitement causé par son accident de moto de 1979⁷¹⁷.

Springsteen va faire son apparition dans les clubs locaux du Jersey Shore dans les années soixante-dix. Il est un étranger errant en quête de divinité, un marginal qui doit gagner son habilitation à la vie divine dans la musique rock. Comme Dionysos, Springsteen va naître deux fois : la première fois le 9 juin 1972 lorsqu'il signe son premier contrat musical avec la CBS Records dans le bureau de Jon Hammond et la deuxième fois le 28 mai 1977 lorsqu'il se sépare de son manager Mike Appel après une rude bataille judiciaire qui l'écarte des studios pendant deux années. À cet égard, il confie à son biographe qu'il n'allait pas réitérer les erreurs de son modèle. « Mike Appel thought he would be Colonel Parker and I'd be Elvis. Only he wasn't the Colonel, and I wasn't Elvis »⁷¹⁸.

L'habileté de Springsteen se confirme sur la scène du Madison Square Garden. Le chanteur est redoutable, un vrai Dionysos du rock. Son jeu scénique remplit une double fonction : expulser la violence mimétique chez la foule et lui permettre d'accéder au panthéon des dieux. Comme Dionysos, il est double. Il incarne tout à la fois la joie et l'horreur, la sagesse et la folie. Il initie son public au culte dionysiaque (*I can promise you life, right now !*). Sa fête de la violence et du désordre célèbre sa déité et abolit toutes les différences.

Dionysos est le dieu de la vigne, de la folie et de la démesure. Il est aussi le père du théâtre et de la tragédie. Comme Dionysos, Springsteen mène ses spectateurs à l'ivresse sur la scène du concert new-yorkais et leur donne l'illusion de la puissance et de la maîtrise d'eux-mêmes. Les guitares électriques, le saxophone et la batterie de l'E Street Band produisent un bruit fort nécessaire au déroulement du culte. N'oublions pas que « Bromios, le frémissant, le bruyant, c'est aussi l'autre nom de Dionysos, le dieu de la violence spontanée, du meurtre sauvage, de la confusion »⁷¹⁹. Cette confusion s'illustre dans le mythe des *Bacchantes* où Dionysos apparaît comme double : il est dieu et victime sacrifiée⁷²⁰. Springsteen tel un Dionysos joue le jeu de la victime sacrificiel et conforte sa position de divinité du rock.

Mais au bout du compte, Springsteen par sa prestation scénique ne propose à ses spectateurs que le plaisir dionysiaque instantané et le réconfort immédiat du spectacle rock,

⁷¹⁶ Judy Wieder, « Bruce Springsteen: The Advocate Interview », *op.cit.*, 48.

⁷¹⁷ Marsh, *op.cit.*, 352. Œdipe et Dionysos sont des boiteux.

⁷¹⁸ *Ibid.*, 146.

⁷¹⁹ Chastagner, *La Loi du rock*, *op.cit.*, 88.

⁷²⁰ *Ibid.*, 69.

un hédonisme absolu qui satisfait tous les désirs. Le « right now » springsteenien exprime ce que Chastagner décrit comme « l'insatisfaction et l'angoisse fondamentales de l'être humain, son désir profond de protection, dont la musique est la traduction »⁷²¹.

En plus, Springsteen propose à son public un spectacle qui diffère de celui de ses rivaux (*competitors*). Mais la prestation scénique du chanteur produit-elle le même vertige dionysiaque que celle des ACDC (« Thunderstruck » à Buenos Aires, 2009), Paul McCartney (« Only Mama Knows » au *Good Evening New York City*, 2009), les Rolling Stones (« (I Can't Get No) Satisfaction » à Glastonbury, 2013) ou encore Aretha Franklin (« (You Make Me Feel Like) A Natural Woman » aux Kennedy Center Honors, 2015) ? Le chanteur sur scène peut-il vraiment rivaliser avec ces dieux et déesses ? Le Boss a-t-il finalement détrôné le King du rock de son statut divin ? Il nous semble qu'il est prématuré d'affirmer que Springsteen est devenu le dieu du rock. Il appartient aux historiens, journalistes et critiques rock de prononcer un verdict sur la carrière musicale de la star.

Ce chapitre nous a permis d'examiner une stratégie de la star qui consiste à soulager ses auditeurs par ses compositions musicales et ses prestations scéniques. La mimésis pour Springsteen est d'autant plus importante qu'on la retrouve dans la plupart de ses compositions poétiques et prestations scéniques.

Nous avons bien vu que ses auditeurs apprécient ses chansons qui imitent leur vie quotidienne ou s'inspirent de la figure christique ou des symboles bibliques. La mimésis a permis à Springsteen de reconforter tout une nation endeillée après le 11 Septembre tout en apportant l'espoir à tous les démunis de l'Amérique à travers les sons de la musique gospel. Son jeu scénique subtil se définit par des équilibres sacrificiels où la star renvoie sans cesse la foule vers ses racines chrétiennes.

Springsteen a compris le fonctionnement du mécanisme sacrificiel dans la musique rock et a su s'adapter par rapport à la violence mimétique de la culture rock qui a coûté la vie à plusieurs de ses collègues artistes. Son jeu scénique nous a semblé ambivalent et complexe. Il nous a semblé aussi qu'il était un des artistes les plus sacrificiels de l'histoire du rock contemporain. Nous avons démontré qu'il maintenait l'équilibre sacrificiel, tel un Dionysos qui contrôle le rituel, mais sans forcément avoir compris l'aspect violent et mimétique du rock. En outre, le maintien de l'équilibre sacrificiel s'est fait chez Springsteen à travers la parole christique, révélée dans l'Évangile. La persona du prédicateur africain-américain lui a permis d'expulser la violence mimétique de ses spectateurs en révélant le vrai visage violent

⁷²¹Chastagner, *La Loi du rock*, op.cit., 94.

et sacrificiel de la musique rock. Or, si Springsteen a compris comme nous l'avons affirmé, le mécanisme sacrificiel révélé dans l'Évangile, il ne peut pas être ou chercher à être une divinité. Donc, peut-être que Springsteen ne cherche pas à devenir le dieu du rock, puisque s'il atteint ce statut cela signifie qu'il sera divinisé et, *in fine*, sacrifié. Est-il un autre Dionysos ? Un autre Elvis ? Nous ne pouvons affirmer avec certitude quelle est l'intention du chanteur. Ce qui est sûr par contre c'est que Springsteen veut atteindre un statut supérieur qu'aucune star vivante du rock n'a atteint auparavant. Encore une fois, il appartient aux historiens de la musique rock d'affirmer si Springsteen a atteint ce statut ou pas.

Jusqu'à maintenant nous avons vu que Springsteen chantait les gens ordinaires, évoquait leur désenchantement et désespoir, composait des chansons cathartiques et optimistes et jouait sur scène un rock mimétique et sacrificiel afin d'expulser la violence de ses spectateurs. Ces stratégies artistiques ont pour but de rendre compte de la vie de l'Amérique blanche, celle qui vit dans les petites villes, travaille dur et souffre du fait de son exclusion sociale.

Mais, Springsteen ne se content pas de rendre compte de la vie des gens du milieu populaire. Il compose aussi des chansons pour afficher sa colère contre les injustices sociales ou pour critiquer le gouvernement américain pour ses mauvaises décisions politiques. Sa musique rock remplit une fonction utilitaire qui se traduit par l'engagement de la star dans la sphère politique et sa prise de position par rapport à des questions de société importantes qui concernent les gens les plus démunis de son pays. Dans le prochain chapitre, nous allons explorer l'engagement politique de Springsteen, ses prises de position et la critique qu'il véhicule dans ses compositions musicales.

Chapitre 4 : Critique et engagement politique

'The enemy,' retorted Yossarian with weighted precision, 'is anybody who's going to get you killed, no matter which side he's on, and that includes Colonel Cathcart. And don't you forget that, because the longer you remember it, the longer you might live.' But Clevinger did forget it, and now he was dead.

Joseph Heller, Catch-22, 129.

Don't look at me

I ain't callin for no assassination

I'm just sayin', sayin' who voted for this asshole of the nation

Public Enemy, « Son of a Bush ».

The reason they call it the American Dream is because you have to be asleep to believe it.

George Carlin, Brain Droppings, 109.

Nous allons maintenant aborder dans ce quatrième chapitre la dernière stratégie de Springsteen qui consiste à composer des chansons où il émet des critiques quant à la condition des gens les plus démunis de son pays. Nous avons vu dans les trois chapitres précédents que Springsteen s'est attaché à rendre compte de la vie des gens ordinaires en mettant l'accent sur leur vie quotidienne, le désenchantement pour certains d'entre eux et en établissant une catharsis qui les soulage.

Dans ce chapitre, nous allons voir que Springsteen hausse le ton et prend position par rapport à des sujets importants dans son pays. Le chanteur n'est pas qu'une star de rock qui se contente d'amuser son public. Dans sa musique, se dessine une thématique sociale même lorsqu'il chante le quotidien des gens ordinaires ou aborde leur désenchantement. Sa critique

agit sur le réel et le social et établit une démarcation claire entre spectacle et politique. Il appartient donc à Springsteen, le chanteur engagé, de critiquer les injustices de son pays et de soutenir les causes qu'il juge justes et légitimes.

La critique rock de Springsteen est très subtile. Ses chansons ne contiennent pas les injures des groupes hip-hop ou les propos satiriques des groupes punk. Au lieu de dénoncer le pouvoir politique et ses représentants, Springsteen propose à ses auditeurs une réflexion dans laquelle il est très pédagogue. Il les alerte sur des décisions politiques injustes qui ont des répercussions sur la vie quotidienne des plus démunis de son pays. La confrontation dans ses chansons est indirecte et implicite. L'important pour lui n'est pas de désigner des coupables, mais de montrer les effets négatifs de certaines politiques. Toutefois, Springsteen sait se montrer agressif en alertant ses auditeurs sur des injustices.

En premier lieu, nous allons analyser des chansons où Springsteen alerte ses auditeurs sur le fait qu'une partie de la population américaine vie dans des conditions inacceptables. Springsteen révèle la négligence de ceux qui détiennent le pouvoir, qu'il soit politique ou économique, et critique leur indifférence par rapport à des citoyens américains qui se trouvent en marge de la société.

Ensuite, nous allons examiner des chansons dans lesquelles Springsteen critique le gouvernement du président George W. Bush pour avoir entraîné le pays dans un conflit militaire sanglant en Irak qui a coûté la vie à des milliers de jeunes soldats. Springsteen reproche aussi au président Bush d'avoir négligé la population africaine-américaine de la Nouvelle-Orléans après le passage de l'ouragan Katrina en 2005.

Nous allons voir qu'en plus de critiquer ceux qui sont responsables de la misère des plus démunis de l'Amérique, Springsteen émet une critique constructive sur l'immigration et la possibilité de réaliser le rêve américain, un mythe fondateur des États-Unis. De même, nous allons examiner les modalités de son engagement politique et ses rapports avec les présidents américains et les candidats à l'élection présidentielle.

1. De la critique agressive

Springsteen affiche sa protestation à travers un rock électrique et puissant où il critique la condition des laissés-pour-compte de son pays. Dans « Born in the U.S.A. » (1984), le chanteur aborde la condition des vétérans de la guerre du Viêt Nam qui ont été abandonnés par le gouvernement après leur retour au pays. Ces héros de la nation américaine ont rendu

service à leur patrie pour être ensuite délaissés par les pouvoirs politiques et les habitants des villes où ils habitent.

La chanson figure dans l'album éponyme de l'artiste qui s'est le plus vendu dans le monde avec trente millions d'exemplaires. Elle est aussi connue pour être une des *protest songs* les plus ambiguës de l'histoire du rock contemporain. Nous allons voir en premier lieu en quoi « Born in the U.S.A. » est considérée comme une chanson engagée et quelle cause elle défend. Ensuite, nous examinerons les différents aspects ambivalents de « Born in the U.S.A. » qui est demeurée aussi la chanson de Springsteen la moins bien comprise par ses fans et ses auditeurs pendant des années.

1.1. Critique de l'Amérique et engagement pour les vétérans

Pour composer « Born in the U.S.A. », Springsteen s'est inspiré des mémoires de Ron Kovic, *Born on the Fourth of July* (1976), militant pacifiste et vétéran revenu paralysé de la guerre du Viêt Nam⁷²². Springsteen rencontre Kovic qui lui évoque la condition déplorable des vétérans délaissés par les pouvoirs publics. En 1980, le chanteur rencontre Bobby Muller, un autre vétéran et fondateur de la *Vietnam Veterans of America Foundation* qui milite pour soutenir les vétérans américains⁷²³. Springsteen revient dans ses mémoires sur la composition de sa chanson qui ne sera enregistrée qu'en 1984. « More than ten years after the end of the Vietnam War, inspired by Robby Muller and Ron Kovic, I wrote and recorded my soldier's story. It was a protest song, and when I heard it thundering back at me through the Hit Factory's gargantuan studio speakers, I knew it was one of the best things I've ever done »⁷²⁴.

La chanson de Springsteen est en effet une *protest song* du fait de la critique qu'elle véhicule. Les couplets de la chanson rendent compte de la condition sociale d'un vétéran de la guerre du Viêt Nam qui n'arrive pas à trouver sa place dans son pays.

Born down in a dead man's town
The first kick I took was when I hit the ground
You end up like a dog that's been beat too much
Till you spend half your life just covering up (1-4)

Got in a little hometown jam
So they put a rifle in my hand
Sent me off to a foreign land
To go and kill the yellow man (9-12)

⁷²² Voir *Born on the Fourth of July*, réalisé par Oliver Stone et sorti en 1989. Le film qui a reçu deux Oscars est adapté de l'autobiographie de Ron Kovic. Tom Cruise joue le rôle du vétéran.

⁷²³ Springsteen, *Born to Run*, *op.cit.*, 290.

⁷²⁴ *Ibid.*, 314.

Come back home to the refinery
Hiring man says "Son if it was up to me"
Went down to see my V.A. man
He said "Son, don't you understand" (17-20)

Springsteen se met à la place du jeune vétéran en employant la première personne du singulier et suggère que sa situation avant son départ à la guerre n'était pas meilleure que lorsqu'il s'est battu au cœur des jungles vietnamiennes. Le vocable « dead man's town » suggère que le personnage de la chanson se trouve en territoire ennemi et que sa ville natale n'est pas si différente de Saïgon, une ville dangereuse et sanglante.

La critique de Springsteen est implicite dans la mesure où il ne fait que sous-entendre que la guerre déclenchée par son pays est injuste. Le narrateur ne comprend pas pourquoi il devrait aller tuer des étrangers qui ne lui ont rien fait alors que ses concitoyens l'ont négligé et ne lui ont même pas donné un travail pour vivre dignement.

La critique de Springsteen fait écho aux propos de Mohamed Ali qui en tant qu'objecteur de conscience avait refusé en 1967 de servir dans l'armée américaine engagée au Viêt Nam argumentant : « You my enemy, not no Chinese, no Vietcong, no Japanese. You my opposer when I want freedom. You my opposer when I want justice. You my opposer when I want equality. Want me to go somewhere and fight for you? You won't even stand up for me right here in America. [...] You won't even stand up for my right here at home »⁷²⁵.

Le pronom *they* renforce la dimension protestataire de la chanson et renvoie à l'oppression des dirigeants politiques (*they*) contre le peuple (*we*) qu'on retrouve dans les *protest songs* « Which Side Are You On? » (1967) de Pete Seeger, « I Feel Like I'm Fixin' to Die » (1967) de Country Joe and the Fish, « Know Your Enemy » (1992) des Rage Against The Machine ou encore « Mosh » (2004) du rappeur Eminem. Le personnage de Springsteen est issu du peuple et est envoyé en guerre par des politiciens et des bureaucrates qui vivent dans le luxe loin des champs de batailles. Mais lorsque la guerre se termine, ces dirigeants politiques lui tournent le dos et l'abandonne à son sort.

Le narrateur précise même que le conflit vietnamo-américain a ironiquement donné naissance à une belle romance entre son frère soldat et une vietnamienne, « he had a woman he loved in Saigon, I got a picture of him in her arms now » (23-23). Ainsi, Springsteen à travers le narrateur se positionne implicitement contre la guerre et les valeurs nihilistes qu'elle

⁷²⁵ Cité dans Ben Beard et Horace Randall Williams, *This Day in Civil Rights History*, Montgomery (AL), NewSouth Books, 2009, 190.

véhicule. Il choisit de mettre en avant l'amour, l'entente mutuelle entre peuples et la tolérance, des valeurs pacifistes et universelles.

Springsteen est un artiste qui s'est toujours opposé à la guerre et cela se confirme dès son jeune âge. Lorsque les États-Unis se sont engagés en guerre contre le Viêt Nam, Springsteen est particulièrement marqué par ce conflit qui a coûté la vie à plusieurs jeunes du quartier de Freehold⁷²⁶. Quand il reçoit sa convocation pour accomplir son service militaire en 1968, le jeune Springsteen n'a qu'une idée en tête : « When I got on the bus to go take my physical, I thought one thing: *I ain't goin'* »⁷²⁷.

Lors de la visite médicale au bureau du service national, Springsteen mentionne dans le formulaire de renseignement qu'il est homosexuel et en arrive à feindre la folie en déclarant aux militaires : « My father killed a duck for Thanksgiving once. [...] Ever since I seen my father kill that duck, I go crazy every time I see a duck. [...] If I was out there on the battlefield in Vietnam, and I seen a duck, I might do anything— start killin'generals or something. I could do anything— I don't know what I do when I see a duck »⁷²⁸. Springsteen reçoit finalement son certificat d'inaptitude (4F). Le chanteur précise dans ses mémoires que cet épisode de sa vie le marquera et l'influencera dans sa carrière lorsqu'il composera des chansons sur la guerre, les vétérans et les soldats morts aux combats⁷²⁹.

Le chanteur s'engage aussi auprès des vétérans de la guerre du Viêt Nam. Il faut rappeler que ce conflit a fait du côté américain 58 177 morts et 153 303 blessés⁷³⁰. De plus, les anciens combattants qui sont revenus au pays se sont heurtés à l'hostilité de l'Amérique envers eux. Beaucoup vivaient dans des conditions difficiles et n'arrivaient pas à se réinsérer socialement. Beaucoup d'entre eux avaient et ont encore des problèmes d'alcool et des troubles psychologiques. Le *New York Times* indique que 400 000 anciens combattants ont développé un stress post-traumatique lié au combat après leur retour du Viêt Nam⁷³¹.

De plus, une partie des vétérans n'est pas arrivée à trouver un travail dans la vie civile et s'est retrouvée à vivre dans la rue. En 2009, les chiffres indiquent que 47% des 154 000

⁷²⁶ Bart Haynes, batteur du premier groupe de Springsteen, meurt au combat en octobre 1967. De même, Walter Cichon, guitariste des Motifs et ami de Springsteen, meurt en mars 1968 au Viêt Nam (Springsteen, *Born to Run*, *op.cit.*, 73).

⁷²⁷ Marsh, *op.cit.*, 232.

⁷²⁸ *Ibid.*, 15.

⁷²⁹ Springsteen, *ibid.*, 102-103.

⁷³⁰ « US Military Operations : Casualty Breakdown », [en ligne], consulté le 20 décembre 2017.

URL : <http://www.globalsecurity.org/military/ops/casualties.htm>

⁷³¹ Richard D. Lyons, « Vietnam Veterans Turn To Therapy », *The New York Times*, [en ligne], 13 novembre 1984, consulté le 20 décembre 2017. URL: <http://www.nytimes.com/1984/11/13/science/vietnam-veterans-turn-to-therapy.html?pagewanted=all>

vétérans sans-abris que compte l'Amérique ont servi au Viêt Nam⁷³². Si on revient à 1984, l'année de sortie de « Born in the U.S.A », il est difficile de donner un chiffre national du nombre des anciens combattants sans-abris. Toutefois, les premières statistiques réalisées à l'échelle nationale remontent à l'année 1987 et indiquent que l'Amérique compte 200 000 vétérans sans-abris⁷³³, dont deux tiers ont servi au Viêt Nam⁷³⁴.

La guerre du Viêt Nam a constitué un épisode important de la guerre froide, mais elle a surtout terni l'image prestigieuse des États-Unis, le pays le plus puissant du monde qui n'a pas pu remporter une victoire décisive sur l'armée populaire de Viêt Nam du Nord.

Durant les années soixante-dix et le début des années quatre-vingt, les artefacts de la culture américaine ont peu représenté le conflit vietnamien et ses aspects traumatisants. Toutefois, il y a quelques films comme *The Deer Hunter* (1978), *Who'll Stop the Rain* (1978) ou *Rambo* (1982) qui abordent la guerre du Viêt Nam et dénoncent ses conséquences désastreuses sur des milliers d'anciens combattants.

La condition déplorable des anciens combattants du Viêt Nam éveille la conscience politique de Springsteen qui décide d'organiser un concert caritatif en soutien aux héros de la nation américaine. Le 20 août 1981, le chanteur organise *The Concert for the Vietnam Veterans of America* à la Memorial Sport Arena de Los Angeles. Le concert est le premier événement artistique en Amérique qui soutient la cause des vétérans du Viêt Nam. Les activistes Ron Kovic et Robby Muller sont présents avec des dizaines d'autres vétérans. Springsteen déclare lors du concert:

Tonight we're here for the men and the women who fought in the Vietnam War, a war that turned this whole country into a dark street. Like at night when you just want to get home and out of the corner of your eye you see somebody getting hurt and you keep walking on because it don't have nothing to do with you. Unless we're able to walk down those dark alleys and look into the eyes of the men and the women that are down there and the things that happened, we're never going to be able to get home⁷³⁵.

La guerre du Viêt Nam a été un épisode sombre de l'histoire étatsunienne. Les anciens combattants ont été ébranlés dans leur psyché collective à cause des horreurs de cette guerre.

⁷³² Bruce S. Jansson, *Becoming an Effective Policy Advocate*, Belmont, University of Southern California, 2010, 72.

⁷³³ David Levinson (éd.), *Encyclopedia of Homelessness*, Thousand Oaks (CA), Sage Publications, 2004, 587.

⁷³⁴ Tamar Lewin, « Nation's Homeless Veterans Battle a New Foe: Defeatism », *The New York Times*, 30 décembre 1987, [en ligne], consulté le 20 décembre 2017. URL : <http://www.nytimes.com/1987/12/30/us/nation-s-homeless-veterans-battle-a-new-foe-defeatism.html?pagewanted=all>

⁷³⁵ Marc Leepson, « Saved By the Boss », *The VVA Veteran Online*, avril 2016, [en ligne], consulté le 20 décembre 2017. URL : http://vvaveteran.org/36-2/36-2_springsteen.html

Toutefois, les médias américains se sont intéressés à leur cause lorsque Springsteen a exposé leur condition déplorable à tous les Américains comme le précise Bobby Muller. « Bruce's stepping up and doing that benefit for us, transformed us from basically social rebels that no one wanted to deal with to contemporary folk heroes; that it was ok to deal with the Vietnam vets. [...] Without Springsteen there would not be an organized Vietnam veterans' movement in America. He made this movement survive and work »⁷³⁶. En effet, avant Springsteen, les anciens combattants du Viêt Nam étaient montrés du doigt pour avoir perdu la guerre. Ils se sont enlisés dans un borbier et une passe. Ils avaient donc besoin qu'on leur accorde une certaine reconnaissance pour leurs actes de bravoures et leurs sacrifices pour le pays.

Le concert caritatif de 1981 marque un tournant dans la carrière artistique de Springsteen qui déclare : « It was the beginning of lifelong friendships with Ron and Bobby and the start of putting some piece of what I did to pragmatic political use. I was never going to be Woody Guthrie—I liked the Pink Cadillac too much—but there was work to be done »⁷³⁷. La révélation de Springsteen est très pertinente. Le chanteur évoque un engagement politique pragmatique et efficace qui se traduit par l'action sur le terrain, par l'organisation de concerts qui aident financièrement les associations d'aide aux vétérans. Même s'il refuse l'étiquette de *protest singer*, il est indéniablement un chanteur rock qui s'engage dans les causes politiques et sociales auprès des plus démunis de son pays.

Au fil des années, Springsteen est devenu de facto le porte parole de tous les anciens combattants du Viêt Nam, d'Afghanistan ou d'Irak. Le chanteur participe à plusieurs galas de bienfaisance qui récoltent des dons comme le *Concert for Valor* à Washington, D.C. en 2014 ou le *Stand Up For Heroes*, concert annuel auquel il participe depuis sa création en 2006.

1.2. Ambivalence et incompréhension

Nous avons vu jusqu'à présent que « Born in the U.S.A. » est une *protest song* qui a été écrite pour critiquer la condition des vétérans de la guerre du Viêt Nam après leur retour au pays. Cependant, la chanson a été mal interprétée par la plupart des fans de Springsteen qui l'ont prise pour un hymne patriotique à la gloire des États-Unis. « No song could have been more wildly misread than "Born in the U.S.A.". Jingoists took its superficial salute to patriotism as an assertion of dumb-skull pride », précise le biographe de Springsteen⁷³⁸. En

⁷³⁶ Rudi Dolezal et Hannes Rossacher, *Get Up, Stand Up: The Story of Pop and Protest*, Arlington County, PBS, 2005.

⁷³⁷ Springsteen, *op.cit.*, 291.

⁷³⁸ Marsh, *op.cit.*, 335.

effet, les auditeurs ont vu à travers les paroles du refrain une déclaration patriotique prônant l'exceptionnalisme américain⁷³⁹.

La phrase « born in the U.S.A. » figure 14 fois dans la chanson et Springsteen hurle le refrain avec une voix rugissante pour afficher sa colère par rapport au sort accablant du vétéran qui a été rejeté par son propre pays. À travers son cri de détresse, le vétéran revendique son américanité et réclame du travail et de la justice sociale, des droits inaliénables à tous les citoyens américains. Toutefois, le cri de Springsteen ne traduit pas nécessairement l'indignation du chanteur. Il peut aussi être un cri ironique qui se moque des pouvoirs politiques en remettant en cause l'appartenance à la nation américaine du fait qu'elle exclue une partie de ses citoyens.

Le cri de Springsteen nous rappelle le cri du romancier naturaliste américain Stephen Crane qui dans son poème "War is Kind" (1899) dépeint un personnage en pleine crise existentielle. « A man said to the universe: 'Sir, I exist!'; 'However,' replied the universe; 'The fact has not created in me a sense of obligation' »⁷⁴⁰. Jefferson Cowie et Lauren Boehm affirment que « the song is about a working-class man in the midst of a spiritual crisis, in which man is left lost. [...] As loud as "Born in the U.S.A." is, it is actually more of a song about silence- both existential and political »⁷⁴¹.

La crise existentielle du personnage de Springsteen est en partie liée au fait qu'il provient d'un milieu social défavorisé. Le vétéran revendique comme l'Étienne Lantier de *Germinal* (1885) d'Émile Zola son désir de vivre dans une société plus juste et plus égalitaire. Pour Simon Frith : « Springsteen's songs, like Zola's fictions, are almost exclusively concerned with the working-class, with the effects of poverty and uncertainty »⁷⁴². Springsteen adopte une approche similaire au naturalisme zolien qui montre que le milieu où

⁷³⁹ L'exceptionnalisme américain est une idéologie qui considère que les États-Unis occupent une place spéciale parmi les nations du monde en termes de sentiment national, d'évolution historique et d'institutions politiques et religieuses. Jean Kempf précise que l'exceptionnalisme idéologique est présent dès les origines de la nation américaine, mais c'est « au XIX^e siècle, dans la phase expansionniste intérieure et alors que l'Europe entière se projette avec force sur l'ensemble du globe, qu'émerge un nationalisme exceptionnaliste qui se colore vite de dimension raciale. Presque en forme de paradoxe par rapport à ce qu'ils ont été pendant un siècle, c'est au moment où les États-Unis deviennent une nation qui ressemble dans ses ambitions de plus en plus aux nations européennes, qu'elle développe, affûte et enrichit sa pensée exceptionnaliste au point de lui donner la forme d'une doctrine : ce sera la Destinée manifeste » (Jean Kempf, *Une histoire culturelle des États-Unis, op.cit.*, 72). Nous renvoyons le lecteur au chapitre 4, « Les trois piliers de la culture américaine » (62-82) du même ouvrage. L'auteur y indique que la culture américaine est fondée sur : la nature, l'exceptionnalisme et la liberté. Les deux derniers piliers ont été empruntés aux Lumières ; l'Amérique s'est proclamée de ce fait le lieu de la réalisation des utopies du vieux monde.

⁷⁴⁰ Stephen Crane, "War is Kind", Charleston, BiblioBazaar, 2009, 21.

⁷⁴¹ Jefferson Cowie et Lauren Boehm, « Dead Man's Town: "Born in the U.S.A.", Social History and Working-Class Identity », *American Quarterly*, vol.58, n°2, juin 2006, 359, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, [en ligne], consulté le 20 décembre 2017. URL : <http://www.jstor.org/stable/40068367>

⁷⁴² Simon Frith, « The Real Thing— Bruce Springsteen », *op.cit.*, 136.

vivent les classes ouvrières défavorisées est l'une des raisons de leur comportement. La colère du personnage de Springsteen a été essentiellement provoquée par son exclusion sociale.

Toutefois, la colère de Springsteen dans la chanson a créé une incompréhension inouïe au sens propre chez la plupart de ses fans qui n'ont pas prêté attention aux paroles des couplets critiquant la condition désolante du vétéran. Le public rock n'accorde pas trop d'importance aux paroles des chansons de toute façon. On s'intéresse généralement à un riff ou à un refrain qu'on répète en boucle avec le chanteur. Les auditeurs du rock aiment les riffs de « Smoke on the Water » (Deep Purple), « Enter Sandman » (Metallica), « Who Can It Be Now ? » (Men At Work) et répètent le refrain de « Radio Ga Ga » (Queen), « Wanted Dead or Alive » (Bon Jovi) et « The Final Countdown » (Europe) sans prêter attention aux paroles. Le texte des couplets n'a qu'une importance relative.

La critique rock de Springsteen sollicite un engagement intellectuel de la part de ses fans qui devraient porter un intérêt aux couplets de sa chanson engagée décrivant la condition du vétéran. Or, ces derniers se sont déplacés par milliers pour écouter leur idole chanter de la musique rock brute qui de préférence éviterait de véhiculer des messages militants. Les fans ont apprécié la phrase « born in the U.S.A. » qui fait office de slogan et qu'ils ont répété en boucle avec leur idole sans pour autant accorder une importance au contenu des couplets déplorant la condition du vétéran.

Chastagner nous rappelle que le rock est un art du slogan. « Simpliste et superficiel au premier abord, le slogan condense un maximum de sens et d'impact émotionnel et symbolique dans une forme exigüe et excitante »⁷⁴³. La musique rock brille quand elle se fait brève et qu'elle évite le discours pédagogique. Les spectateurs apprécient le rock lorsqu'il se fait bref et qu'il préfère le cri à la démonstration. Le refrain « War, huh yeah, what is it good for? Absolutely nothing » que cri Springsteen en reprenant la chanson « War » d'Edwin Starr exprime plus d'émotion et a plus de significations que n'importe quelle *protest song*. Nous mesurons donc l'ambiguïté de la chanson de Springsteen qui a essayé de conjuguer deux choses contradictoires : un slogan (*born in the U.S.A.*) avec de la pédagogie (les couplets).

Lors du *Born in the U.S.A. Tour* (1984-1985), les foules parisiennes, milanaises et tokyoïtes ont exulté en brandissant des bannières étoilées tout en entonnant le refrain : « born in the U.S.A. ». Même les foules étatsuniennes de Cincinnati, Oakland et Pittsburg n'ont pas

⁷⁴³ Chastagner, *De la culture rock, op.cit.*, 57.

prêté attention au texte de la *protest song*, mais ont joyeusement chanté à l'unisson la phrase patriotique du refrain qui célèbre leur appartenance à une nation exceptionnelle⁷⁴⁴.

Le rock est une musique ambivalente et même un texte structuré d'un grand auteur-compositeur comme Bruce Springsteen peut provoquer de l'incompréhension chez ses auditeurs mais aussi chez les politiciens. En effet, plusieurs sympathisants et membres du Parti républicain se sont mépris sur le sens de la chanson, croyant y entendre l'expression d'un patriotisme reaganien.

Le journaliste George F. Will, connu pour ses éditoriaux politiques conservateurs, assiste à un concert du *Born in the U.S.A. Tour* et écrit : « I have not got a clue about Springsteen's politics, if any, but flags get waved at his concerts while he sings songs about hard times. He is no whiner, and the recitation of closed factories and other problems always seems punctuated by a grand, cheerful affirmation: "Born in the U.S.A.!" »⁷⁴⁵. Le journaliste dépeint un chanteur chauviniste qui défend les intérêts de son pays. Aussi, il suggère implicitement que Springsteen pourrait apporter son ralliement au président Reagan en pleine campagne de réélection.

Les conseillers en charge de la communication du président Reagan lisent l'article de George F. Will et tentent la récupération politique. Le 19 septembre 1984, alors qu'il est de passage à Hammonton dans le New Jersey, le président sortant évoque le nom de Springsteen dans le discours de son meeting : « America's future rests in a thousand dreams inside your hearts ; it rests in the message of hope in songs so many young Americans admire: New Jersey's own Bruce Springsteen. And helping you make those dreams come true is what this job of mine is all about »⁷⁴⁶. Le président américain par son habilité oratoire essaye de récupérer à des fins politiques le chanteur natif du New Jersey et donne l'impression à son auditoire qu'il y a une convergence d'opinion entre lui et Springsteen puisque les deux ont le même but, apporter l'espoir et restaurer la fierté des Américains. N'oublions pas que le slogan du président Reagan en cette campagne électorale de 1984 est « It's morning again in America ».

Springsteen est pris à témoin par le président Reagan et se voit obliger de lui répondre. Le 22 septembre 1984, la star déclare lors du concert de Pittsburgh : « The president was

⁷⁴⁴ Marsh, *Two Hearts*, *op.cit.*, 335.

⁷⁴⁵ George F. Will, « Bruce Springsteen's U.S.A. », *The Washington Post*, 13 septembre 1984, [en ligne], consulté le 21 décembre 2017. URL : https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1984/09/13/bruce-springsteens-usa/f6502baa-a8eb-48ad-ba85-7fa848d8833e/?utm_term=.adf75824973b

⁷⁴⁶ Marsh, *ibid.*, 375.

mentioning my name the other day, and I kinda got to wondering what his favorite album musta been. I don't think it was the *Nebraska* album »⁷⁴⁷. Springsteen aurait pu répondre au président via un communiqué de presse mais il choisit la scène pour mettre les choses au point et affiche clairement son mécontentement vis-à-vis des propos du discours présidentiel de Hammon. Mais même en insistant sur le fait qu'il ne se rallie pas au candidat du Parti républicain, Springsteen n'arrive pas à se dissocier de son image de chanteur patriote dans une Amérique des années quatre-vingt qui connaît un regain de nationalisme.

Le clip de « Born in the U.S.A. », réalisé par John Sayles, contient aussi des contradictions qui ont rendue la chanson plus ambiguë. Avant la sortie de l'album *Born in the U.S.A.*, Springsteen développe ses muscles en s'entraînant dans une salle de fitness. Le changement physique de la star est évident lorsqu'on visualise le clip qui dépeint un Springsteen avec un corps fort et puissant. Il est représenté comme un soldat arborant un bandana noir qui défend symboliquement les valeurs de l'Amérique avec sa Fender Esquire.

La prestation scénique de Springsteen dans le clip est ambiguë. D'une part, le chanteur affiche un visage fermé et semble en colère. Il pousse un cri de rage et d'amertume à cause de la condition du vétérans. D'autre part, il revendique fièrement son américanité et son amour pour le drapeau flottant des États-Unis qu'on voit au début et à la fin de la vidéo.

De plus, les riffs d'exposition en mode majeur que joue en boucle Danny Federici avec l'orgue et Roy Bittan avec le synthétiseur ajoutent de la confusion chez les auditeurs qui croient que la chanson célèbre la fierté d'être Américain. « Clearly the words and the music didn't go together », explique Cowie et Boehm⁷⁴⁸. En effet, dans le clip Springsteen crie le refrain vigoureusement avec sa guitare électrique et se fait accompagner par un jeu de batterie explosif exécuté par Max Weinberg. Springsteen répète le refrain tout en levant le bras avec le poing serré reproduisant le geste symbolique de Tommie Smith et John Carlos lors des jeux olympique de Mexico en 1968 pour protester contre le racisme et la ségrégation raciale aux États-Unis. Le chanteur redonne ainsi espoir et fierté à l'Amérique blanche reaganienne faite de cols bleus et de vétérans en difficulté.

Il nous semble que Springsteen est ironique à travers son geste contestataire et les sons puissants de sa chanson. Les auditeurs du chanteur ont pris sa prestation scénique dans le clip au premier degré, c'est-à-dire que la chanson véhicule des valeurs patriotiques et défend la fierté d'appartenir à la nation américaine. Les fans de Springsteen ont compris que la star était

⁷⁴⁷ Marsh, *Two Hearts*, *op.cit.*, 377.

⁷⁴⁸ Cowie et Boehm, « Dead Man's Town », *op.cit.*, 358.

vraiment sincère alors qu'elle critiquait implicitement et ironiquement la condition de vie d'une partie des Américains.

D'ailleurs, après la sortie de *Born in the U.S.A.* les médias américains ont qualifié Springsteen de *Rambo of Rock*⁷⁴⁹ ce qui a ajouté plus de confusion autour de la persona du chanteur. Marsh explique que « any popular song that honored the American Vietnam veteran in the age of Reagan and Rambo was going to be misconstrued as celebrating the war »⁷⁵⁰. En effet, le clip dépeint à travers les images du drapeau américain, les vétérans ou encore le cimetière militaire un Springsteen qui défend les mêmes valeurs patriotiques que le président Reagan et Rambo. Le personnage de fiction John Rambo est un soldat des forces spéciales qui se distingue par son courage et subit des tortures au Viêt Nam. Le président Reagan est aussi un héros national qui échappe à une tentative d'assassinat et met fin à la guerre froide rendant les États-Unis la seule hyperpuissance mondiale. Quant à Springsteen, il incarne le héros masculin blanc qui chante un hymne patriotique à la gloire des soldats et des vétérans de son pays.

Il y a un dernier aspect ambivalent autour de *Born in the U.S.A.* qu'il faut mentionner. Il s'agit de la pochette de l'album qui a provoqué une polémique autour de son vrai sens. La pochette est une photo d'Annie Leibovitz qui dépeint Springsteen debout devant le drapeau américain (cf. ci-dessous).



8. Pochette de l'album *Born in the U.S.A.* (Annie Leibovitz, 1984)

⁷⁴⁹ Jefferson Morely, « Bruce Springsteen, Made in the U.S.A.: The Phenomenon », *Rolling Stone*, *op.cit.*

⁷⁵⁰ Marsh, *Two Hearts*, *op.cit.*, 374.

Le visuel dépeint un Springsteen habillé comme un col bleu. La photographie affiche une persona ordinaire et nous donne l'impression que le chanteur est une figure légitime et authentique qui représente les ouvriers américains. Simon Frith analyse la persona de Springsteen en précisant que : « What is meant by this [authenticity] is not that Springsteen is authentic in a direct way—is simply expressing himself—but that he represents “authenticity”. This is why he has become so important: he stands for the core values of rock and roll even as those values become harder and harder to sustain »⁷⁵¹. Frith souligne que Springsteen n'est pas authentique mais que sa persona subtile est un trompe-l'œil qui donne l'illusion d'être vrai. Springsteen sur la photographie affiche la même persona que dans sa vie privée. Il nous ait donc difficile de faire la distinction entre art et vie, entre réalité et fiction.

Lawrence Grossberg met aussi l'accent sur la notion d'authenticité concernant l'image de Springsteen et affirme: « His image of “authenticity” is (and this is widely recognized by his fans) constructed, artificial. We know that the “spontaneity” of each show, each gesture, each story is an illusion, but it is an illusion that many fans like to see repeatedly performed »⁷⁵². En effet, les fans de Springsteen payent pour voir un divertissement qui célèbre leur vie quotidienne et transforme ce qui est ordinaire et banal en quelque chose d'extraordinaire. La photographie ci-dessus attire les fans qui procèdent à une identification sur la personne de leur idole. Springsteen semble être une personne ordinaire qui s'habille comme ses fans alors que tout cela n'est peut-être qu'illusion.

Springsteen a même interpellé un fan lors d'un concert aux années 1990 qui lui avait dit : « We love you! », et le chanteur avait répondu : « But you don't really know me! »⁷⁵³. Springsteen s'est confié aussi à Terry Gross sur sa persona scénique lors de l'émission radiophonique *Fresh Air* de NPR en affirmant : « But people see you on stage and, yeah, I'd want to be that guy. I want to be that guy myself very often, you know? I had plenty of days where I'd go, “Man, I wish I could be that guy.” And there's a big difference between what you see on stage and then my general daily, my daily existence »⁷⁵⁴.

⁷⁵¹ Simon Frith, « The Real Thing— Bruce Springsteen », *op.cit.*, 134.

⁷⁵² Lawrence Grossberg, « Putting the Pop Back into Postmodernism », *Social Text*, Duke University Press, n°21, 1989, 170, [en ligne], consulté le 22 décembre 2017. URL : www.jstor.org/stable/827814

⁷⁵³ Brian Hiatt, « True Bruce: Springsteen Goes Deep, From Early Trauma to Future of E Street », *Rolling Stone*, 5 octobre 2016, [En ligne], consulté le 22 décembre 2017.

URL : <http://www.rollingstone.com/music/features/bruce-springsteen-goes-deep-on-revelations-in-new-memoir-w443387>

⁷⁵⁴ Terry Gross, « Bruce Springsteen: On Jersey, Masculinity And Wishing To Be His Stage Persona », *Fresh Air, NPR Music*, Philadelphie, 5 octobre 2016, [En ligne], consulté le 22 décembre 2017.

URL: <http://www.npr.org/2016/10/05/496639696/bruce-springsteen-on-jersey-masculinity-and-wishing-to-be-his-stage-persona>

Springsteen donne l'impression à ses fans d'être authentique et vrai. Il réussit à se positionner comme une figure légitime qui représente les gens ordinaires. Mais, la star rappelle en même temps à ses fans que l'ensemble de son travail artistique n'est qu'une illusion et que l'authenticité n'existe pas dans l'époque contemporaine. Il déclare à Austin en 2012 : « we live in a post-authentic world. Today authenticity is a house of mirrors. It's all just what you're bringing when the lights go down. It's your teachers, your influences, your personal history, and at the end of the day, it's the power and purpose of your music that still matters »⁷⁵⁵.

Le débat sur l'authenticité et la légitimité dans la musique rock est compliqué puisqu'il repose sur les jugements de valeurs discriminatoires de la culture dominante. Celle-ci pourrait considérer le punk, le métal ou l'anti-folk comme des musiques inauthentiques et illégitimes alors qu'il y a bien une dimension esthétique dans ces sous-genres rock. Il nous semble qu'il serait sans doute préférable, comme le souligne Chastagner, de « mettre fin pour de bon aux discussions oiseuses et biaisées sur les notions d'authenticité et de légitimité »⁷⁵⁶.

La photographie met aussi en valeur le patriotisme américain à travers les trois couleurs de la bannière étoilée. La casquette rouge enfoncée dans la poche du jean renvoie au *hanky code*, employé à partir des années soixante-dix par les homosexuels masculins pour afficher leur orientation sexuelle et rechercher une sexualité libre⁷⁵⁷. Il y a une trace d'*empowerment* dans le geste symbolique de Springsteen, le rockeur hétérosexuel, qui apporte subtilement son soutien aux LGBT, une communauté qui a été particulièrement stigmatisée au cours des années quatre-vingt.

Enfin la photographie laisse supposer que Springsteen urine sur le drapeau. La position de la main droite du chanteur ne fait que confirmer cette supposition. « That was unintentional. We took a lot of different types of picture, and in the end, the picture of my ass looked better, than the picture of my face, so that's what went on the cover. I didn't have any secret message », déclare Springsteen au *Rolling Stone Magazine* en demandant à ses fans de le croire sur parole⁷⁵⁸. En plus, le fait de voir les fesses de Springsteen en couverture

⁷⁵⁵ « Springsteen's Keynote Speech at South By Southwest », Austin, le 28 mars 2012, *Rolling Stone*, [en ligne], consulté le 22 décembre 2017. URL : <http://www.rollingstone.com/music/news/exclusive-the-complete-text-of-bruce-springsteens-sxsw-keynote-address-20120328>

⁷⁵⁶ Claude Chastagner, *De la culture rock*, op.cit., 77.

⁷⁵⁷ Rusty Barrett, *From Drag Queens to Leather Men*, New York, Oxford University Press, 2017, 23.

⁷⁵⁸ Kurt Loder, « Bruce Springsteen on 'Born in the U.S.A.' », *Rolling Stone*, [en ligne], 6 décembre 1984, consulté le 22 décembre 2017. URL : <http://www.rollingstone.com/music/news/the-rolling-stone-interview-bruce-springsteen-on-born-in-the-u-s-a-19841206>

représente une forme de transgression puisque le chanteur n'est pas habitué à prendre de telles photos. L'intention de Springsteen n'est pas si importante que cela. Par contre, le chanteur brouille les pistes par sa photo brechtienne qui crée un effet esthétique et ambivalent chez ses fans. Theodor W. Adorno précise pertinemment « a successful work, according to immanent criticism, is not one which resolves objective contradictions in a spurious harmony, but one which expresses the idea of harmony negatively by embodying the contradictions, pure and uncompromised, in its innermost structure »⁷⁵⁹. Le rock de Springsteen devient sublime quand il est ambivalent et contradictoire. Sa beauté réside dans son aptitude à se prêter à des interprétations diverses. D'une part, la photo représente un citoyen qui affiche son patriotisme en posant devant un symbole fort de l'Amérique. D'autre part, il pousse un cri ultime de colère et d'indignation et envisage même la possibilité de souiller la bannière étoilée.

« Born in the U.S.A. » (1984) reste de très loin la chanson la plus célèbre de Springsteen. Elle lui a permis avec les autres chansons de son septième album de devenir le chanteur rock le plus célèbre du milieu des années quatre-vingt. Springsteen a vendu grâce à *Born in the U.S.A.* autant de disques que Michael Jackson, Madonna et Prince. Mais au-delà de la réussite commerciale, le chanteur a tiré les enseignements de l'ambiguïté causée par la plus célèbre de ses chansons comme il l'explique dans ses mémoires. « *Born in the USA* changed my life, gave me my largest audience, forced me to think harder about the way I presented my music and set me briefly at the center of the pop world »⁷⁶⁰. Dorénavant, la critique rock de Springsteen sera plus claire et moins ambiguë. Les chansons « Murder Incorporated » (1995), « Youngstown » (2000), « Lonesome Day » (2002) ou « Death to My Hometown » (2012) sont très agressives sur le plan musical, mais ne contiennent aucune ambiguïté par rapport à leur véritable sens.

La critique rock de Springsteen devient surtout indirecte et implicite. Elle contient parfois de la colère, mais s'avère être la plus appropriée pour alerter les auditeurs sur la condition des plus démunis. Dans ce qui suit, nous allons examiner les modalités de cette critique.

2. De la critique indirecte et implicite

Lors de la présidence de George W. Bush (2001-2009), une partie de la population américaine a été insatisfaite du travail qu'a fait le gouvernement. Des associations et des citoyens se sont opposés au président et ont critiqué sa décision d'envahir l'Irak mais ont

⁷⁵⁹ Theodor W. Adorno, *Prisms*, [1967], traduit par Shierry Weber Nichol森 et Samuel Weber, Cambridge, MA, The MIT Press, 1983, 31.

⁷⁶⁰ Springsteen, *op.cit.*, 317.

condamné également son manque décisionnel après le passage meurtrier de l'ouragan Katrina sur la Louisiane, le 29 août 2005.

La contestation émane aussi de certains artistes américains de rock, hip-hop, musique pop et musique folk. Des artistes comme Neil Young, Pink, Bruce Springsteen, Dixie Chicks, Steve Earle, Green Day, Ani DiFranco, Public Enemy, Madonna et Eminem, critiquent le président Bush et ne cachent pas leur mécontentement et leur antagonisme. La présidence Bush est marquée par une protestation musicale sans précédent contre la politique et la personne du président qu'on peut qualifier de renaissance de la *protest song* étatsunienne au XXI^e siècle.

Les thématiques des *protest songs* contre le président Bush sont diverses. La critique est tout autant directe qu'indirecte, explicite qu'implicite, subtile qu'agressive. Des artistes comme REM, Bruce Springsteen, Pearl Jam et Dixie Chicks iront au-delà de la scène et s'engageront dans l'activisme politique contre la réélection du quarante-troisième président des États-Unis.

Dans ce qui suit, nous allons nous attacher à analyser deux chansons de Springsteen qui critiquent implicitement l'engagement des États-Unis dans la guerre en Irak et la réaction lente du gouvernement fédéral après le passage de Katrina. L'engagement politique de Springsteen contre la réélection du président Bush sera abordé ultérieurement dans ce présent chapitre.

2.1. Critiquer la guerre en Irak

2.1.1. Une guerre impopulaire

Après les attentats du 11 Septembre, le président Bush déclenche la guerre contre les Talibans en Afghanistan dans le cadre de la lutte contre le terrorisme internationale. La population américaine soutient son président. Mais ce qui devenait encore plus important dans la lutte contre le terrorisme, c'était la rhétorique de la Maison Blanche vis-à-vis de l'Irak.

Le 29 janvier 2002, lors du discours sur l'état de l'Union le président déclare que des pays comme l'Irak, l'Iran et la Corée du Nord constituent : « an axis of evil, arming to threaten the peace of the world. By seeking weapons of mass destruction, these regimes pose a grave and growing danger »⁷⁶¹. Pour le président Bush, il est un impératif d'arrêter les États

⁷⁶¹ « Bush State of the Union Address », *CNN*, le 29 janvier 2002, [en ligne], consulté le 23 décembre 2017.
URL : <http://edition.cnn.com/2002/ALLPOLITICS/01/29/bush.speech.txt/>

terroristes en leur faisant une guerre sans frontière et sans limite. La guerre contre la terreur que le président avait annoncée après le 11 Septembre allait s'étendre à l'Irak⁷⁶².

Le 5 février 2003, Colin Powell, chef de la diplomatie américaine, se présente devant le Conseil de Sécurité des Nations Unies et expose les preuves de l'existence d'armes de destruction massive en Irak. Mais par la suite, bon nombre de ses arguments allaient être démentis car les preuves n'étaient pas solides. Rien ne permettait de conclure à la présence d'armes de destruction massive précises sur des sites spécifiques.

Certains membres du Conseil de sécurité comme la France, la Chine et la Russie émettent des réserves sur la justification de la guerre en Irak. Ils proposent la poursuite des inspections et menacent même de recourir au veto pour empêcher l'approbation d'une résolution permettant d'envahir l'Irak.

Le ministre français des affaires étrangères, Dominique de Villepin, intervient avec éloquence devant le Conseil de Sécurité pendant la crise de l'Irak et déclare :

Ne nous y trompons pas : le choix est bien entre deux visions du monde. À ceux qui choisissent le recours à la force et pensent pouvoir résoudre la complexité du monde par une action rapide et préventive, nous opposons l'action déterminée dans la durée. Car aujourd'hui, pour assurer notre sécurité, il faut prendre en compte à la fois la multiplicité des crises et leurs nombreuses facettes, y compris culturelles et religieuses. [...] L'ignorer, c'est prendre le risque de l'incompréhension, de la radicalisation, de l'engrenage de la violence⁷⁶³.

La France a choisi la solution non-militaire. La guerre proposée par le président Bush s'annonce difficile et complexe. Selon le représentant de la diplomatie française, il ne faudrait pas se précipiter en choisissant le raccourci d'une action unilatérale. La réponse apportée à la crise doit être mesurée en prenant en considération toutes les dimensions culturelles et religieuses de l'Irak.

Le gouvernement américain décide d'attaquer l'Irak sans passer par le Conseil de Sécurité sachant que le vote d'une résolution permettant cette guerre serait très certainement voué à l'échec. Le Congrès américain accorde au président sa confiance en l'autorisant à recourir à la force, si nécessaire, contre l'Irak. De plus, l'opinion américaine y est favorable.

⁷⁶² Il faut noter que le président Donald Trump reprend la même rhétorique que celle de ses prédécesseurs républicains à la Maison Blanche en évoquant sans hésitation la destruction totale de la Corée du Nord. Toutefois, cette dernière représente une vraie menace pour la paix dans le monde à cause de ses essais nucléaires.

⁷⁶³ Discours prononcé lors de la réunion du Conseil de Sécurité sur la situation en Irak, New York, le 19 mars 2003, [en ligne], consulté le 23 décembre 2017. URL : <http://discours.vie-publique.fr/notices/033001103.html>

Selon un sondage effectué en mars 2003 par le *Pew Research Center*, 72% des Américains soutiennent cette guerre, alors que 22% la désapprouvent⁷⁶⁴.

Le gouvernement Bush a réussi à convaincre le peuple américain de soutenir cette guerre. Leur sécurité en dépendait. Personne n'allait se plaindre de la déchéance d'un dictateur qui avait eu recours aux armes chimiques contre son propre peuple en 1988, causant des milliers de morts. Saddam Hussein menaçait aussi bien sa population que la paix dans le monde. Le président Bush allait terminer un travail entamé par son père une dizaine d'années auparavant, mais la tâche allait se révéler très complexe.

Le 1^{er} mai 2003, soit quarante et un jours après le début des opérations militaires, le président Bush annonce depuis le porte-avions *USS Abraham Lincoln* la fin de l'Opération « Libération de l'Irak ». Cette opération se solde par la défaite, logique, de l'armée de Saddam Hussein ; logique, dans la mesure où celle-ci avait été largement affaiblie lors de la guerre du Golfe en 1991. L'Irak est libéré mais il faut instaurer l'ordre et la stabilité dans un pays qui n'a connu comme mode de gouvernance que la terreur et la répression pendant les trente années précédentes.

Paul Bremer est nommé administrateur de l'Irak afin d'y rétablir l'ordre. Sa mission consiste à diriger le pays provisoirement jusqu'à ce qu'un gouvernement puisse être établi par le peuple irakien. Le diplomate américain veut transformer radicalement l'Irak par la débaathification de sa société. Pour se faire, il démantèle l'armée irakienne et limoge la plupart des policiers ainsi que les cadres politiques irakiens. Toutefois, cette décision va instaurer le chaos dans le pays dans la mesure où des centaines de milliers d'Irakiens armés se retrouvent à errer dans les rues des villes sans travail.

Beaucoup d'observateurs politiques qualifient la violence en Irak d'insurrection. Les attentats contre les forces de la coalition et les forces irakiennes s'amplifient et deviennent de plus en plus violents. La société irakienne n'est pas épargnée non plus. Les attentats suicides font des milliers de victimes dans la population civile.

Le *New York Times* publie des statistiques sur le nombre d'attaques perpétrées par les insurgés contre les forces américaines. Les attaques ne font qu'augmenter d'année en année. En mai 2003, elles sont moins de 50. En janvier 2004, elles atteignent presque 1000, en

⁷⁶⁴ « Public Attitudes Toward the War in Iraq: 2003-2008 », *Pew Research Center*, le 19 mars 2008, [en ligne], consulté le 23 décembre 2017. URL : <http://www.pewresearch.org/2008/03/19/public-attitudes-toward-the-war-in-iraq-20032008/>

janvier 2005 et janvier 2006 environ 2000, et en janvier 2007 elles dépassent la barre des 3000⁷⁶⁵.

L'Irak a été libéré avec la chute de Saddam Hussein mais le pays n'est pas stable. Le nouveau Moyen-Orient que le président Bush voulait tant instaurer ne verra pas le jour. Les Américains n'ont pas trouvé les armes de destruction massive, qui étaient l'argument principal du déclenchement de cette guerre. Si on prend la dimension économique, la guerre a coûté 3000 milliards de dollars aux contribuables américains, selon le prix Nobel de l'économie Joseph Stiglitz⁷⁶⁶.

Parmi ceux qui s'opposent à la guerre en Irak, on peut citer NION (*Not In Our Name*). L'organisation non gouvernementale est constituée au printemps 2002 par des activistes pour s'opposer aux politiques du président Bush. Les membres de NION refusent que cette guerre qui s'annonce soit faite en leurs noms. Ce sentiment politique est mis en évidence par Sandra Laugier et Albert Ogien qui nous renvoient à l'Amérique du XIX^e siècle du philosophe et écrivain Henry David Thoreau. Ils rappellent que Thoreau «refuse de reconnaître le gouvernement comme sien, et refuse de lui donner sa voix, refuse qu'il parle en son nom, lorsque par exemple il promeut l'esclavage ou fait la guerre au Mexique»⁷⁶⁷. Cela conduira Thoreau à refuser de payer les impôts et à se retirer de sa société pendant deux ans au bord de l'étang de Walden. Pour Laugier et Ogien, une partie des Américains est comme Thoreau car elle ne se reconnaît pas dans le discours présidentiel. Elle n'est pas en accord avec ses dires qui sonnent faux et ainsi elle refuse, en quelque sorte, de donner au président sa voix.

Des manifestations contre la guerre en Irak se produisent dans plusieurs pays du monde. Les foules veulent montrer leur refus de cette intervention militaire. Des millions de personnes protestent en France, au Royaume-Uni et dans plusieurs autres pays. En Amérique, une partie de la population manifeste à New York et à Washington, D.C. Les manifestations contre la guerre du 15 février 2003 ont mobilisé entre six et dix millions de manifestants dans plus de soixante pays selon la chaîne d'information *BBC News*⁷⁶⁸.

Dans la période qui a suivi le déclenchement de la guerre en Irak, plusieurs chanteurs de musique populaire affichent leur opposition à ce conflit. En 2002, Serj Tankian, chanteur des System Of A Down, crée avec Tom Morello des Rage Against The Machine, *Axis of*

⁷⁶⁵ « Attacks in Iraq », *The New York Times*, le 16 mai 2007, [en ligne], consulté le 23 décembre 2017. URL: http://www.nytimes.com/imagepages/2007/05/16/world/16attacks_graphic.html

⁷⁶⁶ Joseph Stiglitz, Linda B. Blimes, « The \$3 Trillion War », *Vanity Fair*, le 26 février 2008, [en ligne], consulté le 23 décembre 2017. URL: <https://www.vanityfair.com/news/2008/04/stiglitz200804>

⁷⁶⁷ Sandra Laugier et Albert Ogien, *Pourquoi désobéir en démocratie?* Paris, La découverte, 2010, 25.

⁷⁶⁸ « Millions join global anti-war protests », *BBC News*, 17 février 2003, [en ligne], consulté le 23 décembre 2017. URL : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/2765215.stm>

Justice, une association visant à aider les Américains démunis à travers des concerts et des émissions de radio. L'appellation *axis of justice* renvoie à l'expression *axis of evil* utilisée par le président Bush lors du discours sur l'état de l'Union de 2002. Le 16 novembre 2004, Tankian et Morello sortent *Axis of Justice: Concert Series Volume 1* pour récolter des fonds en faveur des causes de l'association. Plusieurs artistes pacifistes comme Chris Cornell, Flea des Red Hot Chili Peppers ou encore le groupe hip-hop Jurassic 5 participent à ce concert à Los Angeles qui critique implicitement la guerre en Irak. Les chanteurs choisissent de reprendre des chansons contestataires et pacifistes, « Chimes of Freedom » de Bob Dylan ou « Where The Streets Have No Name » des U2, qui ne font pas directement référence à la guerre en Irak.

Le 2 mai 2006, Neil Young publie l'album *Living With War* avec des chansons qui s'opposent au président Bush et à la guerre en Irak. L'engagement de Young est aussi illustré par sa tournée *Freedom of Speech* aux États-Unis la même année en compagnie de ses amis David Crosby, Stephen Stills et Graham Nash. Le groupe Crosby, Stills, Nash et Young (CSNY) avait fait partie du mouvement contestataire des années soixante et avait participé au Festival de Woodstock en 1969. Leur tournée de 2006 essaie de réactualiser le thème de l'opposition à la guerre, en dénonçant celle que le gouvernement américain a déclenchée en Irak.

D'autres événements artistiques ont lieu afin de s'opposer à la guerre. C'est le cas du concert *Bring 'Em Home*, organisé à New York, le 20 mars 2006. Il marque le troisième anniversaire de l'invasion de l'Irak. Des opposants à la guerre en Irak participent à cet événement. Parmi eux, Steve Earle, Michael Stipe des R.E.M, Conor Oberst des Bright Eyes, et bien d'autres encore.

Ce concert marque également le début d'un important mouvement protestataire contre la guerre en Irak, le *Bring Them Home Now Tour*. Cindy Sheehan, activiste pacifiste et icône du mouvement contre la guerre en Irak, est celle qui a lancé les manifestations. Elle a perdu son fils, le caporal Casey Sheehan, en avril 2004. La tournée a commencé à Crawford où se trouve le ranch du président pour se terminer à la capitale, Washington, D.C., devant la Maison Blanche. Plus de cent mille protestataires participent à cette tournée.

Les manifestants se sont mobilisés en masse dès les premiers jours du déclenchement de la guerre en Irak. Les chanteurs se sont également engagés en enchaînant les concerts et en alertant leurs fans sur les aspects négatifs de la guerre. Mais concrètement, tout cet activisme n'a pas fait évoluer le président Bush sur la question de l'Irak. Un chanteur contestataire muni

de sa guitare se révèle impuissant face au déclenchement d'une guerre comme celle de l'Irak. Cependant, la mission d'un chanteur contestataire n'est pas d'arrêter une guerre. Il doit adapter son discours dans ses textes de chansons, pour pouvoir être entendu et écouté dans sa société et avertir ainsi ses auditeurs contre les conséquences néfastes de la guerre.

Il faut donc atténuer l'affirmation comme quoi les chansons contre la guerre sont inefficaces. Pour l'Irak, le Conseil de sécurité des Nations Unies, avec la France et l'Allemagne, n'a pu dissuader le président Bush d'envahir le pays. Dès lors, il est difficile de penser qu'une chanson contestataire aurait pu être plus efficace qu'une résolution onusienne.

2.1.2. Ramenez nos soldats !

Springsteen manifeste un grand intérêt pour thème de l'opposition à la guerre. Depuis que le chanteur a connu le succès commercial, il n'a pas cessé de composer des chansons engagées contre la guerre. Sa discographie révèle 16 chansons qui critiquent la guerre implicitement et protestent contre le pouvoir politique qui est à même de déclencher des guerres. Les chansons peuvent être catégorisées comme suit :

- 5 chansons sur la condition des vétérans, les pertes américaines et les effets des guerres sur les vétérans et les familles des soldats parmi lesquelles « Born in the U.S.A. » (1984), « A Good Man is Hard to Find (Pittsburgh) » (1998), « The Wall » (2014).
- 3 chansons sur le retour des soldats, leurs blessures et traumatismes: « Shut Out the Light » (1998), « Mrs. McGrath » (2006), « Bring 'Em Home » (2006).
- 8 chansons qui critiquent la guerre d'une façon générale tout en promouvant la paix et le pacifisme parmi lesquelles « War » (1986), « Devils & Dust » (2005), « Last to Die » (2007)⁷⁶⁹.

Springsteen affiche son opposition à la guerre en Irak dans « Gypsy Biker », chanson qui figure sur *Magic*, sortie le 2 octobre 2007 et enregistrée avec l'E Street Band. Leur dernière collaboration remonte à 2002 lorsqu'ils ont sorti *The Rising*. Ces retrouvailles ont permis la sortie d'un album très rock qui s'est hissé en première position du classement des

⁷⁶⁹ Voir l'annexe 3 avec la liste des 16 chansons qui s'opposent à la guerre.

meilleures ventes aux États-Unis⁷⁷⁰ et dans d'autres pays européens, le Royaume-Uni, l'Italie, l'Espagne et la Suède⁷⁷¹.

Dans son quinzième album studio, *Magic*, Springsteen exprime un certain désenchantement par rapport à une Amérique gouvernée par le président Bush où il ne se reconnaît plus. Dans la chanson « Livin' in the Future », il critique l'ensemble de la politique du gouvernement et croit même que ce qui arrive en Amérique relève de la fiction. « Magic » est une chanson satirique qui critique le président implicitement en le représentant comme un magicien capable de résoudre les problèmes des Américains par des tours de magie. « Your Own Worst Enemy » critique la loi de la sécurité intérieure (*USA PATRIOT ACT*) proposée par le président Bush et adoptée par le Congrès américain qui porte atteinte aux libertés individuelles essentielles⁷⁷². « Last to Die » et « Devil's Arcade » critiquent la guerre en Irak du point de vue des soldats engagés dans le conflit et dépeignent leurs souffrances et l'absurdité de cette guerre.

« Gypsy Biker », littéralement « motard gitan », critique implicitement le gouvernement fédéral pour l'engagement des troupes américaines en Irak. Le nom du président n'est cité dans aucun des couplets de la chanson. Springsteen s'exprime indirectement en évoquant les effets de la politique extérieure du président Bush sur les soldats américains et leurs familles. Sa chanson aborde un sujet sensible, celui du retour des soldats morts et l'effet que cela a sur leurs familles endeuillées.

⁷⁷⁰ *Iescharts.com*, [en ligne], consulté le 24 décembre 2017.

URL : <http://www.lescharts.com/showitem.asp?interpret=Bruce+Springsteen&titel=Magic&cat=a>

⁷⁷¹ Katie Hasty, « Springsteen Is Boss Of Album Chart With 'Magic' », *Billboard*, le 10 octobre 2007, [en ligne], consulté le 24 décembre 2017. URL : <http://www.billboard.com/articles/news/1048343/springsteen-is-boss-of-album-chart-with-magic>

⁷⁷² Signé par le président George W. Bush le 26 octobre 2001, l'*USA PATRIOT ACT* donne des prérogatives aux agents du FBI et de la CIA en termes de surveillance et de procédures judiciaires. La loi suscite de vives polémiques au sein des activistes et des associations pour la défense des libertés individuelles qui la considèrent comme liberticide. Ainsi, le gouvernement s'octroie le droit d'écouter les conversations téléphoniques, d'accéder aux courriels et aux données concernant les ouvrages empruntés dans les bibliothèques, de consulter les dossiers bancaires et médicaux de tout citoyen, d'arrêter n'importe quel suspect qui, à priori, est impliqué dans des activités terroristes et donc le priver du droit à la présomption d'innocence (*Habeas corpus*). Toutefois, il faut préciser que le président Bush a fait face à un dilemme : protéger les citoyens en restreignant quelques unes de leurs libertés individuelles ou bien subir d'autres attaques terroristes sur le sol américain. Mais au delà de cette situation difficile, il faut prendre en compte le contexte dans lequel la loi du *PATRIOT ACT* a été votée. La confusion était totale après le 11 Septembre et selon les services secrets le pire était à venir. Par conséquent, en ces temps de crise, le gouvernement s'était transformé en un *Big Brother* orwellien (Pour plus de détails sur la politique intérieure du président Bush voir : Denis Lacorne et Justin Vaïsse, *La Présidence impériale*, Paris, Odile Jacob, 2007).

The speculators made their money
On the blood you shed
Your Mama's pulled the sheets up off your bed
The profiteers on Jane Street
Sold your shoes and clothes
Ain't nobody talking 'cause everybody knows (1-6)

Il y a de l'habileté chez Springsteen qui critique les responsables indirects de la mort du soldat, les hommes d'affaires et les courtiers de New York (*speculators, profiteers*) qui ont un intérêt financier à déclencher la guerre en Irak. Le vocable *Jane Street* renvoie métonymiquement à une rue d'une grande ville qui est le fief de plusieurs compagnies financières ou pétrolières profitant de la guerre en Irak. La dichotomie « we, them », typique d'une *protest song* critiquant la guerre, est mise en avant ultérieurement lorsque Springsteen évoque deux Amériques, celle des habitants des petites villes vivant au bas de l'échelle sociale qui envoient leurs enfants se faire tuer dans des guerres absurdes (« we're just waitin' on the phone », 19) et l'Amérique des courtiers et des hommes d'affaires de New York et de Los Angeles qui s'enrichissent à cause des guerres provoquées par le président Bush (« To them that threw you away, you ain't nothin' but gone », 34-35).

Springsteen décrit les obsèques du soldat, mort en Irak et qui a été rapatrié dans son pays, « our gypsy biker's comin' home » (9). Il dépeint des moments poignants du chagrin de la famille du soldat mort au combat. Le narrateur discute avec le défunt comme s'il était encore vivant. Les auditeurs sont même tentés de croire qu'il s'est juste blessé au combat⁷⁷³ par l'emploi de l'expression *the blood you shed*.

Mais la réalité est tout autre. Il faudra attendre le dernier couplet pour comprendre que le soldat est bien mort. « You slipped into your darkness, now all that remains is my love for you brother » (30-32). Contrairement au vétéran de « Born in the U.S.A. » qui retourne du Viêt Nam pour se retrouver sans travail et abandonné par tous, le soldat de « Gypsy Biker » revient au pays dans un cercueil. Cette image forte du défunt seul dans sa tombe renforce la sympathie à l'égard des familles endeuillées et produit un effet cathartique sur les auditeurs.

L'atmosphère mélancolique et la tonalité pathétique inspirent aux auditeurs des émotions fortes. Springsteen se focalise sur la tristesse des membres de la famille du défunt et de ses amis. « Sister Mary sits with your colors, brother John is drunk and gone » (10-11). La

⁷⁷³ Dans le jargon militaire étatsunien, on emploie l'acronyme WIA (*Wounded In Action*) pour décrire les soldats qui ont été blessés pendant les combats, mais qui n'ont pas été tués (Thomas R. Mockaitis (éd.), *The Iraq War Encyclopedia*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2013, 200).

guerre a un effet désastreux sur les soldats mais aussi sur leurs familles et amis qui subissent un traumatisme psychologique considérable.

Le narrateur semble avoir des remords par rapport à la perte de son ami soldat. Les auditeurs ont l'impression qu'il était en faveur de la guerre et qu'il a encouragé son ami à s'engager en Irak pour défendre la liberté et promouvoir le pacifisme. « Now I'm out countin' lines, countin' white lines and getting stoned » (37-38). Maintenant que son ami a trépassé, il essaie d'apaiser sa souffrance en prenant des drogues dures pour se déculpabiliser et oublier sa désespérance.

Springsteen est subtil dans sa critique du gouvernement. Il n'attaque pas frontalement le président. Sa méthode consiste à lui montrer les résultats de ses décisions de se lancer dans des guerres qui détruisent la vie sociale de milliers de familles américaines. Il faut préciser qu'un des indices importants de l'impopularité de la guerre en Irak est le nombre de pertes américaines, 4 422 morts et 31 926 blessés au 14 janvier 2013 selon le Département de la Défense des États-Unis⁷⁷⁴. Springsteen met en avant la dimension familiale et affective du sort des soldats américains engagés en Irak. Cette guerre, selon lui, est impopulaire parce qu'elle cause la mort à des milliers de soldats et qu'elle endeuille leurs familles.

Springsteen utilise la moto comme un symbole qui illustre l'attachement des Américains à leur mode de vie et à leur culture. Le défunt était un « motard gitan » avant d'être un soldat. La moto renvoie à cette image du rebelle qui n'a pas de maison. Il est sur sa Harley Davidson chevauchant la Route 66 en quête de découvertes et de nouvelles expériences à travers le mouvement. Le soldat était aussi un gitan, c'est-à-dire qu'il vivait sans attaches et qu'il se déplaçait constamment sur les routes de son pays. Pour Springsteen, l'Amérique est si vaste qu'il faudrait adopter un mode de vie de nomade comme le soldat décédé pour pouvoir apprécier la beauté de tout son paysage.

« We pulled your cycle out of the garage and polished up the chrome, our gypsy biker's comin' home ». La famille prépare la moto pour qu'elle rejoigne son gitan qui sera bientôt de retour. Il aurait certainement voulu que ce soit une de ses dernières volontés.

We rode her into the foothills
Bobby brought the gasoline
We stood 'round her in a circle
As she lit up the ravine (21-24)

⁷⁷⁴ « U.S. Casualty Status », *U.S. Department of Defense*, le 14 janvier 2013, [en ligne], consulté le 24 décembre 2017. URL: <https://web.archive.org/web/20130116062321/http://www.defense.gov/news/casualty.pdf>

Dans le passage ci-dessus la moto est personnifiée à travers le pronom personnel féminin *she*. La moto est comme une personne dotée d'une âme et douée de sentiments. La moto a également trépassé du fait de la mort de son motard. Sa présence n'a plus aucun sens dans ce monde et la famille choisit de l'incinérer aux côtés de son motard au cours de cette cérémonie symbolique.

La musique de la chanson est très puissante. Avec le retour de l'E Street Band nous retrouvons un jeu de batterie explosif et des sons de guitares électriques amplifiées. Le magazine *Rolling Stone* qualifie « Gypsy Biker » de « high-voltage song »⁷⁷⁵. Springsteen commence par jouer un morceau d'harmonica et il est accompagné par Steven Van Zandt jouant d'une guitare acoustique. Ensuite, les guitares électriques et la batterie de Max Weinberg entrent en jeu. Springsteen exécute un solo et aussitôt il est suivi par Van Zandt. Le son des guitares est puissant, agressif. Les guitares rugissent comme la Harley Davidson pour rendre un dernier hommage au motard. À travers la musique, les auditeurs peuvent imaginer combien cela doit être douloureux pour les familles de perdre leurs enfants à cause de ces guerres.

Il faut noter aussi que Springsteen n'a pas fait de clip pour cette chanson. Ceci est une chose courante chez lui, surtout depuis l'incompréhension provoquée par la très ambiguë « Born in the U.S.A. » et son clip. La stratégie artistique de Springsteen de ne pas sortir de clip permet d'éviter toute mauvaise interprétation de l'œuvre. Le chanteur avait d'ailleurs confié à son biographe qu'il craignait que les clips déforment le sens de ses chansons :

The thing about a video is that you only really have a few choices about what you can do. Either you illustrate a song, which in my case I can't do—because it's like you're gonna paint a mustache on it or something. Or you create another story to go over the song, and that's kinda silly, because there's a story already there. That's the story I wanted to tell, so to create another story to go along with it, that doesn't make sense either⁷⁷⁶.

Si on revient aux années quatre-vingt, la chaîne de musique MTV avait popularisé le clip avec des artistes comme Michael Jackson ou Madonna qui avaient réalisé des clips coûtant des millions de dollars pour promouvoir leurs albums. Mais il semble que Springsteen privilégie le texte de la chanson à sa représentation par le vidéoclip. Le chanteur compose des textes sur des personnages et inclut des détails sur leur vie familiale, leur quotidien et leurs

⁷⁷⁵ « 100 Greatest Bruce Springsteen Songs of All Time », *Rolling Stone*, le 16 janvier 2014, [en ligne], consulté le 24 décembre 2017. URL : <http://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-bruce-springsteen-songs-of-all-time-20140116/gypsy-biker-19691231>

⁷⁷⁶ Marsh, *op.cit.*, 417.

problèmes. Le choix judicieux de ne pas compter sur les clips permet à Springsteen de préserver le sens de sa chanson.

Il faut évoquer un autre point important qui concerne le thème du retour des soldats américains engagés dans les guerres. Le titre de cette section (ramenez nos soldats !) fait allusion à la chanson « Bring 'Em Home » que Pete Seeger a chantée en 1965 pour demander au président Lyndon Johnson de ramener les soldats américains engagés dans la guerre du Viêt Nam. Springsteen a réactualisé le thème du retour des soldats au pays en reprenant « Bring 'Em Home » en 2006 avec une version très sombre et mélancolique qui somme le gouvernement Bush d'arrêter ce conflit absurde et lui demande de ramener les enfants de l'Amérique dans leur pays.

Toutefois, il faut préciser que le thème de la guerre divise l'opinion publique américaine. Springsteen met en avant cette divergence lorsqu'il décrit la population de la petite ville du motard gitan, « this whole town's been roused, which side are you on » (12-13). En effet, d'après le sondage conduit en mars 2007 par le *Pew Research Center*, 52% des Américains estiment qu'il faut rapatrier les troupes de l'Irak alors que 48% estiment qu'il faut maintenir les troupes en Irak pour établir la démocratie et la paix dans ce pays⁷⁷⁷. Mais pour Springsteen, le mal est déjà fait puisque les enfants de l'Amérique rentrent dans des cercueils, « to the dead it don't matter much, 'bout who's wrong or right » (27-28). Il serait donc absurde, selon le chanteur, de mener des débats infructueux sur la justesse ou la légitimité de cette guerre sanglante.

Enfin, la question qu'il faut poser est de savoir si les chansons contre la guerre d'Irak ont eu le même impact sur les foules que les chansons contre la guerre du Viêt Nam. La mobilisation contre la guerre durant la présidence Bush était également moindre que celle qu'a suscitée la guerre du Viêt Nam. Pourtant, les pertes humaines américaines ont été considérables en Irak.

La moindre mobilisation peut s'expliquer par l'abrogation de la conscription en 1973⁷⁷⁸, marquant le passage à une armée américaine professionnelle. En annulant cette loi, le gouvernement fédéral a absorbé de facto la protestation. Les jeunes Américains d'aujourd'hui se sont opposés à la guerre en Irak mais pas avec le même enthousiasme que celui des jeunes des années soixante qui étaient directement concernés par la conscription.

⁷⁷⁷ « Public Attitudes Toward the War in Iraq », *Pew Research Center, op.cit.*

⁷⁷⁸ La conscription aux États-Unis a été utilisée lors de la guerre de Sécession, la Première et Seconde Guerre mondiale et la guerre froide. Pour la guerre du Viêt Nam, le gouvernement fédéral avait organisé une loterie du 1^{er} décembre 1969 au 30 juin 1973 (Dorit Geva, *Conscription, Family and the Modern State*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 138).

En l'absence d'un mouvement anti-guerre fort comme celui du Viêt Nam, nous comprenons le manque d'efficacité de la chanson de Springsteen qui s'est opposée implicitement au président Bush, mais qui n'a pas pu arrêter l'engagement des troupes américaines en Irak⁷⁷⁹. Toutefois, nous ne pouvons pas ignorer l'engagement de Springsteen contre cette guerre qu'a entreprise son pays. Le 2 mars 2003, soit quelques semaines avant le déclenchement de la guerre en Irak, Springsteen débute le concert d'Austin, ville du Texas où le président Bush a occupé le poste de gouverneur, par « War » d'Edwin Starr pour afficher son opposition à la guerre. Aussi, Springsteen déclare au *Rolling Stone* : « I felt we had been misled. I felt they had been fundamentally dishonest and had frightened and manipulated the American people into war »⁷⁸⁰. Le chanteur estime que le président Bush a menti au peuple américain afin de déclencher une guerre injuste. Les chansons et interviews de Springsteen ont résisté face à la guerre du président. Son engagement contre la guerre a essayé de promouvoir la paix, mais il faut reconnaître que les foules n'étaient pas au rendez-vous comme elles le furent pendant les années soixante.

2.2. Critiquer l'après Katrina

Springsteen critique aussi le président Bush en se focalisant sur un aspect de sa politique intérieure, la réponse de son gouvernement après le passage de l'ouragan Katrina qui a dévasté l'État de la Louisiane.

La chanson que nous allons examiner est une critique indirecte du gouvernement Bush pour la lenteur de sa réaction face à la catastrophe naturelle. Mais avant cela, il nous faut donner une vue d'ensemble de la catastrophe naturelle, la réaction du gouvernement et les critiques adressées au président Bush pour la mauvaise gestion de l'après Katrina.

2.2.1. L'ouragan et la Nouvelle-Orléans

Le 29 août 2005, l'ouragan Katrina dévaste la côte du golfe du Mexique. Les vents atteignent plus de 200km/h et balayent la côte du Mississippi poussant une marée qui met à mal les digues de la Nouvelle-Orléans. Le bilan de la tempête est lourd, 1833 morts. Plus d'un

⁷⁷⁹ Il faut aussi atténuer l'affirmation selon laquelle les chansons contre la guerre du Viêt Nam étaient inefficaces. Les *protest singers* Pete Seeger, Joan Baez, Bob Dylan, Country Joe and the Fish et CSN&Y n'ont pas arrêté la guerre du Viêt Nam, mais ont accompagné la forte mobilisation de la jeunesse américaine qui s'est opposée à la guerre et à la conscription.

⁷⁸⁰ Jann S. Wenner, « Bruce Springsteen : 'We've Been Misled' », *Rolling Stone*, le 14 octobre 2004, [en ligne], consulté le 24 décembre 2017. URL : <http://www.rollingstone.com/music/news/bruce-springsteen-weve-been-misled-20041014>

million de personnes sont déplacées⁷⁸¹. L'ouragan est de catégorie 5, la plus haute sur l'échelle de Saffir-Simpson. C'est un des plus puissants ouragans à avoir frappé les États-Unis. C'est surtout l'une des catastrophes naturelles les plus coûteuses en victimes humaines et en pertes économiques de l'histoire du pays, estimées à 108 milliards de dollars⁷⁸².

Trois États sont particulièrement touchés : le Mississippi, la Louisiane et l'Alabama. Mais, ce qui marque les esprits c'est surtout l'inondation quasi-complète de la Nouvelle-Orléans. La ville, où vivent plus de 450 000 habitants, est inondée à 80%. Quand les digues se rompent, la ville est presque entièrement sous les eaux. La situation est particulièrement dramatique dans le *Lower Ninth Ward*, le quartier le plus touché par l'ouragan.

L'électricité est coupée. L'eau potable est polluée. Les pillages et les violences plongent la Nouvelle-Orléans dans le chaos et la désolation. La Garde nationale est critiquée pour avoir tiré sur des pillards alors qu'une bonne partie de ces gens ne voulaient que s'approvisionner en nourriture. Des centaines de policiers abandonnent leur poste et d'autres sont impliqués dans des bavures. Les médias diffusent des reportages qui montrent des corps flottant ou abandonnés dans les rues. Des images aussi d'habitants attendant les secours sur les toits de leurs maisons inondées bouleversent le monde entier.

L'éditorialiste du *New York Times*, David Brooks, décrit la catastrophe comme l'anti-11Septembre.

Katrina was the anti-9/11. On Sep.11, Rudy Giuliani took control. The government's response was quick and decisive. The rich and poor suffered alike. Americans had been hit, but felt united and strong. Public confidence in institutions surged. Last week in New Orleans, by contrast, nobody took control. Authority was diffuse and action was ineffective. The rich escaped while the poor were abandoned⁷⁸³.

Après les événements tragiques du 11 Septembre, les victimes étaient de toutes les races et de toutes les classes sociales. Les attentats n'avaient épargné personne. Par contre, Katrina est une catastrophe de la pauvreté. C'est la population africaine-américaine et pauvre qui a payé le plus lourd tribut à l'ouragan vu qu'elle vivait dans des maisons de fortune et qu'elle a été la moins rapidement secourue.

⁷⁸¹ Richard D. Knabb, Jamie R. Rhome et Daniel P. Brown, « Tropical Cyclone Report Hurricane Katrina », *National Hurricane Center*, Miami, le 20 décembre 2005, [en ligne], consulté le 24 décembre 2017, 11.

URL : http://www.nhc.noaa.gov/data/tcr/AL122005_Katrina.pdf

⁷⁸² *Ibid.*, 13.

⁷⁸³ David Brooks, « The Bursting Point », *The New York Times*, le 4 septembre 2005, [en ligne], consulté le 24 décembre 2017. URL : <http://www.nytimes.com/2005/09/04/opinion/04brooks.html>

La ville surnommée *Big Easy* offrait jusqu'alors un visage gai et insouciant mais elle en cachait un autre, celui d'une ville pauvre où la ségrégation et le racisme étaient encore présents. Quand on visionne les images de la Nouvelle-Orléans après le passage de l'ouragan, on ne peut s'empêcher de penser qu'elle a ressemblé pendant quelques jours à une ville du tiers monde touchée par l'inondation.

La question qu'on peut se poser est : comment une catastrophe naturelle s'est-elle transformée en une catastrophe humanitaire ? La réponse est qu'il y a eu des défaillances politiques dans la gestion de la crise à tous les niveaux, celui des autorités locales, et ceux de l'État et du gouvernement fédéral.

Le gouvernement Bush est le premier à être critiqué pour sa lenteur à réagir face à l'ouragan. Avant même le début de la crise, les démocrates interpellent le président sur le fait qu'il ne soit rentré de ses vacances au Texas que deux jours après le début de la catastrophe. Mais ce qui suscite la polémique, c'est la photo du président prise le 30 septembre 2005 à bord d'*Air Force One*, lors de son retour à Washington et qui le montre en train de regarder les villes inondées à travers le hublot de l'avion. La photo donne l'impression que le président n'est pas concerné par la souffrance des victimes. Cette image d'un président survolant la Nouvelle-Orléans est devenue le symbole d'un gouvernement fédéral indifférent.

Quatre jours après la catastrophe, le président rend visite aux victimes de Katrina. C'est un fiasco en matière de relations publiques. Le président aurait pu faire cette visite dès le début de la catastrophe. Lorsqu'il était à bord d'*Air Force One*, il aurait dû atterrir à Bâton-Rouge, la capitale de la Louisiane, pour apporter son soutien à la population et aux sauveteurs.

Quand l'ouragan Betsy avait dévasté la Nouvelle-Orléans en 1965, le président Johnson, contrairement au président Bush, était arrivé sur les lieux de la catastrophe le jour même dans la soirée. Certes, la présence d'un président ne va pas sauver des vies mais elle remplit une fonction symbolique qui reconforte les sinistrés tout en remontant le moral des troupes. Un président sur le terrain dès le début des secours, c'est l'image qu'auraient voulu voir les Américains pour apaiser leur frustration.

Quelques observateurs critiquent le président pour les choix de ses actions politiques. Ils lui reprochent de privilégier la lutte anti-terroriste aux affaires internes du pays. Pourtant, l'idée que la guerre en Irak aurait privé l'armée d'un bon nombre de ses effectifs lors des opérations de secours est inexacte. Le 3 septembre 2005, soit six jours après la catastrophe, 7000 soldats sont envoyés à la Nouvelle-Orléans. Néanmoins, Daniel Vernet pose une

question importante dans *Le Monde* : « À quoi sert-il de vouloir garantir la sécurité des Américains en se battant en Irak, voire en tentant d'y implanter la démocratie, si dans le même temps il n'est pas possible de les protéger contre des aléas certes naturels mais dont les conséquences au moins devraient être humainement maîtrisables ? »⁷⁸⁴.

De toute façon, une partie de la population américaine critique le président Bush non pas parce qu'elle est menacée par l'Irak mais parce que son président ne démontre pas des capacités de leader. La guerre contre la terreur que le gouvernement a entreprise fait qu'il n'est pas préparé à la gestion d'une catastrophe naturelle majeure vu qu'il a mobilisé tous ses moyens pour combattre le terrorisme.

Une autre erreur du président consiste à avoir affaibli l'agence fédérale de gestion des urgences, *Federal Emergency Management Agency* (FEMA), chargée des secours en situation d'urgence sur le territoire des États-Unis. Après le 11 Septembre, la FEMA perd son autonomie en rejoignant le Département de Sécurité, nouvellement créé pour améliorer la sécurité du pays contre les attaques terroristes. Les fonds de l'agence sont fortement réduits et elle perd de son efficacité opérationnelle. La restructuration de la FEMA l'a rendue inerte, incapable d'agir lors de l'ouragan Katrina. Son directeur, Michael Brown, sera limogé.

Le président Bush est aussi accusé d'avoir sous-estimé l'ampleur de la catastrophe et d'avoir tardé à réagir. Un sondage *CBS News* réalisé le 8 septembre 2005 indique que 77% des Américains trouvent la réponse du gouvernement fédéral à l'ouragan Katrina inadéquate⁷⁸⁵. Un terrible coup est porté au gouvernement fédéral, le président Bush en tête.

Les autorités locales et régionales représentées par le maire de la Nouvelle-Orléans, Ray Nagin, et le gouverneur de la Louisiane, Kathleen Blanco, ont aussi leur part de responsabilité dans la gestion de la crise. Le maire aurait pu donner un ordre obligatoire d'évacuation des habitants en se servant des 350 bus scolaires de la Nouvelle-Orléans offerts par la compagnie ferroviaire *Amtrak*. Ceux-ci seront finalement perdus dans l'inondation. De même, madame Blanco aurait pu demander au gouvernement fédéral de prendre le contrôle de la situation en autorisant le déploiement de l'armée dans la ville. Il faudra attendre près de cinq jours après le passage de l'ouragan pour que cela soit fait⁷⁸⁶.

⁷⁸⁴ Daniel Vernet, « Katrina bouscule la diplomatie américaine », *Le Monde*, le 08 septembre 2005.

⁷⁸⁵ Joel Roberts, « Poll: Katrina Response Inadequate », *CBS News*, le 8 septembre 2005, [en ligne], consulté le 24 décembre 2017. URL : <https://www.cbsnews.com/news/poll-katrina-response-inadequate/>

⁷⁸⁶ Si l'on s'en tient à la loi de 1988, le *Stafford Act* stipule que c'est aux autorités locales et régionales de réagir en cas de catastrophe naturelle. Ils sont donc responsables de l'organisation des premiers secours. Le gouvernement fédéral peut intervenir ultérieurement, à la demande du gouverneur de l'État (« The Stafford Act », *FEMA Authorities*, [en ligne], consulté le 24 décembre 2017. URL : https://www.fema.gov/media-library-data/1490360363533-a531e65a3e1e63b8b2cfb7d3da7a785c/Stafford_ActselectHSA2016.pdf).

Le 15 février 2006, après plusieurs mois d'enquête parlementaire, la Commission Katrina rend son rapport dans lequel elle conclue :

The select Committee identified failures at all levels of government that significantly undermined and detracted from the heroic efforts of first responders, private individuals and organizations, faith-based groups, and others. [...] We reflect on the 9/11 Commission's finding that "the most important failure was one of imagination". The select Committee believes Katrina was primarily a failure of initiative⁷⁸⁷.

Si la catastrophe du 11 Septembre est imputée partiellement à un manque d'imagination, c'est-à-dire à un manque d'anticipation des attaques terroristes, celle de Katrina est imputable à un manque d'action de la part des pouvoirs politiques qui auraient dû anticiper les conséquences dévastatrices de la catastrophe naturelle. Cela se traduit par des erreurs commises par des responsables politiques à tous les niveaux du gouvernement. Les terribles conséquences de Katrina auraient pu être évitées avec un vrai leadership et une bonne coordination entre les différents responsables.

2.2.2. Springsteen, la Nouvelle-Orléans et le président

Après le passage de l'ouragan Katrina, plusieurs artistes de musique populaire et acteurs de cinéma (Faith Hill, Richard Gere, Aaron Neville, Leonardo DiCaprio, Tim MCGraw, Mike Meyers) participent au téléthon *A Concert for Hurricane Relief*, organisé le 2 septembre 2005 par la chaîne NBC pour soutenir les victimes de la catastrophe. Les chanteurs et acteurs incitent la population américaine à aider les victimes de l'ouragan en offrant des dons à la Croix-Rouge américaine. Le téléthon est suivi par 8.5 millions de téléspectateurs et amasse des fonds d'une valeur de 50 millions de dollars destinés à l'aide des victimes⁷⁸⁸.

Un des moments médiatiques les plus forts du téléthon est celui où Kanye West fustige le président Bush en le traitant de raciste. Le rappeur déclare en direct sur le plateau de la NBC : « George Bush doesn't care about black people », l'accusant ainsi de ne pas aimer les Africains-Américains de la région⁷⁸⁹. West utilise des mots blessants pour accuser le président d'avoir délibérément laissé une partie des citoyens américains mourir dans la catastrophe. Bien que les propos du rappeur soient caricaturaux, ils reflètent surtout le sentiment de

⁷⁸⁷ Tom Davis (Président), *Select Bipartisan Committee to Investigate the Preparation for and Response to Hurricane Katrina*, le 15 février 2006, [en ligne], consulté le 24 décembre 2017.

URL : <http://www.gpoaccess.gov/congress/index.html>

⁷⁸⁸ Jeremy Stahl, « "This Is Not Going Well": NBC Producers Look Back on the Concert for Katrina's Kanye Moment », *Slate*, 27 août 2015, [en ligne], consulté le 25 décembre 2017.

URL : http://www.slate.com/blogs/the_slatest/2015/08/27/george_bush_doesn_t_care_about_black_people_how_kanye_west_s_katrina_moment.html

⁷⁸⁹ *Ibid.*

frustration partagé par la communauté africaine-américaine qui s'est sentie abandonnée par son gouvernement à cause de son origine ethnique.

Quant à Springsteen, il participe au *New Orleans Jazz & Heritage Festival* le 30 avril 2006 avec d'autres artistes : Bob Dylan, Ani DiFranco, Dr. John, Allen Toussaint et Lionel Richie. Après le passage de l'Ouragan Katrina, Springsteen offre un don d'une valeur de 80 000 dollars à la *New Orleans Musicians Clinic*. De même, Springsteen apporte son soutien aux victimes d'autres catastrophes naturelles en participant au *Hope for Haiti Now : A Global Benefit for Earthquake Relief* (2010) ou encore au *12-12-12 : The Concert for Sandy Relief* après le passage de l'Ouragan Sandy sur la côte Est des États-Unis en 2012.

Le *New Orleans Jazz & Heritage Festival* qui rapporte chaque année des recettes d'environ 300 millions de dollars célèbre les musiques et les cultures originales de la Nouvelle-Orléans et de la Louisiane : blues, gospel, musique cajun, zydeco, jazz, parades, cuisine cadienne⁷⁹⁰. La 37^{ème} édition du festival est particulièrement importante pour la ville, il s'agit du premier événement artistique majeur depuis le passage de l'ouragan.

La musique populaire se révèle être l'un des outils de la reconstruction matérielle aussi bien que symbolique de la Nouvelle-Orléans. Elsa Grassy explique que « dans leur réponse à l'ouragan, les artistes ont privilégié les reprises, au point que ce format musical en est venu à symboliser l'après-Katrina »⁷⁹¹. En effet, face à l'ouragan et ses conséquences désastreuses, les artistes de la Nouvelle-Orléans ont choisi de chanter des reprises : « When the Saints Go Marching In », « Do You Know What It Means to Miss New Orleans », « Yes We Can Can » et « Louisiana 1927 » pour n'en citer que quelques-unes.

Bob Dylan et Bruce Springsteen choisissent respectivement de reprendre des chansons traditionnelles existantes en modifiant leurs couplets, « High Water (For Charley Patton) »⁷⁹² et « How Can a Poor Man Stand Such Times and Live? ». Les deux plus grands auteurs-compositeurs de la musique populaire américaine contemporaine chantent des reprises au *Jazz Fest* de 2006. L'urgence d'apporter une réponse rapide à la catastrophe n'a pas permis à Dylan et à Springsteen de sortir des compositions originales. Cela allait prendre du temps et de ce point de vue ils ont choisi de chanter des titres existants.

⁷⁹⁰ *The New Orleans Jazz & Heritage Festival and Foundation, Inc*, [en ligne], consulté le 25 décembre 2017. URL : <http://www.jazzandheritage.org/events/jazz-fest>

⁷⁹¹ Elsa Grassy, « "Tradition can be a verb": Covering Songs in the Post-Katrina Era », *Revue française d'études américaines*, 2009/2, n°120, 10, [en ligne], consulté le 25 décembre 2017. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2009-2-page-10.htm>

⁷⁹² « High Water (For Charley Patton) » est une reprise de Bob Dylan de la chanson « High Water Everywhere » (1929) de Charley Patton.

Le *New York Times* avance que le procédé qui consiste à reprendre des anciennes chansons en temps de catastrophe naturelle existait déjà du temps de Benjamin Franklin. « In the 18th century, songwriters responded to current events by writing new lyrics to existing melodies. Benjamin Franklin used to write broadside ballads every time a disaster struck and sell the printed lyrics in the street that afternoon »⁷⁹³. Toutefois, il faut préciser que contrairement à Katrina, les auteurs compositeurs du XVIII^e siècle écrivaient de nouvelles paroles même si les mélodies existaient déjà. Les reprises après Katrina ont participé à la reconstruction de la ville car elles font partie du patrimoine culturel des États-Unis. En revenant à la tradition et en essayant de lui donner une nouvelle forme c'est la ville de la Nouvelle-Orléans que les artistes ont fait renaître.

Springsteen interprète plusieurs de ses chansons en hommage aux victimes de l'ouragan Katrina. Dans ses mémoires, il revient sur sa prestation scénique de la Nouvelle-Orléans : « one show in America that stood out as not only one of the finest of but one of the most meaningful of my work life »⁷⁹⁴. La reprise de « How Can a Poor Man Stand Such Times and Live? » est particulièrement émouvante surtout lorsque Springsteen déclare au public néo-orléanais avant de chanter :

We had a chance to travel around New Orleans yesterday in the Ninth Ward, and I think I saw sights I never thought I'd see in an American city. [...] The criminal ineptitude makes you furious and this is what happens when political cronyism guts the very agencies that are supposed to serve American citizens in times of trial and hardship. This is what happens when people play political games with other people's lives⁷⁹⁵.

Springsteen critique le président Bush sans mentionner son nom. Il n'accuse pas le président Bush de racisme comme Kanye West mais juge son manque décisionnel après le passage de l'ouragan comme criminel.

À l'origine, « How Can a Poor Man Stand Such Times and Live? » a été composée par Blind Alfred Reed durant la crise de 1929 pour dénoncer les conditions désolantes des Américains les plus démunis. Par la suite, le chanteur rock et guitariste virtuose Ry Cooder, la reprend en 1970 et y introduit un long solo de guitare électrique.

⁷⁹³ John Leland, « Art Born of Outrage in the Internet Age », *The New York Times*, le 25 septembre 2005, [en ligne], consulté le 25 décembre 2017. URL : <http://www.nytimes.com/2005/09/25/weekinreview/25leland.html>

⁷⁹⁴ Springsteen, *op.cit.*, 450.

⁷⁹⁵ Juliet Eilperin, « In New Orleans, the Show Goes On », *The Washington Post*, le 1^{er} mai 2006, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017. URL : https://www.washingtonpost.com/archive/politics/2006/05/01/in-new-orleans-the-show-goes-on-span-classbankheadjazzfest-returns-with-a-larger-than-expected-crowd-on-hand-to-celebrate-the-citys-music-and-its-post-katrina-spiritspan/e428d349-0052-46bb-b898-649bf210aac4/?utm_term=.ae81e3dccc7

Springsteen est séduit, musicalement, par la reprise de Cooder. Il garde le dernier couplet original qui devient le premier couplet dans sa reprise et ajoute trois nouveaux couplets. L'épilogue de la version originale fait office de prologue dans cette reprise. Voilà qu'après 1929, l'Amérique fait face à Katrina et c'est comme s'il n'y avait pas de rupture entre ces deux événements majeurs de l'histoire américaine contemporaine.

Springsteen décrit la situation d'une famille néo-orléanaise modeste qui a subi cette catastrophe. Il pose une question majeure dans le titre de la chanson et interpelle les pouvoirs publics à travers un ton injonctif. Il critique le gouvernement fédéral en l'invitant à reconsidérer sa politique dans cette région de la Nouvelle-Orléans. Les destinataires de ce message peuvent être également le reste de la population américaine qui a été épargnée par cette catastrophe naturelle. Le chanteur veut ainsi les sensibiliser à la gravité de cette tragédie.

Well the doctor comes 'round here with his face all bright
And he says "in a little while you'll be alright"
All he gives is a humbug pill, a dose of dope and a great big bill
Tell me how can a poor man stand such times and live? (1-4)

Le président Bush est implicitement critiqué puisqu'il est comparé à un médecin blanc incompetent. L'expression *face all bright* renforce l'idée qu'il s'agit d'un Américain blanc qui en plus se réjouit du malheur des autres puisque il va être payé pour sa consultation médicale (*great big bill*).

« And what happened to you poor black folks, well it just ain't fair, he took a look around, gave a little pep talk, said, I'm with you then he took a little walk » (6-7). Springsteen invite ses auditeurs à interpréter les paroles de ses chansons à leur façon. La troisième personne qui parle est difficile à cerner, mais le chanteur fait probablement allusion à la visite tardive et rapide de Bush à la Nouvelle-Orléans et suggère que le président ne se soucie pas du sort de la population africaine-américaine.

On relève dans les couplets de la chanson des mots appartenant au champ lexical de la Nouvelle-Orléans. Springsteen décrit une ville joyeuse et festive avant la catastrophe, « Me and my old school pals had some mighty high times down here » (5) et renvoie ses auditeurs à des lieux géographiques spécifiques de la ville (Canal Street, levees, 9). Le chanteur dresse un tableau de la situation chaotique de la Nouvelle-Orléans avec des descriptions poignantes. « There's bodies floatin' on Canal Street and the levees gone to hell » (9). Ce passage nous permet d'avoir une idée des effets dévastateurs de l'ouragan. Le narrateur fait partie des gens vivant au bas de l'échelle sociale de la ville et cela est renforcée par le registre qu'il emploie

(*there's bodies*) et qui contient des fautes de grammaires. L'ouragan Katrina a révélé qu'une partie de la population américaine vivait dans la précarité, n'avait pas accès à l'éducation et aux opportunités en matière d'emploi. Nous mesurons l'habileté de Springsteen qui a choisi de critiquer l'absence du gouvernement fédéral dans les quartiers africains-américains plutôt que de mentionner le nom du président frontalement.

La prestation scénique de Springsteen au *Jazz Fest* de 2006 s'est faite sans l'E Street Band, mais avec The Sessions Band, un groupe de musicien comprenant une section de cuivre, des violons et un banjo qui a accompagné Springsteen lors de la tournée mondiale *Bruce Springsteen with The Seeger Sessions Band Tour* en 2006. Springsteen a rendu hommage à la Nouvelle-Orléans en incluant une instrumentation traditionnelle similaire à celle des artistes natifs de la ville. Ainsi, les spectateurs du festival ont retrouvé les sonorités et musiques qu'ils souhaitaient écouter, celles de la ville jazz. Aussi, les nouvelles paroles de la chanson ont rendu hommage à la population africaine-américaine de la Nouvelle-Orléans en rappelant aux auditeurs que la ville jazz n'est pas qu'un lieu touristique qui fait partie du patrimoine culturel étatsunien, mais qu'une partie de sa population a besoin que l'on s'occupe d'elle puisque elle vit dans la pauvreté et l'exclusion sociale.

La protestation artistique face à Katrina a été immédiate et spontanée. Elle a contribué à souligner aux Américains le manque de charisme et d'esprit d'initiative de leur président juste après la catastrophe. Elle a consisté en un retour à la tradition en reprenant des chansons déjà sorties par le passé pour soulever des problèmes existants. Les reprises de Katrina montrent que les problèmes d'inégalités et de ségrégation raciale demeurent toujours en Amérique contemporaine. Plusieurs artistes, dont Springsteen, ont choisi les reprises comme outil de contestation. Springsteen n'a pas chanté une reprise au sens littéral, mais son titre peut être considéré comme tel car il a repris la musique, le refrain et un des couplets d'une chanson traditionnelle. Cela renforce l'idée que la tradition a participé à la reconstruction de la Nouvelle-Orléans et a permis de sauvegarder le patrimoine culturel de la ville.

Il faut préciser enfin que la reprise de Springsteen, « How Can a Poor Man Stand Such Times and Live? », figure sur son quatorzième album studio de 2006 qui rend hommage aux chansons folk de Pete Seeger, *We Shall Overcome: The Seeger Sessions (American Land Edition)*. La prochaine chanson que nous allons analyser figure aussi sur cet album et aborde un thème important des États-Unis, le rêve américain.

3. Le rêve américain ?

Springsteen a critiqué le gouvernement fédéral indirectement en démontrant l'absence de son action face à des catastrophes naturelles comme celle de Katrina. Il serait aussi intéressant d'examiner les modalités de la critique du chanteur lorsqu'il aborde dans ses chansons des thèmes importants comme le rêve américain.

Lors de la promotion de son dix-septième album, *Wrecking Ball*, à Paris, le 16 février 2012, Springsteen dit à des journalistes : « My work has always been about judging the distance between American reality and the American Dream—how far is that at any moment? »⁷⁹⁶. Springsteen évalue la possibilité de réaliser le rêve américain à l'ombre de la réalité américaine. Le rêve américain peut se résumer selon l'idée suivante : toute personne vivant sur le sol américain peut réussir sa vie et devenir riche et prospère à condition de travailler dur et de saisir les opportunités quand elles se présentent à elle.

La réalisation du rêve est possible. Springsteen lui-même est l'archétype du citoyen américain qui a réussi artistiquement aussi bien que financièrement. Comme Elvis Presley, Springsteen incarne le rêve américain de la star de rock qui a commencé sa carrière musicale à partir de rien en chantant dans les clubs locaux du New Jersey pour devenir riche et célèbre à travers le monde.

Cependant, en essayant d'accomplir le rêve, les gens peuvent se heurter à une réalité américaine différente de leurs espoirs idéalisés et qui pourrait les désenchanter. La réalisation du rêve américain est difficile, voir impossible pour une partie de la population américaine, celle qui vit au bas de l'échelle sociale. Dès lors il faut nous poser les questions suivantes : Qu'est-ce que le rêve américain ? Est-il réalisable pour tout citoyen qui travaille dur ? Quelle est cette distance entre le rêve et la réalité que décrit Springsteen dans ses chansons ? L'humoriste américain George Carlin n'a-t-il pas raison lorsqu'il affirme dans un de ses spectacles : « The reason they call it the American Dream is because you have to be asleep to believe it »⁷⁹⁷ ?

Pour répondre à ces questions nous allons tout d'abord donner une définition théorique à ce mythe fondateur des États-Unis qui est l'*American Dream*. Nous allons ensuite examiner deux chansons de Springsteen où il mesure la distance entre le rêve et la vie réelle dans l'Amérique contemporaine. La première chanson aborde le rêve américain du point de vue d'un migrant qui vient s'installer dans le pays en espérant réussir sa vie. La deuxième chanson

⁷⁹⁶ Thom Zimny, *Wrecking Ball: A Conversation with Bruce Springsteen*, op.cit.

⁷⁹⁷ George Carlin, *Brain Droppings*, New York, Hyperion Books, 1997, 109.

se focalise sur la possibilité de réaliser le rêve américain à l'ombre de la crise financière de 2008 qui a ruiné une partie des ménages américains.

3.1. Un mythe fondateur des États-Unis

Le rêve américain repose sur la conviction que « toute personne vivant aux États-Unis, peut, par son travail, son courage et sa détermination, réussir »⁷⁹⁸. Ainsi, le rêve américain connote le succès et s'inscrit dans une société étatsunienne d'abondance où la réussite est considérée comme une valeur positive. Le rêve peut être considéré comme un des mythes fondateurs des États-Unis aussi bien que la terre promise, la route ou la frontière. Le mythe du rêve américain est celui de l'ascension sociale, une vie matérielle facile et satisfaisante.

Jean Kempf souligne que le rêve américain « incarne, résume mais aussi opacifie la force d'attractivité que représentent les États-Unis »⁷⁹⁹. Il nous semble que le rêve américain est un concept complexe, ahistorique, contradictoire et sa perception diffère d'une personne à l'autre. Il nous est difficile alors de pénétrer sa signification. D'un point de vue sémiologique, les commentaires de Roland Barthes sur le mythe peuvent nous éclairer.

Il faut prendre le mythe comme dans le sens que lui donne Barthes quand il dit que « le mythe est une parole »⁸⁰⁰. Barthes analyse le mythe comme un élément d'un système sémiologique ambivalent qui a à sa disposition « une masse illimitée de signifiants »⁸⁰¹. Le rapport qui unit le concept de mythe au sens est selon Barthes un rapport de déformation. « Le concept, à la lettre, déforme mais n'abolit pas le sens : un mot rendra compte de cette contradiction : il l'aliène »⁸⁰². Le mythe a à sa disposition une masse illimitée de signifiants, « [...] je puis trouver mille phrases latines qui me rendent présent l'accord de l'attribut »⁸⁰³.

Springsteen rejoint Barthes en s'accommodant sur le signifiant du rêve américain comme sur un tout inextricable de sens et de forme. En évaluant la distance entre le rêve et la réalité, le chanteur donne au rêve américain une lecture ambiguë qui n'est pas statique, mais dynamique.

Springsteen ne dit pas que le rêve américain est un *symbole* de l'américanité. Il ne démasque pas non plus le rêve américain en affirmant qu'il est une *imposture*, c'est-à-dire

⁷⁹⁸ Gérard-François Dumont, « Barack Obama et le rêve américain », *Population et avenir*, 2009, 3, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00765655>

⁷⁹⁹ Jean Kempf, *Une histoire culturelle des États-Unis*, op.cit., 44.

⁸⁰⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, op.cit., 181.

⁸⁰¹ *Ibid.*, 195.

⁸⁰² *Ibid.*, 192.

⁸⁰³ *Ibid.*

irréel comme le souligne l'humoriste George Carlin. Springsteen déconstruit le mythe du rêve américain selon « les fins mêmes de sa structure : le lecteur vit le mythe à la façon d'une histoire à la fois vraie et irréaliste »⁸⁰⁴. Les auditeurs de Springsteen en écoutant ses chansons qui évaluent la distance entre le rêve américain et la réalité de leur pays se rendent compte que le rêve n'est ni symbole, ni imposture : il est ambigu, c'est-à-dire réel et irréel à la fois. Le rêve américain du point de vue de Springsteen véhicule une certaine connaissance du monde, un savoir total mais confus.

Ce concept mythique est un discours sur l'origine et donc sur l'identité américaine. Il commence avec la création des États-Unis d'Amérique. Les Pères fondateurs de la nation américaine ont établi la base du concept dans un des documents les plus importants de l'histoire américaine, la Déclaration d'Indépendance. Ils ont déclaré dans son préambule que tout homme a droit à « la vie, la liberté et la recherche du bonheur »⁸⁰⁵.

L'expression « American Dream » est utilisée pour la première fois en 1931 par James Truslow Adams dans *The Epic of America*⁸⁰⁶. La définition d'Adams du rêve américain que nous avons mentionnée dans l'introduction de ce travail met l'accent sur le rêve d'une terre, en l'occurrence l'Amérique, où la réussite devrait être garantie pour tous. Toutefois, il ne faut pas oublier que le livre d'Adams a été publié au milieu de la Grande Dépression afin de donner de l'espoir et de la confiance aux Américains. Cette vision optimiste de l'Amérique est comprise aussi dans le premier discours d'investiture du président Roosevelt, qui affirme le 4 mars 1933 : « the only thing we have to fear is fear itself »⁸⁰⁷.

La rhétorique des présidents américains met l'accent sur l'exceptionnalisme de la nation américaine tout en promouvant la possibilité de réaliser le rêve. Le président Clinton déclare en 1993 : « The American Dream that we were all raised on is a simple but powerful one: if you work hard and play by the rules you should be given a chance to go as far as your God-given ability will take you »⁸⁰⁸. L'élection de Barack Obama à la tête de la nation américaine atteste que le rêve américain est toujours réalisable et qu'il est aussi accessible aux immigrants venus d'Afrique puisque son père est kenyan.

⁸⁰⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, op.cit., 202.

⁸⁰⁵ Thomas Jefferson, *Declaration of Independence. In Congress, July 4, 1776, a Declaration by the Representatives of the United States of America, in General Congress Assembled*, Philadelphie, World Digital Library, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017. URL : <https://www.wdl.org/en/item/109/view/1/1/>

⁸⁰⁶ Préface de James Truslow Adams, *The Epic of America*, op.cit.

⁸⁰⁷ Franklin D. Roosevelt, *Inaugural Address*, le 4 mars 1933, Washington, D.C., [en ligne], consulté le 26 décembre 2017. URL : <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=14473>

⁸⁰⁸ Bill Clinton, *Speech to Democratic Leadership Council*, 1993, Washington, D.C., [en ligne], consulté le 26 décembre 2017. URL : <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=46193>

Dans son livre, *American Dream: A Short History of an Idea that Shaped a Nation* (2004), Jim Cullen souligne que ce qui cimente la nation étatsunienne, c'est l'adhésion à cet ensemble d'idéaux cardinaux qui sous-tend les mythes et textes fondateurs de la nation. L'auteur propose six types de rêves américains: le rêve des puritains fondé sur la foi et la réforme religieuses, le rêve inclus dans la Déclaration d'indépendance, le rêve lié à la mobilité sociale, le rêve de Martin Luther King basé sur l'égalité sociale, le rêve de l'après Seconde Guerre mondiale des banlieues et de l'accès à la propriété et enfin le « Dream of the Coast » en Californie, qui concerne les stars hollywoodiennes⁸⁰⁹.

Le rêve américain est représenté dans plusieurs œuvres de littérature, de cinéma et de musique populaire. Le roman de Francis Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (1925), traite du déclin du rêve américain pendant *The Roaring Twenties*. Le film *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper, critique aussi le rêve américain et suggère qu'il ne se résume pas seulement à la réussite financière. Quant à la chanson de James Brown « Living in America » (1985), elle dépeint un pays joyeux où le rêve est possible à réaliser.

L'*American Dream* est un des thèmes récurrents des textes de Springsteen. Le chanteur mesure la distance entre le rêve et la réalité, c'est-à-dire la possibilité de réaliser le rêve américain pour les gens les plus démunis de son pays dans « The Promised Land » (1978), « The Promise » (1999), « Working on a Dream » (2009) ou encore « Land of Hope and Dreams » (2012). Dans ce qui suit, nous allons examiner une chanson qui aborde le rêve américain du point de vue des migrants aux États-Unis.

3.2. Rêve et immigration

Springsteen aborde le thème de l'immigration en Amérique dans « American Land » (2006). Le rêve américain est indissociable des courants migratoires liés aux États-Unis. Le pays attire des millions de gens à travers le monde. L'Amérique incarne le pays de la réussite où la capacité de l'homme à se développer est infinie.

Les États-Unis ont été fondés sur l'immigration, et à ce titre, le pays accueille des personnes de toutes les nationalités indépendamment de leur origine, religion ou culture. Les chiffres du Département d'État des États-Unis indiquent que plus de 23 millions de personnes à travers le monde ont participé au *2018 diversity immigrant visa program*, une loterie

⁸⁰⁹ Jim Cullen, *American Dream: A Short History of an Idea that Shaped a Nation*, New York, Oxford University Press, 2004, 54.

annuelle permettant à 55 000 étrangers de devenir des résidents permanents aux États-Unis en recevant la Green Card⁸¹⁰.

Cependant, il faut préciser que l'histoire de l'immigration américaine indique que le gouvernement fédéral a voté plusieurs lois par le passé qui limitent l'immigration aux États-Unis. La Loi d'exclusion des Chinois (*Chinese Exclusion Act*) de 1882 avait interdit aux États-Unis l'immigration de main-d'œuvre en provenance de la Chine⁸¹¹. De même, en 1921 le *Quota Emergency Act* avait limité le nombre d'immigrants par pays, seul 3% du nombre total d'immigrants en provenance d'un pays donné qui vivaient déjà aux États-Unis en 1910 était autorisé chaque année à immigrer en Amérique⁸¹². Les *Immigration and Nationality Acts* de 1965 abolissent les quotas basés sur la nationalité, mais instaurent un système de quota par hémisphère (Est et Occidental)⁸¹³.

« American Land » figure sur *We Shall Overcome: The Seeger Sessions (American Land Edition)*. L'album rend hommage à la musique folk étatsunienne en reprenant des chansons de Pete Seeger (« We Shall Overcome », « Bring 'Em Home », « My Oklahoma Home »), mais aussi des balades traditionnelles que Seeger a rendu populaires (« Jesse James », « Old Dan Tucker », « Buffalo Gals »).

La chanson de Springsteen s'inspire de « He Lies in the American Land » que Seeger compose en 1947 et qui raconte l'histoire vraie d'un ouvrier migrant mort dans une usine alors que sa famille allait le rejoindre depuis la Slovaquie. Contrairement à la chanson mélancolique de Seeger qui évoque l'enterrement anonyme de l'ouvrier migrant, la chanson de Springsteen est plus joyeuse.

⁸¹⁰ « U.S. Visas », *US Department of State*, juillet 2017, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017.

URL : <https://travel.state.gov/content/visas/en/law-and-policy/bulletin/2017/visa-bulletin-for-july-2017.html>

⁸¹¹ « Chinese Exclusion Act », The Library of Congress, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017.

URL : <https://www.loc.gov/rr/program/bib/ourdocs/chinese.html>

⁸¹² *The Emergency Quota Act*, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017.

URL : <https://immigration.laws.com/emergency-quota-act>

⁸¹³ Plus récemment, le 27 janvier 2017, le président Donald Trump signe un décret (*Executive Order 13769*) interdisant temporairement l'immigration aux ressortissants de sept pays à majorité musulmane. Il interdit notamment l'entrée des réfugiés syriens sur le territoire américain. Cette décision présidentielle provoque des manifestations sur tout le territoire américain et dans les aéroports de New York et de Sacramento en plus de plusieurs protestations à Londres et à Berlin (« As it happened: Protests over Trump travel ban », *BBC News*, 29 janvier 2017, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017. URL : <http://www.bbc.com/news/live/world-us-canada-38790842>). Springsteen affiche aussi son opposition au décret anti-immigration de Trump en affirmant lors du concert d'Adelaïde le 30 janvier 2017 : « Tonight we want to add our voices to the thousands of Americans who are protesting at airports around the country the Muslim Ban and the detention of foreign nationals and refugees. America is a nation of immigrants and we find this anti-democratic and fundamentally un-American » (Ryan Reed, « Bruce Springsteen Slams Trump: 'America is a Nation of Immigrants' », *Rolling Stone*, 30 janvier 2017, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017. URL : <http://www.rollingstone.com/music/news/bruce-springsteen-slams-trump-america-is-a-nation-of-immigrants-w463952>).

En 2006, date de sortie de la chanson de Springsteen, les troupes américaines sont engagées en Afghanistan et en Irak. Le président Bush poursuit sa guerre impopulaire contre le terrorisme. La politique internationale du président est fortement critiquée dans le monde et cela s'est traduit par un grand nombre de manifestations anti-américaines et contre la guerre. À ce titre, la chanson de Springsteen rappelle au monde que les États-Unis sont une terre d'accueil pour tous les opprimés et que la politique extérieure de l'administration en place à la Maison Blanche ne reflète pas nécessairement les valeurs humanistes de l'Amérique.

Le mode majeur et l'instrumentation faite de flûte, de guitares et de violons renforcent l'idée de célébrer l'immigration en Amérique. Le violon (*fiddle*) de Soozie Tyrell et la flûte irlandaise (*Tin whistle*) d'Art Baron sont des instruments propres à la musique irlandaise qui s'est répandue aux États-Unis à la suite de l'émigration massive des Irlandais au XIX^e siècle⁸¹⁴. En s'inspirant de la musique traditionnelle irlandaise, Springsteen indique que l'immigration en Amérique contient aussi une dimension esthétique faite de musiques et de cultures européennes. Springsteen lui-même a des racines européennes, son père est d'origine irlandaise alors que sa mère est d'origine italienne.

What's this land America, so many travel there
I'm goin' now while I'm still youn', my darlin' meet me there
wish me luck my lovely, I'll send for you when I can
n' we'll make our home in the American land (1-4)

Springsteen emploie la première personne pour raconter l'histoire d'un migrant fasciné par l'Amérique. Dans l'imaginaire des migrants, le rêve tourne autour de l'espoir d'une meilleure qualité de vie. Le narrateur emploie le langage informel (I'm, youn') des classes populaires pour souligner que des milliers de gens démunis quittent leur pays natal et s'installent aux États-Unis afin de vivre une vie plus prospère.

There's diamonds in the sidewalk, the gutters line in song
Dear, I hear that beer flows through the faucets all night long
There's treasure for the taking, for any hard working man
Who'll make his home in the American land (5-8)

Le refrain de la chanson dépeint l'Amérique comme un endroit paradisiaque. L'emploi de l'assonance contribue à former une harmonie imitative qui se traduit par la répétition du même phonème / ɪər / dans les mots: *dear, hear, beer*. L'assonance permet de frapper davantage les auditeurs en renforçant l'impression que l'Amérique est un paradis sur terre où l'alcool coule à flot. Toutefois, les migrants ne vont pas trouver des diamants dans les rues, ni

⁸¹⁴ Sean Williams, *Focus: Irish Traditional Music*, New York, Routledge, 2010, 139.

boire des bières gratuitement. Le pays qui les accueille leur garantie de réussir leur vie s'ils travaillent dur et saisissent toutes les chances qui se présentent à eux. La rime (*taking, working*) renforce l'idée selon laquelle la réalisation du rêve américain est liée au travail et aux sacrifices.

Après un long voyage transatlantique, le personnage principal arrive à New York. « I docked at Ellis Island in the city of light and spire » (13). Springsteen utilise métonymiquement l'expression *the city of light and spire* pour désigner une ville moderne et joyeuse avec ses lumières et ses gratte-ciels.

Ellis Island a été le centre de réception des immigrants à New York. Les services d'immigrations y ont fonctionné de 1892 à 1954. Les agents d'immigration contrôlaient les antécédents et la santé des candidats venus principalement d'Europe. Certains arrivants étaient renvoyés dans leur pays d'origine pour leur santé ou leur passé criminel⁸¹⁵. Le personnage principal arrive à New York et voit sûrement la Statue de la Liberté depuis le bateau qui le transporte⁸¹⁶. L'Amérique est un symbole d'espoir et de promesse pour ces milliers de familles européennes qui ont fui la faim et la misère de leur pays.

Cependant, cette impression spontanée des nouveaux immigrants fascinés par l'Amérique en la voyant pour la première fois a été critiquée par des intellectuels américains, qui ont décidé de radicalement rejeter leur pays et de le quitter une fois pour toutes. En 1894, alors qu'il est en voyage sur un bateau, W.E.B. Du Bois exprime son désenchantement par rapport à une Amérique qui se prétend être une terre d'accueil. « I know not what multitude of emotions surged in the others, but I had to recall a mischievous little French girl whose eyes twinkled as she said : 'Oh yes the Statue of Liberty ! With its back toward America and its face toward France! »⁸¹⁷. En 1963, Du Bois devient un citoyen du Ghana et sera enterré dans sa capitale Accra. De même, Richard Wright décrit ses sentiments lorsqu'il quitte les États-Unis dans son essai « I Choose Exile » (1951) et affirme : « I felt relieved when my ship sailed past the Statue of Liberty! »⁸¹⁸. Le commentaire ironique de Wright sur la Statue de la Liberté renforce sa désillusion et sa décision de ne plus vivre dans un pays où la population africaine-américaine subit de la ségrégation et du racisme. L'auteur américain passera les dernières années de sa vie à Paris en choisissant l'exil à la mère patrie.

⁸¹⁵ *The Statue of Liberty- Ellis Island Foundation, Inc.*, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017.

URL : <https://www.libertyellisfoundation.org/>

⁸¹⁶ *Le Parain 2* (1974) de Francis Ford Coppola représente la fascination des immigrants du nouveau monde lorsqu'ils voient la Statue de la Liberté pour la première fois depuis le bateau qui les transporte.

⁸¹⁷ WEB Du Bois, *Autobiography of W.E.B. Dubois: A Soliloquy on Viewing My Life from the Last Decade of its First Century*, New York, International Publishers, 1968, 182.

⁸¹⁸ Richard Wright, « I Choose Exile », [1951], in, Joan Urban, *Richard Wright*, Los Angeles, Melrose Square, 1989, 152.

Il nous semble aussi que la chanson de Springsteen comprend une critique de l'Amérique et de son modèle d'immigration. Le chanteur révèle implicitement que peut-être il existe une distance entre les espoirs des immigrants et la réalité à laquelle ils font face dans le pays qui les a accueillis.

The McNicholas, the Posalski, the Smiths, Zerillis too
The Blacks, the Irish, Italians, the Germans and the Jews (21-22) [...]
They died building the railroads, they worked to bones and skin
They died in the fields and factories, names scattered in the wind
They died to get there a hundred years ago, they're still dying now (25-27)

Le chanteur rappelle ses auditeurs que l'Amérique a été bâtie par des ouvriers étrangers qui sont morts sur le sol américain. Toutefois, une partie des migrants a connu une vie épanouie et prospère, meilleure que celle de leur pays natal.

La situation actuelle de la société américaine indique qu'il n'y a pas une grande différence entre les citoyens américains et les résidents permanents des États-Unis. Il est vrai que les détenteurs de la *Green Card* ne disposent pas du droit de vote et ne peuvent pas séjourner hors du pays plus d'une année⁸¹⁹. Néanmoins, les habitants des États-Unis, qu'ils soient Américains ou étrangers ont les mêmes droits, un numéro de sécurité sociale (SSN)⁸²⁰ et les mêmes chances en matière de travail et de logements.

Toutefois, il faut noter que même si les résidents permanents obtiennent la nationalité américaine, une partie de ces migrants fait face à la réalité économique du pays. Les migrants les moins chanceux vivant au bas de l'échelle sociale, exercent un travail précaire et louent un logement dans un quartier périphérique loin du centre de la ville en raison de leurs revenus modestes. Leur condition de vie représente une déterritorialisation, un mouvement vers une périphérie, une zone non développée qui les décontextualise. Gilles Deleuze et Félix Guattari expliquent que « le centre a lui-même ses enclaves organisées de sous-développement, ses réserves et bidonvilles comme des périphéries intérieures »⁸²¹. Les auteurs de *L'Anti-Œdipe* donnent l'exemple des États-Unis en citant l'économiste français Pierre Moussa, qui définit l'Amérique comme « un fragment du tiers-monde ayant réussi et gardé ses zones immenses

⁸¹⁹ U.S. Department of Homeland Security, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017.

URL : https://help.cbp.gov/app/answers/detail/a_id/820/~/~can-a-u.s.-lawful-permanent-resident-leave-multiple-times-and-return

⁸²⁰ Aux États-Unis, un *social security number* est un numéro à neuf chiffres émis à chaque citoyen ou résident permanent. Il est un numéro d'identification national pour la fiscalité, les prestations sociales et d'autres activités (*The Social Security Act of 1935*, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017).

URL : <https://www.ssa.gov/history/35act.html>.

⁸²¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972, 275.

de sous-développement »⁸²². La déterritorialisation des migrants en Amérique produit un déplacement au sein d'un déplacement. D'abord, ils ont quitté leur pays natal pour s'installer dans un pays étranger. Ensuite, ils vivent dans une région sous-développée d'un pays développé.

Springsteen juxtapose les attentes idéalistes de ses personnages avec les réalités du pays pour sous-entendre que peut-être l'Amérique n'est pas le pays de cocagne dont ils rêvent tous. Mais le chanteur croit en la réalisation du rêve américain. Sa réussite artistique et commerciale en est la preuve. Springsteen croit que tout citoyen vivant en Amérique peut réaliser ses rêves.

Cependant, nous pensons que la lecture ambiguë qu'offre Springsteen du mythe du rêve américain lui permet de ne pas prendre une position claire et explicite sur ce sujet. La déclaration intelligente du chanteur à Paris lors de la promotion de son dix-septième album en 2012, « judging the distance between American reality and the American Dream », illustre cette précaution du chanteur à vouloir rester neutre par rapport à un sujet important de l'identité étatsunienne. Cela lui permet de se positionner dans un entre-deux ambigu. Ainsi, à partir de cette ambiguïté se trace le contour de l'*American Dream*. En d'autres termes, nous pensons que la position de Springsteen même si elle est floue consiste à dire que le rêve américain existe, qu'il est une réalité économique, sociale et culturelle en dépit du fait qu'il est devenu difficile à réaliser pour une partie de gens en Amérique contemporaine. Le chanteur offre une lecture dynamique interstitielle en évaluant la distance entre le rêve et la réalité de son pays, ce qui rend son analyse plus pertinente.

En conclusion, nous pensons que la lecture pertinente que fait Springsteen du rêve américain démontre que ce mythe sert toujours de catalyseur à la dynamique migratoire. En effet, aujourd'hui et plus que jamais, les États-Unis restent une des destinations préférées des migrants à travers le monde.

3.3. Rêve américain et crise financière

Springsteen examine la distance entre le rêve américain et la réalité américaine qui a résulté de la crise économique des années 2007-2012. « We Take Care of Our Own » explore les conséquences de la crise économique sur une partie de la population américaine. La chanson figure dans *Wrecking Ball* (2012) qui s'est classé à la première place du Billboard

⁸²² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie*, op.cit., 276.

200 le 24 mars 2012⁸²³ et dans quinze autres pays dont l'Angleterre, l'Espagne, la Nouvelle-Zélande et l'Allemagne⁸²⁴. L'album aborde une crise économique mondiale qui n'a pas épargné les États-Unis, ni les autres pays européens. C'est ce qui explique la bonne réception de l'album par les fans de Springsteen à travers le monde.

Le magazine *The Hollywood Reporter* qualifie le dix-septième album de Springsteen de « his angriest yet »⁸²⁵. Dans son album, Springsteen critique la finance et les banquiers et dresse le portrait d'une Amérique ravagée par la crise économique.

Dans sa chanson, Springsteen explique qu'une partie de la population américaine, prise dans la tourmente économique, reste soudée. Le titre de la chanson illustre la force morale des ménages américains qui résistent face à la crise économique.

I been knocking on the door that holds the throne
I been looking for the map that leads me home
I been stumbling on good hearts turned to stone
The road of good intentions has gone dry as a bone
We take care of our own
We take care of our own
Wherever this flag's flown
We take care of our own (1-8)

L'expression « we take care of our own » est répétée 12 fois et se juxtapose à l'expression « wherever this flag's flown » qui est répétée 7 fois. Springsteen affiche son mécontentement au point où il n'attend aucune aide de la part du gouvernement fédéral. Il critique implicitement le pouvoir politique de son pays en le comparant à un roi indifférent (*throne*). En même temps, le chanteur reste optimiste et ne renie pas l'amour qu'il porte pour sa patrie. La critique de Springsteen en 2012 est surtout claire contrairement à 1984 où sa chanson « Born in the U.S.A. » avait été mal comprise par ses fans. Le chanteur a atteint une maturité artistique après avoir passé plus de 40 ans à enregistrer des disques et à chanter sur scène.

La critique de Springsteen est justifiée car la crise économique qui a suivi la crise financière des *subprimes* a ruiné une partie des ménages américains, incapables de rembourser

⁸²³ *Billboard Charts Archive*, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017.

URL : <http://www.billboard.com/archive/charts/2012/billboard-200>

⁸²⁴ « Bruce Springsteen- Wrecking Ball », [en ligne], consulté le 26 décembre 2017.

URL : <http://www.ultratop.be/fr/album/2df11/Bruce-Springsteen-Wrecking-Ball>

⁸²⁵ Tim Appelo et Shirley Halperin, « Bruce Springsteen's New Album is His 'Angriest' Yet », *The Hollywood Reporter*, Los Angeles, 13 janvier 2012, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017.

URL : <http://www.hollywoodreporter.com/news/bruce-springsteen-album-angry-281412>

leurs prêts immobiliers. Les Américains ont perdu plus de 8300 milliards de dollars au milieu de l'année 2008 selon Roger C. Altman, ancien secrétaire d'État du département du Trésor sous la présidence de Bill Clinton⁸²⁶. De plus, en 2009, la *National Coalition for the Homeless* indique que 342 038 Américains ont perdu leur maison à cause des saisies immobilières résultant de leur incapacité à faire face à leurs échéances⁸²⁷.

From Chicago to New Orleans
From the muscle to the bone
From the shotgun shack to the Superdome
There ain't no help, the cavalry stayed home
There ain't no one hearing the bugle blowin' (9-13)

Springsteen fait allusion à l'indifférence du gouvernement Bush après le passage de l'ouragan Katrina en 2005. Abandonnée à son sort, la population africaine-américaine s'était réfugiée au stade de la Nouvelle-Orléans, le Mercedes-Benz Superdome. Cette fois ci, le gouvernement fédéral avec le président Obama à sa tête n'a pas pu anticiper la crise économique ni arrêter la bulle immobilière qui a provoqué l'explosion du marché des prêts *subprimes*.

Springsteen n'est pas en train de critiquer le président Obama qu'il a soutenu lors de l'élection présidentielle de 2008 et de 2012, mais remet en cause le système financier américain et les pratiques douteuses des courtiers et banquiers ou encore les agences de notation en partie responsables de la crise. « If you pick up the newspapers, you see millions of people out of work, you see a blood fight over decent health care for our citizens, and you see people struggling to hold onto their homes. If Woody Guthrie were alive today, he'd have a lot to write about, high times on Wall Street and hard times on Main Street », déclare Springsteen en 2009, critiquant sévèrement le monde de la finance⁸²⁸.

Where're the eyes, the eyes with the will to see
Where're the hearts that run over with mercy
Where's the love that has not forsaken me
Where's the work that'll set my hands, my soul free
Where's the spirit that'll reign over me
Where's the promise from sea to shining sea (18-23)

⁸²⁶ Roger C. Altman, « The Great Crash, 2008 », *Foreign Affairs*, janvier/ février 2009, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017. URL : <https://www.foreignaffairs.com/articles/united-states/2009-01-01/great-crash-2008>

⁸²⁷ « Foreclosure to Homelessness 2009 : the Forgotten Victims of the Subprime Crisis », *National Coalition for the Homeless*, 2009, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017.

URL : <http://www.nationalhomeless.org/advocacy/ForeclosuretoHomelessness0609.pdf>

⁸²⁸ Joel Gallen, *The 25th Anniversary Rock & Roll Hall of Fame Concerts*, HBO, New York, 2009.

Springsteen juge la distance entre le rêve américain et la réalité du pays suite au déclenchement de la crise économique en posant une série de questions pertinentes. La réalisation du rêve américain est impossible dans un tel contexte où une partie de la population n'arrive pas à trouver un emploi à plein temps pour vivre dignement.

Les auditeurs en écoutant Springsteen poser ces questions ont l'impression que leur idole est désenchantée par rapport à l'inégalité sociale en Amérique et l'indifférence des plus riches, que l'historien Howard Zinn appelle les « one percent »⁸²⁹ et qui refusent d'aider les plus démunis en ces temps de crise. D'ailleurs, Joseph Stiglitz note qu'en 2012, les inégalités de revenus n'ont fait qu'augmenter aux États-Unis.

US inequality is at its highest point for nearly a century. Those at the top-no matter how you slice it- are enjoying a larger share of the national pie; the number below the poverty level is growing. The gap between those with the median income and those at the top is growing, too. The US used to think of itself as a middle-class country-but this is no longer⁸³⁰.

Le prix Nobel d'économie précise que les plus aisés s'enrichissent alors que la *middle class* des banlieues qui symbolise la réalisation du rêve américain est entrain de disparaître à cause de la crise économique. Dès lors, on se rend compte que le rêve américain fonctionne à l'intérieur des États-Unis comme un véritable outil de régulation social qui permet l'ascension des classes. L'analyse de Stiglitz ne peut pas être remise en cause car en 2012, la croissance américaine était encore au ralenti à cause d'une longue dépression qui a duré des années.

Le champ lexical de la compassion (*hearts, mercy, love, forsaken*) installe une tonalité pathétique qui émeut les auditeurs en leur donnant une idée de la souffrance qu'endurent les Américains touchés par la crise économique. En plus, Springsteen fait allusion au rêve américain en le qualifiant de promesse que le pays est censé garantir. L'emprunt de la dernière ligne de « America the Beautiful »⁸³¹, « from sea to shining sea! » montre que le rêve américain est inhérent au patriotisme et à l'identité américaine. Springsteen croit donc en la réalisation du rêve pour tous ses compatriotes.

⁸²⁹ L'historien critique la répartition des richesses dans son pays en affirmant que 1% des Américains détiennent 30% du patrimoine des ménages (Howard Zinn, *A People's History of the United States, op.cit.*, 608).

⁸³⁰ Joseph Stiglitz, « America is no longer a land of opportunity », *Financial Times*, le 25 juin 2012, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017. URL : <https://www.ft.com/content/56c7e518-bc8f-11e1-a111-00144feabdc0>

⁸³¹ « America the Beautiful » est un poème écrit par Katharine Lee Bates et publié dans *The Congregationalist* en 1895. En 1910, Samuel A. Ward compose la musique du célèbre hymne patriotique (Mark Di Lonno, « 'America the Beautiful' began in Newark », *NJ.com*, le 17 mars 2016, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017. URL : http://www.nj.com/news/index.ssf/2016/03/america_the_beautiful_began_in_newark_di_ionno.html#inca_rt_river_index).

Toutefois, le rêve américain pour Springsteen consiste à demander des choses essentielles comme un travail qui permet de vivre, (« Where's the work that'll set my hands, my soul free », 21). On est loin donc de l'*American Dream* appréhendé en termes de réussite sociale et économique dans la mesure où la crise financière a ruiné une partie des ménages américains. Pour Springsteen, les gens les plus démunis de son pays ont le droit de vivre le plus correctement possible. Nous pensons que sa philosophie peut être considérée comme un socialisme non idéologique. Le « socialisme » désigne une idéologie de gauche qui repose sur la prospérité collective des moyens de productions. Or, Springsteen ne demande pas l'établissement d'une idéologie politique comme système de gouvernance dans son pays mais revendique plus de justice sociale pour ses compatriotes.

Lors du concert de Stockholm en 1984, le chanteur résume sa version du rêve américain en affirmant : « In America there's a promise that gets made, and over there it gets called the American Dream, which is just the right to be able to live your life with some decency and dignity »⁸³². Il nous semble que Springsteen fait allusion à la « common decency » de George Orwell : « It is the liberty to have a home of your own, to do what you like in your spare time, to choose your own amusements instead of having them chosen for you from above »⁸³³. La morale commune (*common decency*), explique Jean-Claude Michéa, est « ce sens commun qui nous avertit qu'il y a des choses qui ne se font pas »⁸³⁴. Ainsi, le rêve américain pour Springsteen consiste à demander le strict minimum, avoir un travail à plein temps, assurer ses fins de mois, garantir des études universitaires pour ses enfants, vivre dans la dignité sans être amené à faire quelque chose malgré soi comme mendier de l'aide.

La lecture du rêve américain que propose Springsteen est dynamique puisqu'elle met à la lumière les contradictions d'un des mythes fondateurs de l'Amérique. Encore une fois, il nous semble que dans « We Take Care of Our Own », Springsteen offre une lecture dynamique du rêve américain en posant des questions pertinentes sur la possibilité de le réaliser (*where's the promise*, 23). Nous parlons ici de la réalisation du rêve en tant que signe de prospérité économique dans un pays qui a été en partie ravagé par la crise financière.

Toutefois, d'un point de vue global, il nous semble que Springsteen analyse le rêve américain en mettant en avant des valeurs comme la reconnaissance de l'individu, la reconnaissance du travail qui donne un sens aux gens, l'espoir qui est toujours présent, « I'm working on a dream, and I know it will be mine someday » (10-11), chante-t-il dans

⁸³² Marsh, *op.cit.*, 254.

⁸³³ George Orwell, *The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius*, [1941], Londres, Penguin Books, 1982, 40.

⁸³⁴ Jean-Claude Michéa, *Orwell anarchiste tory*, Paris, Climats, 2008, 25.

« Working On A Dream » (2009), et enfin l'intégration des différentes couches sociales lorsqu'il affirme avec conviction dans « Land of Hope and Dreams » (2012) :

This train carries saints and sinners
This train carries losers and winners
This train carries whores and gamblers
This train carries lost souls
I said this train.....dreams will not be thwarted
This train....faith will be rewarded (23-28).

Le couplet ci-dessus comporte une dimension religieuse, ou du moins spirituelle qui vise à donner de l'espoir aux auditeurs de Springsteen. Pour le chanteur, la réalisation du rêve américain est possible et il faut y croire (*faith will be rewarded*).

Springsteen a passé sa carrière artistique à juger la distance entre le rêve américain et la réalité américaine parce qu'il croit au rêve. À cet égard, il adresse sa critique aux politiques puisqu'ils ont en mains les leviers sociaux et économiques nécessaires pour rendre le rêve accessible à la plus grande partie de la population américaine. Dans ce qui suit, nous examinerons la relation qu'entretient Springsteen avec les politiques, et plus particulièrement les présidents de son pays.

4. Springsteen et l'engagement politique

Nous allons maintenant aborder dans cette dernière partie du chapitre l'engagement politique de Springsteen et ses rapports avec les présidents et les politiques de son pays.

Il faut préciser qu'à chaque élection présidentielle américaine, des candidats républicains et démocrates sollicitent l'aide des stars et des artistes afin d'avoir le plus d'électeurs possible. Aujourd'hui plus que jamais, les chanteurs de musique rock s'investissent dans des campagnes présidentielles en donnant des concerts à travers le pays pour sensibiliser les électeurs et les encourager à voter pour leur candidat. Nous avons bien vu que des stars comme Madonna, Jay-Z, Bon Jovi, Bruce Springsteen ou Beyoncé ont apporté leur soutien au sénateur Barack Obama en 2008 dans sa course à la Maison Blanche. Nous allons voir comment Springsteen participe à la vie politique américaine et comment il anime avec ses chansons les débats politiques américains tout en soutenant des candidats des élections présidentielles de son pays.

Springsteen est bien connu pour son engagement social et humanitaire. En 1979, le chanteur proteste contre l'utilisation de l'énergie nucléaire en participant au concert *No*

Nukes. En 1988, il participe avec Sting, Peter Gabriel, Tracy Chapman et Youssou N'Dour au *Human Rights Now* afin de collecter des fonds pour *Amnesty International*.

Par ailleurs, Springsteen a offert des sommes d'argent à plus de 300 associations caritatives qui aident les familles ouvrières et les pauvres⁸³⁵. Il a su rendre l'activisme social plus dynamique en créant des fondations qui incitent les gens à faire des dons. Il crée la *Thrill Foundation* en 1987 et *The Foundation, Inc.* en 1989. David Wilson a réalisé une étude dans laquelle il donne les chiffres des dons reçus par les fondations créées par le chanteur et leurs dépenses. L'auteur inclut aussi dans son étude une liste exhaustive des associations et organismes que Springsteen a aidés en Amérique et à travers le monde. En 2010, la *Thrill Foundation*, dont le compte bancaire indique une somme de plus de 8.1 millions de dollars, a offert des dons à des associations caritatives d'une valeur de 3.3 millions de dollars. *The Foundation, Inc.*, a offert 1.5 million de dollars à des familles pauvres du New Jersey pour les aider à réparer leurs maisons⁸³⁶.

Mais pour ce qui est de l'engagement politique, Springsteen prend de la distance avec les présidents américains et les candidats à la présidence. Son engagement politique est relativement récent. La star ne s'engage ni pour un homme ni pour un parti. Springsteen a refusé de s'engager politiquement depuis qu'il est devenu célèbre que ce soit pour les démocrates ou les républicains.

Toutefois, l'engagement politique du chanteur devient plus explicite en 2004. Pour la première fois de sa carrière, il affiche son opposition à la réélection du président George W. Bush. Il apporte depuis son soutien aux candidats démocrates des différentes élections présidentielles.

4.1. Mobilisation contre la réélection de George W. Bush

L'engagement politique d'un artiste prend toute son ampleur lors des rendez-vous électoraux. Ce fut le cas pendant la campagne présidentielle américaine de 2004. Cette élection présidentielle a été marquée par un engagement intense de la part des artistes de la chanson populaire américaine, tous genres confondus. Plusieurs chanteurs contestataires se sont mobilisés contre la réélection du président Bush. La protestation s'est illustrée par

⁸³⁵ David Wilson, « Giving His Heart More Room: Bruce Springsteen's Private Foundations », *Glory Days: A Bruce Springsteen Symposium*, Monmouth University, West Long Branch, New Jersey, 14 septembre 2012, 3, [en ligne], consulté le 27 décembre 2017. URL : <https://fr.scribd.com/doc/100764745/Giving-His-Heart-More-Room-Bruce-Springsteen-s-Private-Foundations>

⁸³⁶ *Ibid.*, 17.

l'organisation de plusieurs concerts comme *Rock Against Bush* ou *No Vote Left Behind* invitant les auditeurs à voter contre le président sortant⁸³⁷.

Springsteen apporte aussi son soutien au candidat du camp démocrate, le sénateur du Massachusetts et vétéran de la guerre du Viêt Nam, John Kerry. Ce dernier choisit la chanson « No Surrender » de Springsteen comme hymne pour sa campagne de 2004. Le chanteur participe avec ses chansons à plusieurs meetings du candidat démocrate à Madison, Columbus et New York⁸³⁸.

En plus d'apporter son soutien au sénateur Kerry, Springsteen s'oppose à la réélection du président sortant en participant au *Vote For Change Tour*. Il se mobilise avec plusieurs artistes pour empêcher le président Bush de briguer un second mandat à la Maison Blanche. La stratégie de Springsteen et les autres artistes consiste à essayer de convaincre leurs fans, en partie composés de jeunes, de voter contre le président Bush.

La tournée *Vote For Change* à laquelle participe Springsteen est l'événement musical le plus important de la campagne présidentielle de 2004. Elle réunit sur scène plus de vingt artistes parmi lesquels Neil Young, Bonnie Raitt, R.E.M, les Dixie Chicks, Tracy Chapman ou Pearl Jam.

Les concerts, quarante en tout, sont donnés principalement dans plusieurs villes de deux États, la Pennsylvanie et l'Ohio, considérés comme des *swing states*. Ces États indécis peuvent basculer en faveur de l'un des deux candidats principaux de l'élection présidentielle et faire gagner les républicains ou les démocrates. La mobilisation semble plus que jamais indispensable si Springsteen avec les autres artistes veulent faire gagner John Kerry.

L'enjeu est si important que Springsteen publie un article dans le *New York Times* où il affiche clairement son intention de militer contre la reconduite de l'administration actuelle à la Maison Blanche.

Personally, for the last 25 years I have always stayed one step away from partisan politics. [...] This year, however, for many of us the stakes have risen too high to sit this election out. [...] I don't think John Kerry and John Edwards have all the answers. I do believe they are sincerely interested in asking the right questions and working their way toward honest solutions. [...] Our

⁸³⁷ Voir chapitre 21 : « Music, Politics, and Rock Against Bush » (367-382) de l'ouvrage de David Szatmary, *Rockin' in Time: A Social History of Rock and Roll*, Upper Saddle River, Prentice-Hall, 6^{ème} édition, 2006, qui mentionne les organisations et événements artistiques qui ont incité la jeunesse américaine à voter contre la réélection du président Bush.

⁸³⁸ « Kerry rally rocks to Springsteen », *BBC News*, 29 octobre 2004, [en ligne], consulté le 27 décembre 2017. URL : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3958641.stm>

American government has strayed too far from American values. It is time to move forward. The country we carry in our hearts is waiting⁸³⁹.

C'est la première fois de sa carrière artistique que Springsteen s'engage en faveur d'un candidat tout en s'opposant à un autre aussi explicitement. Mais au-delà de cette prise de position radicale, on relève chez Springsteen la dimension citoyenne et légaliste d'un artiste qui respecte les institutions et le président quand il dit : « notre gouvernement ». Certes, Springsteen s'oppose à Bush mais il ne remet pas en cause sa légitimité car c'est le peuple américain qui l'a élu président⁸⁴⁰.

Le *Vote For Change Tour* est un vrai succès artistique. Il est bien reçu par les critiques et par le public. Les fans, majoritairement des jeunes, apprécient les prestations scéniques de Springsteen, REM et Pearl Jam. Ils écoutent leurs idoles qui les incitent à voter pour John Kerry. Plus de 250 000 fans se déplacent pour assister aux concerts. Les recettes de la tournée, plus de quinze millions de dollars, sont reversées à *America Coming Together* (ACT), un organisme non-gouvernemental qui incite les jeunes Américains à voter et qui, par ailleurs, soutient le candidat John Kerry en collectant des fonds pour sa campagne.

Cependant, si nous examinons les résultats du vote de l'élection présidentielle de 2004 dans les *swing states* nous remarquons que la tournée n'a pas atteint ses objectifs politiques. En fait, aucun des États dans lesquels Springsteen et les autres chanteurs se sont produits n'a créé de surprise. Les résultats ont été les mêmes que ce qu'avaient prévu les sondages sur les intentions de vote. Pire encore, l'Ohio et la Floride, les États où Springsteen et les autres artistes se sont le plus produits (six concerts)⁸⁴¹ ont été remportés par le président sortant.

Le 3 novembre 2004, George W. Bush est réélu avec 51% des voix contre 48% pour John Kerry⁸⁴². Springsteen avec ses collègues artistes n'ont pas réussi à faire élire le candidat démocrate. Toutefois, leurs efforts n'ont pas été vains comme le précise David Szatmary qui affirme que les chanteurs engagés ont contribué à mobiliser un grand nombre de jeunes de

⁸³⁹ Bruce Springsteen, « Chords for Change », *The New York Times*, 5 août 2004, [en ligne], consulté le 27 décembre 2017. URL : <http://www.nytimes.com/2004/08/05/opinion/chords-for-change.html>

⁸⁴⁰ Les résultats de l'élection présidentielle de 2000 ont été contestés par le candidat démocrate Al Gore devant la Cour suprême des États-Unis. Cette dernière a rendu l'arrêt *Bush v. Gore* dans lequel elle stipule que le recompte ordonné par la Cour suprême de Floride était anticonstitutionnel, désignant de facto George W. Bush comme vainqueur de l'élection présidentielle (« Bush v. Gore 531 U.S. 98 (2000) », *US Supreme Court*, [en ligne], consulté le 27 décembre 2017. URL : <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/531/98/>).

⁸⁴¹ Rob Evans, « Bruce Springsteen takes Vote for Change Tour home », *LiveDaily*, le 4 octobre 2004, [en ligne], consulté le 27 décembre 2017.

URL : <https://web.archive.org/web/20041010003009/http://www.livedaily.com/news/7139.html>

⁸⁴² Alex Johnson, « White House claims Bush wins, but Kerry balks », *NBC News*, le 3 novembre 2004, [en ligne], consulté le 27 décembre 2017.

URL : <http://www.nbcnews.com/id/6402653/ns/politics/t/white-house-claims-bush-wins-kerry-balks/>

moins de trente ans qui se sont déplacés en masse pour voter⁸⁴³. Szatmary se base sur les chiffres d'une enquête qui indique que presque la moitié des moins de trente ans (20 100 000) se sont déplacés aux urnes en 2004. Cela représente 9% de plus par rapport aux 40% de l'élection précédente (15 900 000). Le choix de cette catégorie s'est porté sur John Kerry avec 53.6% des voix contre 45% pour George W. Bush⁸⁴⁴.

Les chanteurs engagés ont ciblé cet électorat des moins de trente ans qui pouvait faire la différence dans l'élection présidentielle en apportant ses voix à John Kerry. En effet, lors de l'élection présidentielle de 2000, seulement 15.9 millions des moins de trente ans sur les 39.3 millions inscrits s'étaient déplacés jusqu'aux urnes, ce qui représente 40% de l'ensemble⁸⁴⁵. Il était donc impératif de cibler les 60% des jeunes désintéressés qui s'étaient abstenus et de les sensibiliser à l'importance de leur voix.

Les chiffres que nous venons d'exposer illustrent l'efficacité de cet activisme politique. La génération des moins de trente ans n'écoute pas les discours des politiques. On ne l'atteint pas avec des slogans ou des campagnes d'affichage classiques, mais on l'atteint en ayant derrière soi Bruce Springsteen, Public Enemy, les Dixie Chicks ou Eminem.

4.2. I am the president, he is the Boss

Lors de la campagne pour l'élection présidentielle américaine de 2008, Springsteen apporte son soutien à Barack Obama en affirmant : « he speaks to the America I've envisioned in my music for the past 35 years »⁸⁴⁶. Springsteen est parmi les chanteurs les plus engagés auprès du candidat démocrate à la présidence. Il chante dans plusieurs meetings, mais sa prestation la plus émouvante reste celle du 2 novembre au meeting de Cleveland, Ohio au côté de sa femme Patti Scialfa avec laquelle il chante « Working on a Dream ».

Le chanteur déclare aussi aux militants de Cleveland : « We need someone with Senator Obama's understanding, his temperateness, his deliberativeness, his maturity, his pragmatism, his toughness, and his faith. [...] So I don't know about you, but I know I want

⁸⁴³ David Szatmary, *Rockin' in Time, op.cit.*, 382.

⁸⁴⁴ Kathleen Barr et Mark Hugo Lopez, « Young Voter Registration and Turnout Trends », *Rock the Vote / CIRCLE*, février 2008, [en ligne], consulté le 27 décembre 2017.

URL : http://www.civicyouth.org/PopUps/CIRCLE_RtV_Young_Voter_Trends.pdf

⁸⁴⁵ *Ibid.*

⁸⁴⁶ « Springsteen endorses Obama for president », *USA Today*, 16 avril 2008, [en ligne], consulté le 27 décembre 2017. URL : https://usatoday30.usatoday.com/news/politics/election2008/2008-04-16-springsteen_N.htm

my country back. I want my dream back. I want my America back. Now is the time to stand with Barack Obama and Joe Biden »⁸⁴⁷.

Lorsque Springsteen réclame qu'on lui restitue son pays, on comprend que son engagement contre le président Bush en 2004 n'était pas un engagement partisan mais un engagement pour défendre les valeurs de son pays. L'engagement de Springsteen pour sauver son pays a donc repris en 2008 en faveur d'Obama qui contrairement à Kerry s'est avéré être un homme providentiel et charismatique.

Pour Springsteen, Obama est le candidat du changement, il incarne une alternative politique surtout après huit années de présidence Bush qui ont été marquées par des relations tendues avec l'Europe à cause de la guerre en Irak, des diminutions d'impôts aux plus riches, un manque décisionnel après le passage de l'ouragan Katrina et une opposition au mariage homosexuel.

Le 20 janvier 2009, les Américains ouvrent une nouvelle page de leur histoire avec le nouveau président Barack Obama. Springsteen chante avec Pete Seeger le titre de Woody Guthrie « This Land is Your Land » lors de la cérémonie d'investiture du président Obama au Lincoln Memorial devant plus de 400 000 Américains. C'est un des moments les plus forts de l'histoire de la *protest song* américaine contemporaine. Springsteen et Seeger rendent hommage au père de la chanson engagée américaine et le réhabilite d'une certaine façon en incluant le couplet de sa version originale qui était considérée comme antiaméricain durant l'Amérique maccarthyste des années cinquante⁸⁴⁸.

I climbed a high wall that tried to stop me
Painted sign there, 'private property'
On the other side, it didn't say nothing
That side was made for you and me (17-20)

L'Amérique avec le président Obama à sa tête réactualise le rêve américain et redonne confiance à ses citoyens. Le 7 décembre 2009, le président Obama reçoit Springsteen à la Maison Blanche et lui remet le prix Kennedy Center Honors en déclarant : « On a day like this, I remember I'm the President, but he's the Boss »⁸⁴⁹. Springsteen réitère son soutien au

⁸⁴⁷ Bruce Springsteen, « Barack Obama Campaign Rally Speech », 2 novembre 2008, Cleveland, in Jeff Burger, (éd.), *Springsteen on Springsteen*, op.cit., 276.

⁸⁴⁸ Nick Spitzer, « The Story of Woody Guthrie's 'This Land is Your Land' », *NPR Music*, 12 février 2012, [en ligne], consulté le 27 décembre 2017. URL : <http://www.npr.org/2000/07/03/1076186/this-land-is-your-land>

⁸⁴⁹ Bill Hutchinson, « Obama shows who real 'Boss' is in meeting with Kennedy Center honoree Bruce Springsteen », *Daily News*, 7 décembre 2009, [en ligne], consulté le 27 décembre 2017.

URL : <http://www.nydailynews.com/news/politics/obama-shows-real-boss-meeting-kennedy-center-honoree-bruce-springsteen-article-1.436726>

président Obama lors de l'élection présidentielle de 2012 et chante dans des meetings à l'Iowa, la Virginie et le Wisconsin. Sa chanson « We Take Care of Our Own » est choisie comme hymne pour la campagne d'Obama.

Lors de l'élection présidentielle de 2016, Springsteen ne participe pas officiellement aux meetings d'Hillary Clinton, mais chante le 7 novembre à Philadelphie pour la candidate démocrate en affirmant qu'il votera pour elle.

Springsteen critique surtout le président élu Donald Trump qu'il qualifie de « moron », c'est-à-dire d'abruti. « The republic is under siege by a moron, basically. The whole thing is tragic. Without overstating it, it's tragedy for our democracy. [...] and Trump's thing is simple answers to very complex problems. Fallacious answers to very complex problems. And that can be very appealing »⁸⁵⁰. C'est une chose rare chez Springsteen que de critiquer directement le président de son pays avec des mots durs. Le président Trump est dépeint comme une personne dénuée d'intelligence. Pour Springsteen, l'Amérique mérite un président plus intelligent qui apporterait des solutions concrètes en matière d'emploi, de pauvreté, de réchauffement climatique et d'inégalités dans la distribution des richesses.

Dès lors, si Springsteen juge que Donald Trump n'est pas le meilleur président de l'Amérique, pourquoi n'a-t-il pas milité contre lui et son programme politique avant son élection à la Maison Blanche? Springsteen est-il devenu moins optimiste par rapport à l'efficacité du rock dans la sphère politique? Le chanteur se confie au magazine *Rolling Stone* sur les raisons de son désengagement lors de l'élection présidentielle de 2016 en affirmant : « I think you have a limited amount of impact as an entertainer, performer or musician. [...] I don't think people go to musicians for their political points of view. I think your political point of view is circumstances and then how you were nurtured and brought up. But it's worth giving a shot when it's the only thing you have »⁸⁵¹.

Le commentaire de Springsteen est très pertinent car le chanteur trace une distinction claire entre spectacle et politique. Pour lui, le travail d'un artiste ne consiste pas à exposer ses points de vue politiques, mais à amuser ses spectateurs. Ceci étant dit, Springsteen estime qu'il est de son devoir d'Américain d'alerter ses auditeurs sur des décisions arbitraires et injustes comme celles du président Bush qui ont affecté le peuple américain et le reste du monde.

⁸⁵⁰ Brian Hiatt, « Bruce Springsteen Calls Donald Trump a 'Moron' », *Rolling Stone*, 23 septembre 2016, [en ligne], consulté le 27 décembre 2017. URL : <http://www.rollingstone.com/music/news/bruce-springsteen-calls-donald-trump-a-moron-w441761>

⁸⁵¹ *Ibid.*

Ce quatrième chapitre nous a permis d'exposer la critique de Springsteen et son engagement politique dans son pays. Nous avons affirmé tout au long de ce chapitre que la chanson militante de Springsteen avait recours à une critique implicite qui évitait la confrontation directe avec le pouvoir politique.

Il serait intéressant dans le prochain et dernier chapitre d'approfondir la réflexion sur la chanson militante de Springsteen et d'en tracer les contours pour mieux comprendre comment elle fonctionne sur les auditeurs du chanteur. Dans ce qui suit, nous allons revenir sur les stratégies artistiques de Springsteen et donner une définition de sa chanson engagée qui prend en considération les spécificités de l'époque contemporaine.

Chapitre 5: Vers une redéfinition de la *protest song*

So fuck all your protests and put them to bed.

Marilyn Manson, « Rock Is Dead »

You can play my guitar

See it where it'll go

Send this song to a distant star

While the rhythm explodes

Just singing a song won't change the world

Neil Young, « Just Singing a Song Won't Change the World »

If you can say something in three minutes that somebody else had to write a 400-page book about, the book is going to be shelved. The song can live forever.

Buffey Sainte-Marie

Nous allons maintenant avancer dans ce dernier chapitre notre thèse après avoir exposé les quatre stratégies qui nous ont semblé les plus pertinentes du travail artistique de Springsteen et qui consistent à célébrer les gens ordinaires, chanter leur désenchantement, provoquer de la catharsis à travers un rock mimétique et enfin critiquer et s'engager dans les sphères politique et sociale.

Il nous faut tout d'abord revenir sur la chanson militante américaine et examiner quelques commentaires et analyses sur l'efficacité de ce format musical. Ensuite, en nous

basant sur les stratégies artistiques de Springsteen, nous pourrions exposer notre thèse et introduire un nouveau concept qui redéfinit la chanson militante américaine.

Nous prouverons qu'on ne peut pas se contenter des définitions existantes de la *protest song* et qu'il faut envisager une autre définition de la chanson militante, en tout cas pour l'appliquer à ce que fait Springsteen. Nous proposerons une autre approche à l'engagement politique et social d'un chanteur de musique populaire, non pas en général, pour tout chanteur, mais spécifiquement pour Springsteen en Amérique contemporaine.

1. Sur l'efficacité des chansons et du militantisme de Springsteen

Nous avons précisé dans l'introduction de ce travail que notre problématique portait sur l'utilité de la chanson engagée étatsunienne et la possibilité de mesurer son impact en Amérique contemporaine. Nous reformulons nos questions :

- La chanson militante de Springsteen est-elle efficace ? Peut-elle vraiment changer le monde ?
- Quel est le degré d'efficacité de l'activisme politique et social du chanteur et comment le mesurer ?
- Springsteen avec ses compositions musicales et son militantisme change-t-il l'Amérique contemporaine ou alors arrive-t-il à améliorer la vie des gens les plus démunis ?
- Ne serait-il pas souhaitable pour cet artiste de musique rock de se contenter de divertir ses auditeurs et d'obéir à la règle du « shut up and sing » pour reprendre l'expression informelle de la journaliste américaine Laura Ingraham⁸⁵² ?
- Les fans de musique populaire se déplacent-ils par milliers pour écouter Bruce Springsteen l'artiste ou l'activiste ?

Le commentaire de Theodor W. Adorno en 1969 sur les *protest songs* contre la guerre du Viêt Nam est intéressant à examiner.

⁸⁵² La phrase est le titre du livre de Laura Ingraham, journaliste conservatrice qui a critiqué les Dixie Chicks lorsque ces dernières ont déclaré lors d'un concert à Londres en 2003 qu'elles avaient honte que le président George W. Bush soit originaire du Texas. Les déclarations du trio texan ont provoqué une longue polémique. Les stations de musique des États du Sud ont cessé de diffuser leurs chansons et d'anciens fans en colère se sont rassemblés pour détruire les disques du groupe à l'aide d'un bulldozer (« "Shut Up and Sing": Dixie Chicks Big Grammy Win Caps Comeback from Backlash over Antiwar Stance », *Democracy Now !*, 15 février 2007, [en ligne], consulté le 28 décembre 2017.

URL : https://www.democracynow.org/2007/2/15/shut_up_and_sing_dixie_chicks).

I believe, in fact, that attempts to bring political protest together with “popular music” – that is, with entertainment music – are for the following reasons doomed from the start. The entire sphere of popular music, even there where it dresses itself up in modernist guise is to such a degree inseparable from past temperament, from consumption, from the cross-eyed transfixion with amusement, that attempts to outfit it with a new function remain entirely superficial. And I have to say that when somebody sets himself up, and for whatever reason sings maudlin music about Vietnam being unbearable, I find that really it is this song that is in fact unbearable, in that by taking the horrendous and making it somehow consumable, it ends up wringing something like consumption- qualities out of it⁸⁵³.

L’indignation d’Adorno est peut-être justifiée puisqu’il ne voit pas la pertinence de ces chansons populaires qui sont des produits destinés à être consommés. Les *protest songs*: « One More Parade » (1964) de Phil Ochs, « Lyndon Johnson Told The Nation » (1965) de Tom Paxton, « Saigon Bride » (1967) de Joan Baez, « Unknown Soldier » (1968) des Doors ou encore « Give Peace a Chance » (1969) du Plastic Ono Band ont été composées par des artistes de musique populaire qui gagnent leur vie en divertissant leur spectateurs. En plus, ces chansons n’ont pas arrêté l’enlèvement des troupes américaines dans le Sud-est asiatique, ni la guerre du Viêt Nam. Aussi, Springsteen a composé « Born in the U.S.A. », « The Ghost of Tom Joad » ou encore « Rocky Ground » pour vendre des disques en dépit du fait que ces chansons rendent compte de la condition déplorable des Américains les plus démunis.

Toutefois, nous ne pouvons pas accepter totalement l’argument d’Adorno car, si on poussait le raisonnement du philosophe à l’extrême, il faudrait tracer une ligne de démarcation claire entre divertissement et engagement politique et ainsi censurer dans une société démocratique comme les États-Unis tout chanteur qui chante sur des thèmes politiques. La réussite commerciale de Springsteen est attribuée principalement à sa stratégie artistique de rendre compte de la vie des Américains les plus démunis. Il nous semble donc difficile de censurer cet artiste de musique rock pour ses thématiques politiques.

Le commentaire de Reebee Garofalo sur l’engagement des artistes auprès du mouvement pour les droits civiques ou encore leur opposition à la guerre du Viêt Nam peut nous apporter plus d’éclaircissements sur l’apport des *protest songs*. Garofalo écrit que durant les années soixante :

[...] music generally served as a cultural frame for what were more or less developed political movements. The civil rights and anti-war movements engaged millions of people in the politics of direct action primarily on the strength of the issues themselves. In the process, these movements exerted a profound influence on the themes and styles of popular music. Since the

⁸⁵³ Cité dans Isabel Capeloa Gil et Adriana Martins (éd.), *Plots of War*, Boston, Walter de Gruyter, 2012, 187.

1980's, music—which is to say, culture—has taken the lead in the relative absence of such movements. With the decline of mass participation in grassroots political movements, popular music itself has come to serve as a catalyst for raising issues and organizing masses of people⁸⁵⁴.

Les *protest singers* des années soixante ont accompagné par leurs chansons des mouvements qui étaient déjà en place et qui ont résisté face à la conscription de la jeunesse américaine et ont réclamé des droits civiques pour la communauté africaine-américaine. Mais après les années soixante, le déclin du militantisme politique américain a laissé une place vacante pour les chanteurs engagés qui ont joué un rôle important en participant à plusieurs concerts humanitaires comme : *No Nukes*, *Live Aid*, *Artists Against Apartheid*, *Farm Aid*, *Human Rights Now !* et se sont mobilisés pour défendre des causes justes.

Pour Garofalo, la musique populaire n'est pas qu'un outil de divertissement, elle est devenue après les années soixante un vrai outil culturel de résistance qui est efficace et qui alerte la société occidentale sur des problèmes majeurs et complexes nécessitant des solutions.

Lorsque Springsteen participe au concert *No Nukes* en 1979 après l'accident de la centrale nucléaire de Three Mile Island ou qu'il chante avec Sting, Youssou N'Dour et Tracy Chapman dans *Human Rights Now !*, il ne fait pas que divertir ses spectateurs. La musique du chanteur remplit une fonction politique. Les couplets de ses chansons engagées nous semblent aussi efficaces que les discours des chefs d'États du monde sur les dangers de l'énergie nucléaire ou encore sur l'importance des droits de l'homme pour l'humanité entière⁸⁵⁵.

Nous souhaitons revenir sur le concept de *protest song* pour développer des réflexions sur l'efficacité de la chanson militante de Springsteen. Le concept nous semble ambigu et contradictoire par rapport à l'époque contemporaine dans laquelle nous vivons. Employé dans le contexte étatsunien, le concept renvoie à l'idéal de la communauté folk des années soixante de Pete Seeger, Joan Baez et Bob Dylan. Ces artistes, Dylan en tête, avaient des convictions et à un moment donné de l'histoire américaine, ils ont participé à travers les textes de leurs chansons à des combats et des causes. Mais peut-on considérer leurs compositions musicales comme des *protest songs* ?

Dylan offre une réponse à cette question dans ses mémoires et dévoile sa vraie conviction sur le militantisme des années soixante en affirmant :

⁸⁵⁴ Reebee Garofalo, *Rockin' the Boat*, *op.cit.*, 16.

⁸⁵⁵ Dave Marsh précise que lors du concert *No Nukes*, Springsteen était le seul artiste à ne pas faire de déclaration politique sur l'accident nucléaire. Ainsi, le chanteur s'est exprimé au public à travers ses chansons « *Badlands* », « *Born to Run* » ou encore « *The Promised Land* ». Il nous semble que cela renforce l'idée selon laquelle un chanteur engagé est plus efficace lorsqu'il passe ses messages politiques à travers ses compositions musicales plutôt que de s'adresser directement au public en s'indignant (Marsh, *Two Hearts*, *op.cit.*, 209).

The term “protest singer” didn’t exist anymore than the term “singer-songwriter”. You were a performer or you weren’t, that was about it—a folk singer or not one. “Songs of dissent” was a term people used but even that was rare. I tried to explain later that I didn’t think I was a protest singer, that there had been a screw-up. I didn’t think I was protesting anything anymore than I thought that Woody Guthrie songs were protesting anything. I didn’t think of Woody as a protest singer⁸⁵⁶.

Il nous semble que Dylan a sans doute raison lorsqu’il alerte ses lecteurs sur le fait qu’il ne faut pas coller une étiquette à un artiste et le catégoriser comme porte parole d’un mouvement ou d’une cause. Dylan n’était pas le représentant par procuration des militants des années soixante. Même si ses déclarations ont été floues et ambiguës pendant de longues années, il donne dans son autobiographie une explication claire et limpide.

D’un point de vu théorique, la déclaration de Dylan nous pousse à réfléchir sur les limites du terme « protest song ». Un musicien comme Bruce Springsteen se considère-t-il comme un *protest singer* ? N’est-il pas avant tout un chanteur de musique rock ? Qu’en est-il alors de son engagement politique et social en Amérique contemporaine ?

Serge R. Denisoff précise en 1968 qu’une *protest song* avertit les auditeurs qu’il y a un problème dans la société, mais elle envisage un changement en apportant une solution radicale difficile à réaliser⁸⁵⁷. Ce changement est d’autant plus difficile en Amérique contemporaine où les mouvements de protestations ne sont plus aussi soudés que lors des années soixante.

Dans l’Amérique du XXI^e siècle, les troupes ne vont pas se réunir dans les rues seulement après avoir écouté un hymne contestataire. Les cols bleus américains qui reçoivent un salaire horaire modeste ne vont pas se révolter seulement parce qu’ils ont écouté « Youngstown », même si la chanson de Springsteen parle pour eux et évoque les conditions difficiles de leur travail.

Il nous semble qu’il est difficile de mesurer l’impact de la chanson militante de Springsteen sur la société américaine surtout en époque contemporaine. Nous avons pourtant affirmé précédemment que la chanson militante du chanteur était aussi efficace que les discours des politiciens. L’article de Dan Goniprow « Where Have All Protest Songs Gone? » peut nous aider à comprendre la problématique de l’efficacité des chansons militantes en Amérique contemporaine. Goniprow pose une question pertinente sur l’état de la chanson

⁸⁵⁶ Bob Dylan, *Chronicles: Volume One*, op.cit., 82.

⁸⁵⁷ Serge R. Denisoff, *Sing a Song of Social Significance*, op.cit., 26.

contestataire dans l'Amérique d'aujourd'hui et indique dans son article des pistes qui peuvent donner une réponse quant à l'efficacité des *protest songs*.

Pour Goniprow, il y a trois raisons qui expliquent le manque d'efficacité des chansons militantes. Tout d'abord, les temps ont changé depuis les années soixante, période de bouleversements sociaux. Aujourd'hui, ce qui marque l'Amérique contemporaine du XXI^e siècle, c'est l'absence d'un mouvement social fort et uni. Goniprow cite le sociologue Todd Giltin qui affirme :

Forty years ago, there was a social movement, or a collection of social movements, and people gravitated to the music because they thought the music spoke for them. So the music was an anthem for armies that were already on the march. Today, the armies are not so much on the march, if there are armies. So necessarily, the place of the music is going to be different⁸⁵⁸.

Les *protest songs* de Pete Seeger, Joan Baez et Country Joe and the Fish n'ont jamais été l'élément déclencheur des mouvements de lutte pour les droits civiques ou la protestation contre la guerre du Viêt Nam. Par contre, elles ont renforcé et cimenté ces mouvements, qui étaient déjà en place. La musique populaire des années soixante, comme l'a expliqué Garofalo précédemment, a catalysé une protestation sociale et politique qui a mobilisé des millions de citoyens américains. Ces combats sociaux ne se sont pas fait par la chanson contestataire, mais ils se sont fait accompagner par des chants contestataires.

Toutefois, il faut préciser que globalement l'action militante aux États-Unis n'est pas aussi efficace que dans un pays européen comme la France. Le mouvement contestataire américain est moins fort et moins structuré que le mouvement contestataire français comme le précise Marianne Debouzy :

En France, on associe traditionnellement les militants à des organisations politiques, des partis, qui, à travers une idéologie, valorisent le collectif au détriment de l'individuel, et le sens du sacrifice ; le militant type, c'est le militant ouvrier, modèle qui nourrit le mythe prolétarien. Parce que les partis politiques de gauche sont inexistantes aux États-Unis à une échelle nationale, il semble impossible de faire coïncider l'image du militant français avec celle du militant américain⁸⁵⁹.

⁸⁵⁸ Dan Goniprow, « Where Have All the Protest Songs Gone? », South Kingston, Rhode Island University, 1^{er} mai 2007, 11, [en ligne], consulté le 28 décembre 2017.

URL : <http://digitalcommons.uri.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1045&context=srhonorsprog>

⁸⁵⁹ Marianne Debouzy, « Le militantisme politique aux États-Unis au lendemain du 11 Septembre 2001 », *Transatlantica*, [en ligne], 2008, 2, consulté le 28 décembre 2017. URL: <https://transatlantica.revues.org/2883>

Un mouvement contestataire comme celui de Mai 1968 a abouti à des changements profonds dans la société française en remettant en cause les institutions traditionnelles, mais aux États-Unis le mouvement contestataire manque d'efficacité.

Debouzy analyse la mobilisation de la population américaine contre le déclenchement de la guerre en Irak en 2003 par le président Bush et avance des réflexions pertinentes sur le manque d'efficacité des mouvements anti-guerre étatsuniens.

Ces mouvements protestataires montrent tout d'abord la prolifération d'organisations et d'associations *ad hoc* créées pour l'occasion, coalitions, réseaux connectés par internet. Le mouvement anti-guerre est ainsi décentralisé, multiforme, sans leaders apparents. Le plus souvent, le militantisme américain, on le sait, n'a pas la forme d'un attachement à une organisation politique « formellement » identifiable. L'action de beaucoup de militants ne s'inscrit pas dans la durée. [...] Les militants deviennent militants dans l'action, par leur participation à des manifestations. Ils sont membres d'associations, d'*advocacy groups*, de mouvements plus ou moins informels (féministes, écologiques, altermondialistes...), et s'organisent en réseaux plutôt qu'en mouvements structurés. Ils font des actions ponctuelles, immédiates, ont une grande capacité à mettre sur pied des groupes *ad hoc*, des coalitions qui répondent à un événement, à une situation concrète, avec des objectifs précis, limités⁸⁶⁰.

Ce qui marque cette époque-ci, c'est qu'aux États-Unis, il y a une protestation tous azimuts contre le pouvoir politique et le système économique du capitalisme des corporations, mais cette protestation n'est pas faite dans un cadre social et politique.

Une partie des citoyens américains critique le président Bush pour la guerre en Irak, occupe le parc Zuccotti à Manhattan pour dénoncer les abus du capitalisme financier, s'oppose au décret d'immigration du président Trump aux aéroports et s'indigne contre le retrait des États-Unis de l'Accord de Paris sur le réchauffement climatique, mais il lui manque les leviers sociaux et politiques pour unir toute cette énergie et la catalyser afin d'être efficace. Les manifestations ponctuelles en Amérique contemporaine ne survivent pas puisqu'il n'y a aucune organisation sociale et politique d'une solidité quelconque.

À cet effet, Noam Chomsky adopte un engagement politique radical enraciné dans la tradition du syndicalisme libertaire (*anarcho-syndicalism*)⁸⁶¹ qui propose d'établir un nouvel ordre social juste en abolissant le capitalisme et l'État.

⁸⁶⁰ Marianne Debouzy, « Le militantisme politique aux États-Unis au lendemain du 11 Septembre 2001 », *op.cit.*, 5.

⁸⁶¹ Le terme « libertaire » a été créé par le militant anarchiste français Joseph Déjacque en 1857. Les libertaires prônent une liberté absolue fondée sur la négation du principe d'autorité dans l'organisation sociale et le refus de toute contrainte découlant des institutions fondées sur ce principe (Sébastien Faure, *Encyclopédie anarchiste*, [en ligne], consulté le 28 décembre 2017. URL: <http://www.encyclopedie-anarchiste.org/>

It seems to me that this [anarcho-syndicalism] is the appropriate form of social organization for an advanced technological society, in which human beings do not have to be forced into the position of tools, of cogs in the machine. There is no longer any social necessity for human beings to be treated as mechanical elements in the productive process; that can be overcome and we must overcome it by a society of freedom and free association⁸⁶².

L'approche antiautoritaire de l'égalité sociale que propose Chomsky serait intéressante à appliquer dans un pays comme l'Amérique qui est démunie d'un mouvement social fort et structuré. Les travailleurs s'organiseraient autour d'un syndicat qui deviendrait alors la structure permettant aux classes opprimées d'accéder à une société étatsunienne plus juste. Toutefois, l'anarchisme peut avoir un sens négatif puisqu'il évoque le chaos et le désordre social⁸⁶³.

En 2005, Chomsky donne plus de précisions sur sa vision politique radicale en affirmant : « I would prefer to think of it [anarchism] as the libertarian left, and from that point of view anarchism can be conceived as a kind of voluntary socialism »⁸⁶⁴. Chomsky plaide pour une doctrine anarchiste, entendue en son sens positif, qui serait constructive et plus juste et qui proposerait une alternative politique à l'ordre établi. Le linguiste américain rejoint Pierre-Joseph Proudhon, un des théoriciens révolutionnaires du XIX^e siècle et précurseur de l'anarchisme, qui en 1864 définit en ces termes l'anarchie :

[...] une forme de gouvernement, ou constitution, dans laquelle la conscience publique et privée, formée par le développement de la science et du droit, suffit seule au maintien de l'ordre et à la garantie de toutes les libertés, où par conséquent le principe d'autorité, les institutions de police, les moyens de prévention ou de répression, le fonctionnarisme, l'impôt, etc., se trouvent réduits à

⁸⁶² Noam Chomsky, « Human Nature: Justice versus Power. Noam Chomsky debates with Michel Foucault », 1971, [en ligne], consulté le 28 décembre 2017. URL: <https://chomsky.info/1971xxxx/>

⁸⁶³ L'anarchisme s'implante aux États-Unis au XIX^e siècle avec Josiah Warren qui dirige en 1833, *The Peaceful Revolutionist*, un des premiers périodiques libertaires. Le relais se fait ensuite par Benjamin R. Tucker, partisan des théories de Pierre-Joseph Proudhon et rédacteur du périodique *Liberty* de 1881 à 1892, qui développe l'anarchisme individualiste prônant la liberté des choix de l'individu face à ceux d'un groupe social. Après les révolutions de 1848, des immigrants européens, essentiellement allemands et français, instaurent des organisations anarchistes sur le sol américain. Le mouvement anarchiste s'oriente vers des formes plus révolutionnaires et devient radical (*Déclaration de Pittsburgh* de Johann Most, 1883). L'anarchisme violent débouche sur des épisodes sanglants comme le massacre de Haymarket Square, survenu à Chicago le 4 mai 1886 qui a coûté la vie à 7 policiers, l'assassinat du président William McKinley par l'anarchiste Leon Czolgosz le 6 septembre 1901 ou encore l'attentat anarchiste du 2 juin 1919 contre la maison du procureur général des États-Unis Alexander Mitchell Palmer. En réaction à la violence, le gouvernement fédéral prend des mesures de répression contre les militants anarchistes. Des centaines de personnes sont emprisonnées ou sont contraintes à l'exil comme Emma Goldman, figure de l'anarcho-féminisme américain connue pour ses écrits et discours radicaux en faveur de l'égalité des sexes, la contraception et l'amour libre. Les historiens s'accordent à dire que le déclin de l'anarchisme américain est survenu en 1927 avec l'exécution de Nicola Sacco et Bartolomeo Vanzetti, anarchistes d'origine italienne (Peter Marshall, *Demanding the Impossible: A History of Anarchism*, Oakland, PM Press, 2010, 496-501).

⁸⁶⁴ Barry Pateman (éd.), *Chomsky on Anarchism*, Oakland, AK Press, 2005, 133.

leur expression la plus simple [...]. La loi sociale s'accomplira d'elle-même, sans surveillance ni commandement, par la spontanéité universelle⁸⁶⁵.

Ainsi, l'anarchie peut garantir la liberté à tous les individus malgré l'absence d'un gouvernement. L'anarchisme syndicaliste semble être une forme politique noble et pure qui tend vers l'accomplissement du bonheur des individus dans leur société, mais Michel Foucault, qui est en désaccord avec Chomsky, alerte sur les dangers de la nature humaine à vouloir prendre le pouvoir politique et d'exécuter, à son tour, un pouvoir violent à l'égard de ses oppresseurs.

Foucault prend l'exemple du socialisme de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle :

[...] dans les sociétés capitalistes, l'homme ne recevait pas toutes les possibilités de développement et de réalisation; [...] la nature humaine était effectivement aliénée dans le système capitaliste. Et il rêvait d'une nature humaine enfin libérée. Quel modèle utilisait-il pour concevoir, projeter, réaliser cette nature humaine? C'était en réalité le modèle bourgeois. Il considérait qu'une société désaliénée était une société qui faisait place, par exemple, à une sexualité de type bourgeois, à une famille de type bourgeois, à une esthétique de type bourgeois. C'est d'ailleurs tellement vrai que cela s'est passé ainsi en Union soviétique et dans les démocraties populaires : une sorte de société a été reconstituée, transposée de la société bourgeoise du XIX^e siècle. L'universalisation du modèle bourgeois a été l'utopie qui a inspiré la constitution de la société soviétique⁸⁶⁶.

Foucault précise pertinemment en donnant l'exemple de l'Union soviétique que les individus peuvent se tromper en voulant changer le pouvoir politique en place dans la mesure où leur nature humaine qui est à la fois idéale et réelle est définie en des termes empruntés à la société et la culture occidentale.

[...] cette notion de nature humaine, cette notion de bonté, de justice, d'essence humaine, de réalisation de l'essence humaine [...] ce sont des notions et des concepts qui ont été formés à l'intérieur de notre civilisation, dans notre type de savoir, dans notre forme de philosophie, et que par conséquent ça fait partie même de notre système de classes, et qu'on ne peut pas faire valoir ces notions pour décrire ou justifier un combat qui devrait, qui doit en principe, bouleverser les fondements mêmes de notre société⁸⁶⁷.

⁸⁶⁵ Pierre-Joseph Proudhon, *Lettre à monsieur Millet*, 20 août 1864, cité dans Daniel Guérin, *L'Anarchisme*, Paris, Gallimard, 1981, 9.

⁸⁶⁶ Michel Foucault, « Human Nature: Justice versus Power », *op.cit.*

⁸⁶⁷ *Ibid.*

Les individus ne feraient qu'installer une nouvelle forme de gouvernance qui serait similaire à celle qui l'a précédée. Adopter l'anarchisme syndicaliste ne ferait qu'instaurer un pouvoir dictatorial qui serait violent et sanglant au lieu d'accomplir le bonheur des individus.

En outre, si même on est tenté de croire que l'anarchisme syndicaliste peut apporter l'harmonie aux citoyens américains, le projet libertaire de Chomsky reste une utopie difficile à appliquer dans le contexte étatsunien. L'histoire américaine nous montre que le gouvernement fédéral avec sa garde nationale et sa police a sévèrement réprimé les manifestations des ouvriers américains rendant leurs actions syndicales inefficaces⁸⁶⁸.

Il y a un problème aux États-Unis qui concerne la désorganisation du militantisme et la déstructuration des mouvements contestataires. En effet, les troupes sont divisées et désunies. La protestation semble fragmentée et sans vrai socle politique et social. Et dans cette perspective, il est difficile d'imaginer qu'un chanteur engagé muni de sa guitare puisse contribuer à apporter un changement dans sa société.

Ceci étant dit, il y a des éléments qui nous montrent que la *protest song* n'est pas totalement inefficace. Nous avons démontré précédemment que la mobilisation des chanteurs engagés lors de l'échéance présidentielle américaine de 2004, avec Bruce Springsteen à leur tête, a permis de rassembler les troupes contre le président sortant même si ce dernier avait été réélu.

Goniprow avance une deuxième raison pour expliquer le manque d'efficacité des *protest songs* en Amérique contemporaine, c'est le grand changement qu'a subi l'industrie du disque.

Since the 1960's, there has been a widespread consolidation of record companies, record stores, and music broadcasters, such as radio and television. The concentration of global ownership in the record industry is such that, as of 2003, five international companies, Sony (based in Japan), Universal-Vivendi (based in France), AOL Time Warner (based in the U.S.), EMI (based in the UK), and BMG (based in Germany), controlled seventy to eighty percent of all global music sales⁸⁶⁹.

⁸⁶⁸ L'histoire de la classe ouvrière américaine du XX^e siècle est jalonnée de luttes extrêmement dures qui montrent qu'il y avait une opposition et une résistance face au gouvernement fédéral. Nous renvoyons le lecteur au chapitre 13 de l'ouvrage de Howard Zinn, *A People's History of the United States*, *op.cit.*, (« The Socialist Challenge », 299-335) qui retrace la lutte ouvrière étatsunienne du XX^e siècle et met l'accent sur la répression policière des manifestations syndicales.

⁸⁶⁹ Dan Goniprow, « Where Have All the Protest Songs Gone? », *op.cit.*, 13.

À présent, les grandes compagnies de l'industrie du disque sont au nombre de trois (*The Big Three*) : Sony BMG, Universal Music Group et Warner Music Group.

Ces grandes et puissantes compagnies se sont accaparées la totalité des marchés du disque, laissant des miettes aux labels indépendants (*indie record labels*), ces petites structures de production de disques indépendantes qui leur servent de découvreurs de talents. Lorsque les artistes commencent à avoir du succès, les petites structures n'ont pas les moyens financiers pour les accompagner et les revendent aux grands labels.

Aussi, les chanteurs engagés qui composent des *protest songs* pour condamner une injustice ou apporter leur soutien à une cause spécifique doivent avoir la garantie que leurs chansons soient diffusées aux auditeurs. Cela nous pousse à poser des questions économiques sur la diffusion et la vente de disques. Tout artiste n'ayant pas les moyens de produire sa propre musique est obligé de passer par l'une des trois *majors* du disque : Sony BMG, Universal Music Group et Warner Music Group, dont un des buts est de réaliser des profits. De ce fait, la relation entre les chanteurs et ces structures peut être qualifiée d'impersonnelle.

Un *protest singer* dans ce cas de figure s'adapte à l'impératif capitaliste des maisons de disques. Il chante la rébellion, la contestation ou tout ce qu'il veut du moment que ça se vend. Il peut aussi être censuré par les *majors* si le contenu de ses compositions musicales n'est pas politiquement correct. L'après 11 Septembre est le meilleur exemple de la censure nationale qu'ont subie quelques chanteurs américains.

Néanmoins, quelques labels indépendants ont pu s'imposer face à ces multinationales hégémoniques. Plusieurs artistes activistes ont sorti des albums, bien reçus tant par les critiques que par le public. Ani DiFranco illustre cette réussite. La chanteuse n'a pu sortir son titre controversé « Self Evident », critiquant le président Bush après le 11 Septembre, que grâce à sa maison de disque *Righteous Babe*, qu'elle a fondée en 1989.

Enfin, Goniprow expose une troisième raison qui concerne la nature même de la culture populaire d'aujourd'hui. Elle a subi une transformation englobant tous ces domaines y compris la chanson contestataire. « During the 1960's, pop culture was something of a monolith. Today, pop culture is very much a niche marketplace, a diverse and often disunited collection of seemingly infinite options for one's own entertainment »⁸⁷⁰. Désormais, nous avons l'embarras du choix dans ce supermarché de la culture. Les chaînes de télévision se comptent par milliers. L'information se trouve sur Internet et les gens communiquent et militent via les réseaux sociaux. Les nouvelles technologies numériques rendent l'accessibilité à la musique illimitée. La jeunesse américaine qui téléchargeait des chansons illégalement la

⁸⁷⁰ Dan Goniprow, « Where Have All the Protest Songs Gone? », *op.cit.*, 15.

décennie précédente n'a plus besoin de se comporter comme des pirates. Sa résistance subversive et symbolique face à l'industrie du disque n'a plus lieu d'être⁸⁷¹.

Dorénavant, la *Recording Industry Association of America* (RIAA) a cessé sa croisade contre les pirates du téléchargement illégal en proposant à la jeunesse américaine d'écouter de la musique via le streaming. En 2016, la RIAA précise que les Américains ont écouté 432 milliards de chansons en ligne. La proportion du streaming dans les recettes globales de l'industrie du disque a atteint 51%, ce qui constitue 2.5 milliards de dollars⁸⁷². Le streaming est devenu la première source de revenus de l'industrie musicale étatsunienne.

Et avec tous les changements qui s'opèrent dans la sphère culturelle étatsunienne, on pourrait se demander quelle est la place de la *protest song* dans ce supermarché de la culture ? Goniprow fait le constat suivant :

There is a seemingly endless supply of musical genres, either independent or sanctioned by record companies in a multitude of ways, through radio, music television, retail stores, and the internet. [...] Everything in the culture is fragmented, and therefore it's very hard for anything in the culture to be the big voice in the way that, say, songs that came out during the Civil Rights Movement could be in the early '60s⁸⁷³.

Quand il y a trop de voix, il n'y a plus de voix et c'est ainsi qu'il se peut que la *protest song* se retrouve marginalisée. Goniprow met en évidence l'importance de cette notion de voix comme Sandra Laugier et Albert Ogien l'ont fait. Pour eux, les gens ont recours à la désobéissance civile lorsqu'ils « se sentent dépossédés d'une voix. [...] parce que la société ne fournit pas le contexte dans lequel leurs mots auraient un sens »⁸⁷⁴.

L'histoire américaine du XX^e siècle nous montre que face à la dépossession de leur voix, des citoyens comme les suffragettes, les ouvriers de l'industrie américaine, la population africaine-américaine ou encore la jeunesse s'opposant à la guerre du Viêt Nam ont résisté au pouvoir politique. Ils se sont engagés dans un combat contre l'injustice, l'inégalité ou la domination à travers une action politique non-violente afin de retrouver leur voix.

⁸⁷¹ Sur le téléchargement illégal de la musique étatsunienne, nous renvoyons le lecteur à l'article de Claude Chastagner, « Rebels on the Net », *Cercles : Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone*, Université de Rouen, 2002, 20-30, [en ligne], consulté le 29 décembre 2017. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00176151>

⁸⁷² Joshua P. Friedlander, « News and Notes on 2016 RIAA Shipment and Revenue Statistics », *RIAA*, [en ligne], consulté le 29 décembre 2017. URL : <http://www.riaa.com/wp-content/uploads/2017/03/RIAA-2016-Year-End-News-Notes.pdf>

⁸⁷³ Dan Goniprow, « Where Have All the Protest Songs Gone? », *op.cit.*, 15.

⁸⁷⁴ Sandra Laugier et Albert Ogien, *Pourquoi désobéir en démocratie ? op.cit.*, 36.

Cette désobéissance civile⁸⁷⁵ dans une société démocratique comme les États-Unis a souvent été considérée avec méfiance, surtout par le gouvernement fédéral qui a jugé que les citoyens américains ont conduit une action illégale. Mais pour Chomsky la désobéissance civile est légale. Elle implique :

[...] direct defiance of what is alleged, incorrectly in my view, by the state to be law. [...] It's proper to carry out actions that will prevent the criminal acts of the state, just as it is proper to violate a traffic ordinance in order to prevent a murder. If I had stopped my car in front of a traffic light which was red, and then I drove through the red traffic light to prevent somebody from, let's say, machine-gunning a group of people, of course that's not an illegal act, it's an appropriate and proper action; no sane judge would convict you for such an action⁸⁷⁶.

Les citoyens américains ont le droit de contester une obligation légale s'ils la jugent indigne ou illégitime, et parce qu'ils ne s'y reconnaissent pas et qu'elle les dépossède de leur voix. Toutefois, lorsque les actions protestataires sont accompagnées par trop de chansons militantes, le contraire pourrait se produire, explique Goniprow. Les auditeurs pourraient perdre leur ouïe à cause de toutes ces voix fragmentées et ils deviendraient de ce fait insouciant. Dès lors, toutes les *protest songs* qui abordent les différents problèmes de la société américaine contemporaine peuvent se révéler fragiles et inefficaces.

La *protest song* ne va donc pas changer le monde comme le scande Neil Young dans sa chanson, « Just Singing a Song Won't Change the World », le 7 août 2008 au Hartwall Arena d'Helsinki, en Finlande.

You can play my guitar
See it where it'll go
Send this song to a distant star
While the rhythm explodes
Just singing a song won't change the world (1-5)

Ceci est un constat d'échec venant d'un chanteur qui a passé 40 ans de sa vie à militer pour la paix dans le monde et à soutenir différentes causes à travers ses *protest songs* « Ohio », « Southern Man », ou « Rockin' In a Free World ». Toutefois, même si Young affirme qu'une chanson à elle seule ne peut pas changer le monde, il ne dit pas pour autant

⁸⁷⁵ Les militants qui adoptent la désobéissance civile ont comme référence Henry David Thoreau. Il a écrit en 1849 « On Civil Disobedience », essai fondateur du concept de désobéissance civile qui a influencé Gandhi lors de sa lutte pour l'indépendance de l'Inde et Martin Luther King, leader du Civil Rights Movement. Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Marianne Debouzy *La Désobéissance civile aux États-Unis et en France, 1970-2014*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, qui est une étude comparative des mouvements politiques, sociaux et écologiques accompagnés d'actes de désobéissance civile dans les deux pays. L'enquête menée par l'historienne française montre que la désobéissance civile est une forme majeure et très actuelle de militantisme aussi bien aux États-Unis qu'en France.

⁸⁷⁶ Noam Chomsky, « Human Nature: Justice versus Power », *op.cit.*

qu'il va arrêter de chanter des *protest songs*. La *protest singer* Buffy Sainte-Marie rejoint aussi Young et croit en l'efficacité des chansons militantes en affirmant: « If you can say something in three minutes that somebody else had to write a 400-page book about, the book is going to be shelved. The song can live forever »⁸⁷⁷.

Il nous semble donc difficile de porter un jugement définitive sur l'efficacité de la *protest song* américaine. Nous vivons dans une époque complexe où il est difficile pour un artiste engagé de militer efficacement et faire passer des messages à travers les textes de ses chansons. Nous venons de démontrer que militer efficacement en Amérique contemporaine est une tâche difficile pour les chanteurs activistes.

Cependant, il nous semble que Springsteen arrive à redéfinir la *protest song* américaine à travers les stratégies évoquées précédemment. Dans la prochaine et dernière partie de ce chapitre, nous allons revenir sur les stratégies artistiques de Springsteen et donner une définition de sa chanson engagée qui prend en considération les spécificités de l'époque contemporaine.

2. La *reflective song*

Nous vivons dans un monde complexe, postmoderne et post authentique où il est difficile de trouver ses repères. Il est d'autant plus difficile pour un artiste engagé en Amérique contemporaine de critiquer les pouvoirs politiques et économiques tout en offrant un changement dans sa société qui améliorerait la condition de vie des plus démunis. Il nous faut envisager une définition théorique de la chanson militante de Springsteen qui prend en considération le contexte étatsunien contemporain et ses spécificités.

Une forme artistique subtile et efficace doit bien exister pour décrypter les problèmes de l'Amérique qui vit au bas de l'échelle sociale. Il ne s'agit pas, comme l'envisage Denisoff avec sa *protest song*, d'apporter un changement radical, mais d'aider les auditeurs à réfléchir et à prendre conscience avec une chanson intelligente et un engagement politique et social qui soit pragmatique et efficace. Il nous semble que le vocable *protest song* est à revoir.

Nous défendons la thèse que Bruce Springsteen redéfinit le genre de la chanson militante étatsunienne et l'engagement politique et social en Amérique contemporaine à

⁸⁷⁷ David Friend, « Sainte-Marie, Cockburn on the return of the protest song and power of music », *The Canadian Press*, 2 février 2017, [en ligne], consulté le 30 décembre 2017.
URL : <http://www.metronews.ca/entertainment/2017/02/02/sainte-marie-cockburn-on-the-return-of-the-protest-song-and-power-of-music.html>

travers des chansons qui se hissent au sommet du classement des meilleures ventes des États-Unis.

Il nous semble que le chanteur n'est pas un *protest singer* au sens classique et nous proposons donc d'introduire une catégorie de chanson militante à partir du travail artistique de Springsteen et de son engagement politique et social. Nous pourrions éventuellement appliquer cet outil conceptuel à d'autres artistes de musique populaire étatsunienne.

Nous avançons que Springsteen n'écrit pas des *protest songs* mais des « chansons méditatives ». En anglais, nous proposons d'employer *reflective song* qui se distingue du concept ambigu et contradictoire de *protest song*.

L'étymologie de notre concept fournit une première indication sur son sens. Pour ce qui concerne le terme français, « méditatif » provient du Latin *meditativus*, qui se dit « du comportement de quelqu'un qui est plongé dans ses pensées »⁸⁷⁸. De même, le terme « reflective » provient du Latin *reflexus* qui signifie « capable of reflecting light or other radiation » ou encore « relating to or characterized by deep thought »⁸⁷⁹. Le mot « reflect » s'applique aussi aux miroirs, à tout ce qui renvoie une image, qui reflète la réalité. Les deux termes dénotent une personne qui réfléchit sur un sujet prudemment et sans précipitation.

À présent nous pouvons donner une définition de la *reflective song*. Il s'agit d'une chanson qui est écrite avec minutie par un auteur-compositeur pour inviter les auditeurs à songer, à méditer sur un sujet important de la société contemporaine dans laquelle ils vivent. Cette *reflective song* est destinée à faire réfléchir les auditeurs sur quelque chose de réel qui les concerne directement dans la vraie vie.

Springsteen avec sa *reflective song* n'est pas un chanteur de l'affrontement, mais un chanteur de la subtilité et de la réflexion. Il aborde les problèmes des gens qui vivent au bas de l'échelle sociale en proposant une réflexion dans les textes de ses chansons. La *reflective song* de Springsteen permet aux auditeurs de prendre conscience qu'il y a des injustices économiques ou sociales dans leur pays, qu'une partie de leurs concitoyens vivent dans la pauvreté ou que leurs dirigeants politiques ont pris des décisions arbitraires et injustes.

Une fois que les auditeurs ont écouté avec attention le message de la *reflective song* de Springsteen et qu'ils ont réfléchi au sujet qu'elle aborde, ils peuvent se demander ce qu'ils peuvent faire pour changer les choses ou réfléchir à un moyen légal de passer à l'action. Les

⁸⁷⁸ URL: http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9ditatif_m%C3%A9ditative/50157

⁸⁷⁹ URL : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/reflective>

individus ne vivent pas que pour réfléchir, connaître ou juger ; ils doivent aussi se projeter d'une certaine manière dans le monde et agir afin de tendre vers leur bonheur.

Dès lors, il nous semble que la *reflective song* de Springsteen remplit concrètement plusieurs fonctions pertinentes.

En premier lieu, la *reflective song* remplit une fonction politique. Dans un pays démocratique comme les États-Unis, la politique définit la société dans laquelle les individus vivent, établit leurs relations économiques et instaure les permissions et les interdictions qui régissent leur conduite. L'essence de la vie des Américains est faite du fonctionnement politique de la société dans laquelle ils vivent. Ainsi, la *reflective song* de Springsteen intervient lorsque les Américains s'intéressent aux débats et sujets politiques de leur pays. Elle influence les auditeurs de Springsteen sur un choix important comme par exemple prendre une décision lors des élections présidentielles. Nous avons bien vu que le militantisme politique de Springsteen a été efficace et qu'il a influencé avec sa *reflective song* une partie de la jeunesse américaine lors de l'échéance présidentielle de 2004 en l'invitant à voter contre le président sortant.

La *reflective song* remplit aussi une fonction sociale puisqu'elle incite les auditeurs à faire des dons à des associations qui aident les gens dans le besoin. De même, la *reflective song* de Springsteen alerte les auditeurs qui sont les plus démunis qu'ils ont le droit de réaliser le rêve américain dans un pays qui est parmi les plus riches du monde. La *reflective song* contribue donc à faire réfléchir les plus démunis de l'Amérique contemporaine sur un moyen d'améliorer leur vie au lieu de la subir. En déclarant qu'il juge la distance entre le rêve américain et la réalité du pays dans ses chansons méditatives, Springsteen rend ses auditeurs plus optimistes puisque son affirmation suppose que l'*American Dream* existe vraiment et qu'il est une réalité économique et sociale en dépit du fait que la réalité étatsunienne contemporaine rend sa réalisation difficile.

Enfin, la *reflective song* de Springsteen remplit par son texte une fonction philosophique. Springsteen nous semble être un philosophe de l'époque contemporaine. Comme Socrate, le chanteur ne prétend pas tout savoir. Le père de la philosophie interrogeait les Athéniens sur des sujets importants qui devraient préoccuper la conscience humaine. De même, la *reflective song* aborde plusieurs sujets de la société américaine contemporaine d'un point de vue philosophique. Springsteen arrive à atteindre ses auditeurs en posant des questions importantes sur leur vie quotidienne mais sans pour autant prétendre connaître la réponse à ces questions.

Il nous semble que le travail artistique de Springsteen éveille ses concitoyens à la conscience d'eux-mêmes en les confrontant à des questions importantes :

- Qu'est-ce qu'être Américain au XIX^e siècle ? Que signifient le rêve américain, la terre promise et la frontière en Amérique contemporaine ?
- Le travail de la classe ouvrière est-il aliénant ? Un col bleu peut-il encore vivre le bonheur en Amérique contemporaine et pourquoi y a-t-il encore un écart considérable entre les riches et les pauvres dans ce pays ?
- La cause de la criminalité étatsunienne n'est-elle pas sociale et comment expliquer que les Américains sont fascinés par les criminels de leur pays ?
- Pourquoi y a-t-il encore du racisme en Amérique contemporaine et comment se fait-il qu'au XXI^e siècle des homosexuels américains se font agresser physiquement à cause de leur orientation sexuelle ?
- L'Amérique est-elle encore chrétienne ? La musique rock est-elle salvatrice ? Apporte-t-elle le salut à ses auditeurs américains ?
- Un artiste peut-il s'engager dans la sphère politique et sociale efficacement en Amérique contemporaine ?

La *reflective song* de Springsteen aborde le sentiment de la nostalgie et met l'accent sur l'importance des espaces géographiques interstitiels dans l'Amérique contemporaine. Elle met en lumière l'ambiguïté de la route étatsunienne et illustre l'apport du déplacement dans l'imaginaire américain. Aussi, cette chanson méditative décrit le déclin postindustriel dans l'Amérique contemporaine et dépeint des petites villes qui se vident de leurs populations. La *reflective song* alerte les auditeurs sur la condition déplorable des travailleurs qui gagnent un salaire horaire modeste du fait de leur travail manuel non qualifié. Elle aborde le désenchantement existentiel des plus démunis et le sentiment de l'absurde qu'éprouvent les criminels américains.

La *reflective song* de Springsteen rappelle aux auditeurs américains qu'ils font partie d'une nation qui s'attache à ses origines chrétiennes et lorsqu'elle est jouée sur scène, elle produit une catharsis qui soulage les fans du chanteur. Elle évoque la fierté d'être Américain et de vivre dans un pays où il y a toujours l'espoir pour les individus de réaliser leurs rêves et de vivre une vie épanouie.

Enfin, la *reflective song* critique le pouvoir politique lorsqu'il prend des décisions injustes comme par exemple s'enliser dans un conflit qui coûte la vie à des milliers de jeunes soldats américains. Elle informe aussi les auditeurs sur les pratiques douteuses et immorales du capitalisme financier qui ruine une partie des ménages américains.

Ce qu'un auditeur de Springsteen vise comme fin suprême, c'est la réussite de sa vie, son accomplissement. C'est pour cela qu'il nous semble que la *reflective song* revêt une dimension existentielle. Elle n'est pas seulement un exercice intellectuel qui pose des questions philosophiques sans y apporter des réponses. La *reflective song* est une inquiétude existentielle qui soulève toute une série de problèmes complexes en Amérique contemporaine et qui peut éventuellement se convertir en inquiétude collective en amenant les auditeurs de Springsteen à méditer sur leur condition existentielle.

La *reflective song* de Springsteen nous semble se présenter dans la vie réelle comme une connaissance qui conduit l'esprit de l'Américain contemporain à sa liberté. Elle le libère par ses questions philosophiques de sa servitude par rapport aux idées reçues et aux aprioris du *mainstream* ou des médias étatsuniens. La *reflective song* améliore la vie quotidienne des Américains. Elle vise à réaliser leur bonheur.

Il nous semble aussi que Springsteen n'est pas un *protest singer* dans la veine de Neil Young, Public Enemy, Green Day ou Rage Against The Machine, des artistes qui critiquent ouvertement et sévèrement les pouvoirs politiques et économiques en ayant parfois recours à l'insulte et la moquerie. Springsteen n'a pas recours à une critique directe et acerbe. Il se focalise sur la condition des gens de basse extraction et chante leurs problèmes.

La critique de Springsteen nous semble objective. Elle ne contient pas des jugements de valeurs ou des appréciations personnelles dans la mesure où le chanteur ne critique pas des personnes explicitement et ne prend pas de positions subjectives dans ses chansons méditatives. L'observation du chanteur s'efforce d'être neutre et objective.

Springsteen ne dit pas dans ses chansons méditatives « Johnny 99 » et « Nebraska » que les criminels américains sont des personnes immorales et qu'ils méritent d'être incarcérés. Le chanteur présente des faits. Il décrit le milieu social de ces criminels et donne les raisons qui les ont poussés à commettre des crimes. Il propose à ses auditeurs une réflexion pertinente qui les aide à comprendre comment un Américain ordinaire comme eux peut devenir criminel du fait de son milieu social défavorisé.

Aussi, lorsque Springsteen compose « Streets of Philadelphia » et « American Skin (41 Shots) », il alerte ses auditeurs sur une réalité qu'ils ne peuvent nier et qui est toujours d'actualité, une partie de la population américaine subit encore des agressions et des exclusions par rapport à sa race ou ses orientations sexuelles. Le chanteur ne dénonce pas la brutalité policière que des membres de la communauté africaine-américaine ont subie. Il ne s'indigne pas non plus lorsque les LGBT font face à la violence et à la discrimination. Springsteen rend compte de la vie difficile des minorités raciales et sexuelles. Il informe ses auditeurs sur leurs problèmes quotidiens sans donner son avis personnel.

Lorsque les citoyens américains éprouvent de la colère après que leur pays a été frappé par les attaques terroristes du 11 Septembre, c'est les chansons méditatives « The Rising », « Waitin' on a Sunny Day » et « You're Missing » qui les réconfortent dans leur deuil national et les invitent à méditer sur des sujets importants comme la perte d'un être cher dans une tragédie nationale, la fierté d'être américain et la présence de l'espoir dans les moments les plus sombres de l'existence des individus. Avec la *reflective song* de Springsteen, il y a toujours de l'espoir même pour ceux qui vivent en marge de la société américaine. Ils trouvent du réconfort en écoutant « Rocky Ground » et « Jesus Was an Only Son » qui leur rappellent que Jésus-Christ a choisi de mourir pour le salut de l'humanité tout entière.

De même, lorsque Springsteen décrit la vie des gens ordinaires vivant dans la pauvreté dans « The River », « Working on the Highway », « Car Wash » et « We Take Care of Our Own », il ne procède pas à une évaluation subjective dans laquelle il dit que ces gens vivent dans l'exclusion puisque ils ne souhaitent pas travailler ou qu'ils n'ont pas fait d'études supérieures à l'université. Springsteen rend compte de la vie de ces gens en critiquant indirectement le système économique du capitalisme contemporain qui les a placés au bas de l'échelle sociale du pays.

Springsteen à travers ses *reflective songs* rappelle à ses auditeurs qu'en Amérique contemporaine, il y a des gens riches et puissants qui font des gens ordinaires ce qu'ils veulent. Les gens ordinaires se font exploiter dans leurs usines, construisent leurs routes, font leurs guerres et subissent les conséquences désastreuses de leurs spéculations immorales à Wall Street.

La *reflective song* rappelle aux auditeurs qu'il y a des citoyens américains qui travaillent dur pour faire vivre leur famille. Ils payent leurs impôts mais n'arrivent pas à mener une vie décente. Ils se contentent de peu et n'ont ni projets ni perspectives. Pourtant, ces citoyens ne se plaignent pas, bien au contraire, ils aiment leur pays. En rendant compte de

la vie des gens ordinaires, Springsteen rend hommage à cette catégorie de la population américaine et d'une certaine façon le chanteur lui rend sa fierté.

Contrairement à un chanteur engagé classique qui se révolte contre le pouvoir en place, Springsteen décrit des gens qui font de leur mieux pour vivre dans la dignité. Sa critique est sous-jacente. Il ne condamne pas les pouvoirs politiques et ne s'indigne pas lorsqu'il chante sur les laissés-pour-compte de son pays.

Le dictionnaire Larousse décrit l'indignation comme le « sentiment de colère ou de révolte que provoque quelqu'un ou quelque chose »⁸⁸⁰. Jean-François Mattéi met l'accent sur ce qui distingue l'indignation du ressentiment. « L'indignation est l'ancrage de la loi dans la conscience, le ressentiment est l'ancrage de la vengeance dans l'idéologie. La première se dresse spontanément devant l'offense faite à autrui, là où le second, replié sur une blessure qu'il impute au monde entier, remâche inlassablement son désir de vengeance »⁸⁸¹. L'indignation du point de vue de Mattéi prend une valeur éthique importante, en ce sens qu'elle devient vertu de justice. L'indigné se bat pour la dignité des gens et refuse l'injustice à quiconque.

De même, Luc Boltanski et Ève Chiapello accordent une importance au sentiment d'indignation et soulignent dans *Le Nouvel esprit du capitalisme* que « sans ce premier mouvement émotif, presque sentimental, aucune critique ne peut prendre son envol »⁸⁸². Selon les auteurs, la formulation d'une critique suppose au préalable la naissance d'une indignation.

Ainsi, Stéphane Hessel est pertinent lorsqu'il souligne que « le motif de la Résistance était l'indignation »⁸⁸³ tout en incitant la jeunesse occidentale contemporaine à faire vivre les idéaux de la Résistance en s'indignant contre l'écart entre les riches et les pauvres, la condition des sans-papiers ou encore l'état de la planète aujourd'hui.

Toutefois, il nous semble qu'il est trop facile de s'indigner sans vraiment proposer de solutions. Je peux passer toute une journée à m'indigner dans une manifestation sans pour autant changer les choses. L'indignation mène à l'impuissance, elle est « le premier temps de

⁸⁸⁰ URL: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/indignation/42611>

⁸⁸¹ Jean-François Mattéi, *De l'indignation*, Paris, La Table Ronde, 2005, 264.

⁸⁸² Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, 84.

⁸⁸³ Stéphane Hessel, *Indignez-vous !* Montpellier, Indigène éditions, 2010, 11.

l'engagement aveugle », écrit Boris Cyrulnik qui critique l'essai de Stéphane Hessel en précisant qu'« il faut nous demander de raisonner et non de nous indigner »⁸⁸⁴.

Raphaël Enthoven critique aussi en des termes vifs la notion d'indignation dans les sociétés occidentales contemporaines et précise :

[...] l'indignation n'est pas une valeur, mais une réaction. Elle ne relève pas de réflexion, mais du réflexe. Elle est, à cet égard, compatible avec tous les discours, toutes les opinions. [...] son propos n'est pas de changer le monde, mais d'y trouver l'occasion de s'en plaindre. Avec l'indignation, l'honneur est sauf— tout comme l'ordre établi. Bien qu'elle se donne l'air de porter le monde sur les épaules, l'indignation est *irresponsable de tout*. Seule compte la tranquillité vindicative qu'elle garantit à celui qui s'indigne⁸⁸⁵.

Pour Enthoven, l'indignation est une modalité vindicative et inefficace puisque il ne suffit pas de s'indigner pour changer les choses. C'est à cet effet qu'il nous semble que Springsteen ne s'indigne pas dans ses chansons militantes, il propose une réflexion. Le chanteur énonce, ne dénonce pas. Il est pédagogue dans ses chansons et informe ses auditeurs que des décisions politiques injustes ont été prises ou qu'une partie de la population américaine vit dans des conditions difficiles et inacceptables.

Nous pouvons dire qu'il y a une trace d'*empowerment* dans ses chansons qui abordent la condition des gens vivant au bas de l'échelle sociale mais jamais sur un ton agressif ou vindicatif. Les auditeurs du chanteur qui sont les plus démunis prennent conscience que leur condition sociale devrait être meilleure puisqu'ils vivent dans un pays démocratique et développé où il existe une richesse qui pourrait éradiquer leur misère.

La *reflective song* de Springsteen ne change pas le monde mais en tous cas elle bouscule les auditeurs et déstructure le monde dans lequel nous vivons. Sa *reflective song* injecte de l'intelligence et de la remise en question dans une Amérique contemporaine où il est difficile de se faire entendre.

Springsteen finit par influencer ses auditeurs et peut avoir un impact sur eux ; il leur permet de survivre et de croire en la vie. Sa *reflective song* joue donc un rôle humain dans un

⁸⁸⁴ Cité dans Chloé Leprince, « Hessel : après l'emballlement, place aux sceptiques », *Rue89*, 8 janvier 2011, [en ligne], consulté le 31 décembre 2017. URL : <https://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20110108.RUE0249/hessel-apres-l-emballlement-place-aux-sceptiques.html>

⁸⁸⁵ Raphaël Enthoven, *Matière première*, Paris, Gallimard, 2013, 118.

contexte contemporain et post-humain où le rapport de l'homme au monde se fait avec un dépérissement de ce dernier du monde dans lequel il vit⁸⁸⁶.

Il faut envisager aussi Springsteen comme un chanteur de musique rock qui s'engage activement pour son pays en défendant les plus opprimés. Certes, il n'est pas le porte-parole politique qui galvanise l'Amérique d'en bas, mais il s'investit par les thèmes de ses chansons et son activisme auprès des plus démunis de son pays.

Springsteen ne cherche pas à pénétrer le monde des *protest songs* à travers des textes très engagés et un jeu scénique transgressif qui véhicule de l'indignation. Le chanteur s'est confié au *New York Times Magazine* en affirmant qu'il ne s'était jamais considéré comme un activiste politique :

I don't see myself as the voice of whatever. I think a lot of the motivation for the music I've written comes from my own background. I understand joblessness like I do because I grew up in a house with a sense of dispossession. That sort of results in frustration and anger. I didn't start out with a specific political point of view. I don't sit down and write with political intentions. It's much more internal. The things I've written about best over my entire career are things I know about. The idea of the wasted life⁸⁸⁷.

Springsteen est un artiste qui a su s'adapter à l'époque contemporaine, car il s'agit ici d'une époque non pas de protestation mais d'adaptation. Les chanteurs protestataires et les militants pacifistes qui se sont indignés face à la politique extérieure du président George W. Bush n'ont pas pu arrêter la guerre de l'Irak en 2003 ni ramener les soldats engagés au pays. Aussi, l'occupation du parc Zuccotti en 2011 par les manifestants d'*Occupy Wall Street* n'a pas pu arrêter les abus du capitalisme financier en dépit du fait que des personnalités publiques comme Noam Chomsky, Paul Krugman, Lou Reed, Pete Seeger, David Crosby, Graham Nash et même le président Barack Obama ont apporté leur soutien au mouvement⁸⁸⁸.

Springsteen redéfinit la chanson militante étatsunienne et l'engagement politique et social dans son pays. Il nous semble que sa *reflective song* est, sans doute, l'outil culturel de contestation le plus adapté à l'époque postmoderne et post-authentique où il est difficile en

⁸⁸⁶ Le post-humanisme est un mouvement issu des champs de la science-fiction, de l'art contemporain et de la philosophie. Il s'agit d'une profonde remise en cause de l'humanisme originaire de la modernité et de l'héritage judéo-chrétien. Il dépasse le domaine de la philosophie pour pénétrer les différentes disciplines de l'anthropologie. Pour Jean-Paul Baquiast, le concept de post-humanisme renvoie à un « changement inévitable qu'impose aux sociétés traditionnelles le développement explosif et multiforme des sciences et des techniques, notamment dans le domaine du computationnel et de l'artificiel » (Jean-Paul Baquiast, *Ce monde qui vient : sciences, matérialisme et post-humanisme au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2014, 45).

⁸⁸⁷ Nicholas Dawidoffjan, « The Pop Populist », *The New York Times Magazine*, 26 janvier 1997, [en ligne], consulté le 2 janvier 2018. URL : <http://www.nytimes.com/1997/01/26/magazine/the-pop-populist.html>

⁸⁸⁸ Bond Shannon, « Obama Extends Support for Protesters », *Financial Times*, 16 octobre 2011, [en ligne], consulté le 2 janvier 2018. URL : <https://www.ft.com/content/052226f8-f80c-11e0-a419-00144feab49a>

Amérique pour un chanteur de musique rock engagé de protester efficacement du fait de la marchandisation de l'acte même de sa contestation.

Protester et résister face aux institutions hégémoniques qu'elles soient politiques ou économiques est très rentable dans une société étatsunienne capitaliste et à cet effet la critique postmoderne américaine reste pessimiste quant à la capacité du rock à être une musique de résistance. Lawrence Grossberg affirme que : « Rock and roll is a form of bricolage, a uniquely capitalist and postmodern practice. This practice is a form of resistance for generations with no faith in revolution. Because its resistance remains within the political space of the dominant culture, its opposition is only a “simulacrum” of revolution »⁸⁸⁹. Pour Grossberg, la révolution que le rock propose ne constitue qu'un produit commercialisé par l'industrie du disque et voit mal comment cette musique pourrait changer le monde.

Toutefois, Chastagner note que le rock n'est pas totalement inefficace et souligne qu'on peut localiser un aspect subversif de cette musique dans les interstices, ce qui constitue une forme de résistance. « Être dans l'interstice, c'est se glisser par effraction dans les modes établis de représentation pour les subvertir et proposer des possibilités de vie nouvelles, des rapports au monde inédits »⁸⁹⁰.

Springsteen nous semble être un chanteur interstitiel qui se place dans un entre-deux ambigu. Il chante des *reflective songs* qui aborde la condition des gens les plus démunis sans pour autant condamner ceux qui sont responsables de leur misère. Springsteen ne dénonce pas directement le système économique américain mais dépeint ses conséquences désastreuses sur les ménages américains. Il ne dit pas non plus qu'il va changer le monde, mais tente avec sa *reflective song* et son militantisme d'améliorer le quotidien des gens les plus démunis. Il permet aussi à ses auditeurs d'ouvrir les yeux, d'appréhender la réalité de leur pays et de croire en un monde meilleur.

Springsteen s'adapte aussi par rapport à l'engagement politique et social dans son pays en partageant d'une part une partie de sa richesse personnelle avec les plus démunis tout en émettant des réserves par rapport à l'engagement dans la sphère politique. Dans la dernière partie de ce chapitre, nous allons revenir sur les stratégies artistiques de Springsteen en mettant l'accent sur les modalités de son adaptation.

⁸⁸⁹ Lawrence Grossberg, « The Politics of Youth Culture: Some Observations on Rock and Roll in American Culture », *Social Text*, n°8, Duke University Press, hiver 1983-1984, 117, [en ligne], consulté le 2 janvier 2018. URL: <http://www.jstor.org/stable/466325>

⁸⁹⁰ Claude Chastagner, *De la culture rock, op.cit.*, 244.

3. Une époque contemporaine d'adaptation

Springsteen fait partie des chanteurs qui ont su s'adapter à l'époque contemporaine, ce qui explique sa réussite artistique et sa longue carrière musicale de plus de quarante ans. Son adaptation à l'époque contemporaine se fait en prenant en considération les aspects suivants : l'écriture, la scène et l'engagement politique et social.

3.1. L'écriture

Springsteen est avant tout un auteur-compositeur qui crée ses propres *reflective songs*. Il se sert de l'écriture comme moyen pour faire passer ses messages. Nous avons affirmé précédemment que l'une des stratégies les plus pertinentes de Springsteen lorsqu'il écrit ses compositions musicales consiste à rendre compte de la vie des gens ordinaires en décrivant leur quotidien tel qu'il est ou en véhiculant leur désenchantement.

Cette stratégie du *reporting* dans la musique rock, explique John Mullen, peut s'avérer très pertinente dans les sociétés occidentales. « Reporting to wide audiences, a pooling of experience and representations, a taking seriously of the living conditions of dominated sections of the population, may well be a precondition of mass political action »⁸⁹¹. Les auditeurs en écoutant les *reflective songs* de Springsteen plusieurs fois deviennent conscients qu'il y a un problème politique dans leur vie. Ils s'identifient aux personnages des textes des chansons puisqu'ils sont comme eux : des citoyens américains qui ont été licenciés de leur travail à cause de la récession, des mères célibataires sans travail qui ont des bouches à nourrir, des propriétaires qui deviennent des sans-abris du jour au lendemain à cause de la finance et la spéculation, des pères et des mères qui perdent leurs enfants dans des guerres absurdes et insignifiantes.

Le *reporting* permet à Springsteen de sortir les gens ordinaires de l'anonymat et d'exposer leurs problèmes quotidiens dans la vie réelle. C'est ainsi que la *reflective song* apporte aux auditeurs de Springsteen un vrai témoignage sur la réalité du pays pour une partie de la population américaine, celle qui vit dans l'exclusion sociale et économique.

Les paroles des couplets des *reflective songs* ont un effet sur les auditeurs ; elles ne les laissent pas indifférents. Les auditeurs réalisent que c'est le politique qui agit directement sur leur vie quotidienne. Ils accordent donc de l'importance aux débats politiques de leur pays.

⁸⁹¹ John Mullen, « What Can Political Rock Do? A Discussion Based on the Example of the Tom Robinson Band 1976-1979 », *Revue Française de Civilisation Britannique*, XXII-3 | 2017, mise en ligne le 05 juillet 2017, 2, consulté le 3 janvier 2018. URL : <https://rfcb.revues.org/1406#quotation>

Cela peut les amener à intégrer un parti politique, participer à des manifestations contre des décisions politiques injustes et surtout choisir judicieusement leurs dirigeants politiques lors des élections présidentielles et législatives.

Le *reporting* de Springsteen est un exercice de narration (*storytelling*) avec des personnages fictifs et des situations souvent tragiques qui provoquent des phénomènes de catharsis. « It's the old job of putting yourself in somebody else's shoes, while you've got a foot in your own shoe »⁸⁹², précise Springsteen en expliquant comment il établit une histoire fictive qui peut aussi prendre la forme d'un récit autofictionnel en dévoilant des éléments autobiographiques.

Il faut faire une distinction entre l'autobiographie et l'autofiction. Philippe Lejeune définit l'autobiographie ainsi : « le récit rétrospectif en prose d'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁸⁹³. Pour qu'il y ait autobiographie, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage⁸⁹⁴. Lejeune introduit le concept du « pacte autobiographique » selon lequel l'auteur passe avec ses lecteurs un contrat qui consiste à raconter sa vie en détail et rien que sa vie. Il y a un pacte autobiographique lorsque le narrateur-personnage a le même nom que l'auteur.

Le néologisme « autofiction », par contre, est employé pour la première fois en 1977 par Serge Doubrovsky qui écrit dans le quatrième de couverture de *Fils* : « Fiction, d'événements et de fait strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau »⁸⁹⁵. Doubrovsky introduit le concept « autofiction » en réaction aux « deux cases vides » de la classification des « écrits de soi » de Lejeune. En effet, dans *Le Pacte autobiographique*, Lejeune dresse un tableau qui repose sur deux critères : l'identification du nom de l'auteur et celui du personnage ainsi que le pacte établi (autobiographique ou romanesque). Dans les « deux cases aveugles », Lejeune considère « exclues par définition la coexistence de l'identité du nom et du pacte romanesque et celle de la différence du nom et du pacte autobiographique »⁸⁹⁶. Pour Lejeune, un héros d'un roman ne peut pas porter le même nom que l'auteur. De même, il estime que le personnage principal d'une autobiographie

⁸⁹² Mark Hagen, « Meet the new boss », *The Guardian*, 18 janvier 2009, [en ligne], consulté le 3 janvier 2018.

URL : <https://www.theguardian.com/music/2009/jan/18/bruce-springsteen-interview>

⁸⁹³ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, 14.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, 15.

⁸⁹⁵ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

⁸⁹⁶ Philippe Lejeune, *ibid.*, 28.

déclarée ne peut pas porter un nom différent de celui de l'auteur. Ainsi, Doubrovsky remplit une des deux cases du tableau de Lejeune où l'identité du nom (le personnage principal est *Serge Doubrovsky*) coïncide avec un pacte romanesque (la première de couverture de *Fils* indique qu'il s'agit d'un roman).

Une autofiction est donc un récit fondé, comme l'autobiographie, sur le principe du pacte autobiographique (le narrateur-personnage est aussi l'auteur), mais qui se réclame cependant de la fiction dans ses modalités narratives et dans les allégations péritextuelles. Le péritexte qui figure dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) est une formule qui rompt le pacte autobiographique. En écrivant : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman », Barthes propose une fictionnalisation de l'identité du narrateur qui brouille les pistes. L'auteur, le narrateur et le personnage principal se confondent dans les mémoires du sémiologue français. Gérard Genette souligne aussi qu'il y a autofiction lorsqu'« un narrateur identifié à l'auteur produit un récit de fiction homodiégétique »⁸⁹⁷. Cette fiction, note Genette, est paradoxale, son pacte est « délibérément contradictoire [...] ("moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée ") »⁸⁹⁸.

Springsteen, l'auteur-compositeur croise des éléments autobiographiques avec des éléments fictifs, ce qui lui permet de présenter un récit qui intéresse les auditeurs. Il se glisse dans la peau d'un personnage : un sans-abri, un col-bleu qui peine à vivre dignement, un homosexuel séropositif qui va trépasser ou encore une mère célibataire qui subit de l'harcèlement sexuel tout en s'inspirant des souvenirs de sa famille col-bleu qui a vécu une partie de sa vie dans l'exclusion et la pauvreté.

La *reflective song* de Springsteen est un croisement entre un récit réel de la vie personnelle du chanteur et un récit imaginaire explorant une expérience fictive. Springsteen rend compte de la vie des gens ordinaires en se mettant à leur place. En passant par l'autofiction, il parle de leur expérience comme si c'était la sienne. Ainsi, il arrive à toucher ses auditeurs qui vont se retrouver dans les textes de ses chansons.

Il y a toujours une part de fiction dans la confession de Springsteen. Le chanteur a peut-être vécu dans la pauvreté lorsqu'il était jeune ou a été affecté par le travail dur de son père col bleu dans les usines, mais ce qui est important c'est qu'il arrive à fictionnaliser ces événements autobiographiques. Springsteen arrive à composer des *reflective songs*

⁸⁹⁷ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, 50.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, 51.

autofictionnelles dans lesquelles il transforme quelque chose de réel en fiction. Le chanteur finit par dire sa vie au filtre de la fiction et dire la fiction au filtre de sa vie.

Même lorsque Springsteen rédige *Born to Run*, en 2016, il présente ses mémoires comme un récit autofictionnel où le narrateur s'inspire de sa vie personnelle sans pour autant dévoiler toute la vérité. « I haven't told you "all" about myself », se confie le chanteur dans l'épilogue de son autobiographie⁸⁹⁹.

D'ailleurs, le dernier spectacle du chanteur, *Springsteen On Broadway*, se base sur l'autofiction dans la mesure où Springsteen chante des *reflective songs* autofictionnelles (« My Hometown », « Born to Run », « Born in the U.S.A. ») tout en lisant des passages de son autobiographie aux 960 spectateurs du *Walter Kerr Theatre*⁹⁰⁰. « My show [*Springsteen On Broadway*] is just me, the guitar, the piano and the words and music. Some of the show is spoken, some of it is sung. It loosely follows the arc of my life and my work », explique Springsteen sur son site web officiel. Le chanteur se base sur les écrits de soi en conjuguant des *reflective songs* autofictionnelles (fiction homodiégétique) avec une lecture intime de ses mémoires (narration autodiégétique). L'autofiction comme stratégie artistique permet à Springsteen de jouer au *Walter Kerr Theatre* de Broadway à guichets fermés et cela jusqu'au 30 juin 2018⁹⁰¹.

Il faut préciser aussi que comme Bob Dylan, Springsteen accorde une importance capitale à l'écriture (*songwriting*). C'est la raison pour laquelle les critiques rock l'ont dépeint comme le nouveau Bob Dylan après la sortie de son premier album en 1973. Springsteen souligne d'ailleurs que c'est grâce à la composition des chansons qu'il a réussi sa carrière artistique. « I can sing but I'm not the greatest singer in the world. I can play guitar very well but I'm not the greatest guitar player in the world. [...] and so I said, "Well, if I'm going to project an individuality, it's going to have to be in my writing." »⁹⁰². En effet, Springsteen pense qu'il n'est pas un guitariste virtuose comme Jimi Hendrix, Pete Townshend ou Eric Clapton. Il estime aussi que sa voix n'est pas meilleure que celle de Mick Jagger, Tina Turner ou Paul McCartney. Il choisit donc pertinemment de mettre l'accent sur l'écriture et cela dès le début de sa carrière musicale.

⁸⁹⁹ Springsteen, *Born to Run*, *op.cit.*, 501.

⁹⁰⁰ *Setlist.fm*, [en ligne], consulté le 3 janvier 2018.

URL : <https://www.setlist.fm/setlist/bruce-springsteen/2017/walter-kerr-theatre-new-york-ny-6be3e682.html>

⁹⁰¹ *Springsteen On Broadway*, [en ligne], consulté le 3 janvier 2018.

URL : <http://brucespringsteen.net/broadway/>

⁹⁰² Terry Gross, « Bruce Springsteen: On Jersey, Masculinity And Wishing to Be His Stage Persona », *Fresh Air*, *NPR Music*, *op.cit.*

Enfin, il faut attirer l'attention sur le fait que la *reflective song* de Springsteen est nourrie d'imitation comme nous l'avons démontré tout au long de ce travail. Nous avons bien vu que Springsteen emprunte des éléments à des chansons de musique country ou de musique folk.

Nous pourrions analyser la mimésis de Springsteen en nous basant sur le concept de « misreading » développé par Michael Jarrett. « Misreading is the essence of creativity, a skill which our educational institutions have, for the most part, neglected to teach. Most students know how to reread poorly, how to misread not at all »⁹⁰³. Jarrett postule que c'est en cherchant à imiter que les artistes de musique populaire deviennent des créateurs, car ils n'arrivent jamais à imiter avec fidélité. En effet, il y a toujours une erreur de lecture, de recopiage qui fait que Springsteen devient autre que son modèle, et un artiste à part entière.

La musique rock de Springsteen possède un caractère mimétique et à cet effet nous pouvons aussi avancer que nous sommes presque dans l'analyse darwinienne de la théorie de l'évolution dans les mécanismes de reproduction génétique. En effet, selon les généticiens, il existerait, en parallèle du gène, une plus petite unité transmissible, reproductible d'hérédité qui n'est pas biologique mais culturelle. Cette unité culturelle s'appelle le mème (*meme*).

Le concept anglais « meme » a été proposé par Richard Dawkins dans *The Selfish Gene* (1976) où le biologiste définit les mèmes comme des « units of cultural transmission which propagate themselves in the meme pool by a process which, in the broad sense, can be called imitation »⁹⁰⁴. L'*Oxford Dictionary* définit le mème ainsi « an element of a culture or system of behaviour passed from one individual to another by imitation or other non-genetic means »⁹⁰⁵. Le mème serait donc l'équivalent culturel du gène. C'est un élément culturel qui se transmet d'un individu à l'autre non pas par des moyens physiologiques ou génétiques mais par l'imitation.

Nous avons vu précédemment que Springsteen a composé « Mansion on the Hill », « The River », « Darlington County », « Rocky Ground » et « How Can a Poor Man Stand Such Times and Live? » en imitant un refrain, un riff ou encore la musique gospel. Nous pouvons donc réduire chacune de ces chansons à un mème. Springsteen est un chanteur qui a su s'adapter à la musique populaire en imitant d'autres artistes. En somme, le texte écrit,

⁹⁰³ Michael Jarrett, « Concerning the Progress of Rock and Roll », in Anthony DeCurtis (éd.), *Present Tense: Rock & Roll and Culture*, Durham, Duke University Press, 1992, 167.

⁹⁰⁴ Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press, 1976, 192.

⁹⁰⁵ URL : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/meme>

l'instrumentation et les rythmes des *reflective songs* de Springsteen peuvent se réduire à des mêmes, des éléments culturels qui ont été transmis par l'imitation.

3.2. La scène

Un des aspects de l'adaptation de Springsteen à l'époque contemporaine concerne aussi l'importance qu'il accorde aux prestations scéniques. Il faut préciser que désormais les artistes de la musique populaire sortent des disques pour promouvoir leurs tournées et concerts. Le développement du support numérique et la distribution de la musique via l'Internet a provoqué une chute considérable des ventes de disques. Cela a conduit les chanteurs à se focaliser sur la scène car elle rapporte plus de revenus que les ventes de disques.

Pour qu'il y ait bonne réception des *reflective songs*, Springsteen fait preuve de professionnalisme lors de ses concerts. Il travaille dur lors des répétitions et pendant les concerts qui sont d'une durée moyenne de quatre heures. Des fans qui ont assisté à une séance de répétition en 2002 ont noté que: « [Springsteen] worked as hard on perfecting the specific stage activity as on the band and vocal arrangements. In the days when he talked more on stage, you could hear him practicing a yarn at soundcheck »⁹⁰⁶.

Ses spectacles sont préparés avec minutie. Chaque musicien sait où se placer, ce qu'il doit faire. Rien n'est laissé au hasard. Springsteen aime l'ordre, loin de certains chanteurs ou groupes rock comme Marilyn Manson, Cro-Mags ou Iggy Pop qui se laissent aller dans l'improvisation et en arrivent à perdre le contrôle de la scène.

Son biographe, Dave Marsh, confirme la présence de cette exigence artistique durant ses tournées internationales des années quatre-vingt. « Springsteen's concerts were a refutation of the idea that rock was anarchic rebellion. If anything, his shows were a masterwork of crowd control, an adventure in pure cooperation, a challenge to chaos »⁹⁰⁷. D'ailleurs, Springsteen continue d'avoir la même exigence dans ses concerts les plus récents⁹⁰⁸.

Springsteen sur scène est très ordonné. L'appellation : *Bruce Springsteen and The E Street Band*, donne une idée sur l'organisation de sa formation. Il y a lui, le patron,

⁹⁰⁶ Marsh, *op.cit.*, 502.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, 227.

⁹⁰⁸ Springsteen s'est produit sur scène 3226 fois depuis 1968 jusqu'au concert du Walter Kerr Theatre, New York, le 30 décembre 2017. *Brucebase*, [en ligne], consulté le 3 janvier 2018.

URL : <https://brucebase.wikispaces.com/2017#031017>

l'employeur et puis il y a ses employés, les membres de l'E Street Band. Pour lui, la démocratie ne peut exister dans une formation musicale de rock. « Democracy in rock bands, with very few exceptions, is often a ticking time bomb »⁹⁰⁹. Springsteen est rigoureux et lorsqu'il n'est pas satisfait du travail de ses employés, il les remercie comme ce fut le cas en 1989 quand il s'est séparé de son groupe jusqu'en 1999.

Nous avons démontré précédemment que le jeu scénique de Springsteen était pirandellien et que sa persona était très subtile. Le chanteur arrive à maintenir l'équilibre sacrificiel et ainsi expulser la violence mimétique de ses auditeurs. Nous l'avons même comparé à un Dionysos du rock.

Mais ne nous y trompons pas, Springsteen ne devient un Dionysos du rock, un dieu de la démesure et de l'indifférence que le temps d'un concert (*entertainment*). Une fois que le spectacle est terminé, Springsteen reprend sa vie ordinaire, celle d'un père de famille qui vit avec sa femme et ses trois enfants. Le chanteur ne s'est jamais vraiment identifié au mode de vie hédoniste de ses collègues star Keith Richards, Freddie Mercury, Ozzy Osbourne ou Lemmy Kilmister. « I used to see my rock heroes enjoying their great fortunes and say, "Damn, I can't wait 'til I get there." Then, when I got there, the shoe only occasionally fit. So much of the raw, dangerous but beautiful hedonism, the exultant materialism, of rock 'n' roll felt naked and without purpose for me »⁹¹⁰.

Le Springsteen de la vraie vie ne se drogue pas et ne se soule presque jamais si on s'en tient aux affirmations de son biographe⁹¹¹. Sa vraie vie est très stable. Il contrôle totalement sa carrière musicale. Il est son propre manager et détient les droits d'auteurs de l'ensemble de ses compositions musicales. Et enfin, il maintient la distance sacrificielle nécessaire avec ses fans et les médias.

3.3. L'engagement

Springsteen chante enfin de la *reflective song* tout en s'engageant dans la sphère politique et sociale de son pays. Nous avons mentionné tout au long de ce travail l'engagement social et humanitaire de Springsteen auprès des plus démunis et cela depuis qu'il est devenu célèbre. Son efficacité se révèle à travers les dons qu'il offre aux associations caritatives qui aident les gens dans le besoin.

⁹⁰⁹ Springsteen, *op.cit.*, 234.

⁹¹⁰ *Ibid.*, 285.

⁹¹¹ Marsh, *op.cit.*, 27.

Springsteen est un artiste qui a su rendre les activités philanthropiques dynamiques en les structurant autour de ses fondations caritatives. Le chanteur est un philanthrope qui se sert de l'argent que génère sa *reflective song* pour aider son prochain. Kant écrit que les personnes philanthropes « trouvent une satisfaction intérieure à répandre la joie autour d'elles, et jouissent du bonheur d'autrui, en tant qu'il est leur ouvrage »⁹¹². Springsteen en plus de rendre compte de la vie des plus démunis avec sa *reflective song*, partage avec eux une partie de sa richesse personnelle. Il se peut qu'il éprouve un plaisir, comme l'affirme Kant, en rendant service à son prochain.

Mais la question que nous nous étions posée depuis le début de ce travail doctoral c'était : pourquoi Springsteen s'est-il désengagé de l'activisme politique après que le président Obama a quitté la Maison Blanche ? Le chanteur est demeuré neutre par rapport à la sphère politique étatsunienne pendant de longues années, mais quand il a fallu s'opposer à la réélection du président Bush il n'a pas hésité à militer avec les autres artistes. Toutefois, Springsteen n'a pas milité pour faire barrage au candidat républicain Donald Trump, élu président en 2016.

Nous souhaitons en cette fin de chapitre formuler une hypothèse sur l'activisme politique et social de Springsteen. Pour ce faire nous souhaitons procéder à une comparaison entre le modèle français et américain pour développer des pistes de réflexions qui sont susceptibles d'apporter des réponses à cette problématique.

Il nous semble que l'action militante de Springsteen dans la sphère sociale n'est pas que symbolique, elle est effective. Il se consacre à l'aide directe aux exclus de son pays en leur offrant une aide financière. Il y a une trace d'*empowerment* dans cet activisme social à l'américaine puisque contrairement au modèle social français qui est issu de l'idéal universel des Lumières et qui assiste effectivement les plus démunis avant de les réinsérer professionnellement, le modèle social étatsunien nous semble moins généreux et privilégie la création d'emplois pour les plus démunis plutôt que de les assister.

Nous avons bien vu lors du premier chapitre que l'Amérique conservatrice républicaine est hostile à l'assistance de l'État-providence. De plus, en France, l'État régalien est présent avec force pour réguler le commerce et les activités économiques protégeant ainsi les travailleurs des patrons sans scrupules qui souhaiteraient les exploiter.

⁹¹² Emmanuel Kant, *Critique de la raison pratique*, *op.cit.*, 20.

L'historien américain Richard F. Kuisel décrit le capitalisme français comme « une économie mixte, à mi-chemin entre le capitalisme et le socialisme »⁹¹³ et retrace l'existence d'une certaine forme d'interventionnisme dès le XIX^e siècle. « Protection et défense étaient les piliers et les marques du libéralisme économique pratiqué par la III^e République »⁹¹⁴. Après la Libération, la France est une nation qui reste incarnée dans son État, un pays marqué par le souvenir des luttes sociales des années trente qui ont initié plusieurs réformes sociales importantes comme les congés payés, la réduction du temps du travail et l'établissement des conventions collectives. On parle alors d'un modèle social français qui mélange État-providence et économie de marché.

Le capitalisme à la française nous semble étatique et moral, c'est-à-dire qu'il n'est pas comme le capitalisme transatlantique des corporations hégémoniques dont le seul souci est de s'enrichir encore plus aux dépens des employés défavorisés. Les politiques américaines n'ont pas une grande marge de manœuvre face à ce capitalisme hégémonique des corporations. Ainsi, la population française d'aujourd'hui garde un attachement marqué envers les institutions nationales alors qu'aux États-Unis, précise Marianne Debouzy, « les citoyens ressentent en général une grande méfiance à l'égard de l'État (fédéral) »⁹¹⁵. Peut-être c'est ce qui explique le désenchantement de Springsteen par rapport à l'activisme politique.

Il nous semble que Springsteen a constaté que sa *reflective song* ne pouvait pas changer le monde. Cependant, elle essaie d'améliorer le quotidien de ses compatriotes les plus démunis et informe les auditeurs qu'il y a des droits inaliénables pour tout citoyen américain comme avoir un travail, un toit et ne pas vivre dans la pauvreté. La *reflective song* de Springsteen exige la réalisation de l'*American Dream* pour tous les Américains. Il s'agit d'un rêve qui requiert le strict minimum, vivre dans la dignité.

Springsteen a constaté qu'il était difficile, voir impossible de changer la structure politique étatsunienne. Seul il ne pourra pas défier le pouvoir politique américain, c'est un combat perdu d'avance, celui de David contre Goliath. Le chanteur se contente alors via l'*empowerment* d'aider les plus démunis de son pays en s'engageant dans l'action humanitaire et sociale. Springsteen a peut-être jugé qu'il était préférable pour lui d'abandonner ce combat politique, jugé inefficace et vain.

⁹¹³ Richard F. Kuisel, *Le Capitalisme et l'État en France*, traduit par André Charpentier, Paris, Gallimard, 1984, 195.

⁹¹⁴ *Ibid.*, 50.

⁹¹⁵ Marianne Debouzy, *La Désobéissance civile, op.cit.*, 15.

Dans le dernier chapitre de son ouvrage *A People's History of the United States* qui s'intitule « The Coming Revolt of the Guards », Howard Zinn critique sévèrement le système politique américain et précise :

There is no system of control with more openings, apertures, leeways, flexibilities, rewards for the chosen, winning tickets in lotteries. There is none that disperses its controls more complexly through the voting system, the work situation, the church, the family, the school, the mass media-none more successful in mollifying opposition with reforms, isolating people from one another, creating patriotic loyalty⁹¹⁶.

L'historien pacifiste et progressiste critique ce système complexe qu'il appelle « the Establishment » pour sa capacité à s'adapter qui lui permet de mieux contrôler la population américaine. Zinn lance aussi un appel à la classe moyenne américaine en lui demandant d'entamer une désobéissance civile pour faire tomber le pouvoir établi.

In a highly developed society, the Establishment cannot survive without the obedience and loyalty of millions of people who are given small rewards to keep the system going: the soldiers and police, teachers and ministers, administrators and social workers, technicians and production workers, doctors, lawyers, nurses, transport and communication workers, garbage men and firemen. These people-the employed, the somewhat privileged- are drawn into alliance with the elite. They become the guards of the system, buffers between the upper and lower classes. If they stop obeying, the system falls⁹¹⁷.

La proposition de Zinn semble noble. Il demande au peuple américain de se révolter à travers un geste d'appropriation démocratique qui permettrait aux gens les plus démunis de l'Amérique d'être gouvernés par un système politique plus juste qui leur garantirait une vie plus digne.

Mais, cette proposition semble impossible à réaliser ; elle n'est qu'une utopie. Les avocats, médecins, enseignants et fonctionnaires appartenant à la classe moyenne jouissent d'une vie épanouie et il n'y a aucune raison pour eux de changer ce mode de vie relativement aisé. Est-ce que ces gens-là sont vraiment les gardiens de la prison qui vont fomenter la révolte ? Les soldats qui vont vraiment se révolter ne sont-ils pas les gens vivant au bas de l'échelle sociale, c'est-à-dire les pauvres, les sans-abris et les cols bleus qu'on retrouve dans les chansons méditatives de Springsteen ? Ceux qui sont susceptibles de renverser le pouvoir en place sont les plus démunis de l'Amérique contemporaine puisqu'ils souhaitent améliorer

⁹¹⁶ Howard Zinn, *A People's History of the United States*, *op.cit.*, 607.

⁹¹⁷ *Ibid.*, 610.

leurs conditions de vie en changeant le système politique qui les opprime. Même si l'Amérique reste un pays démocratique qui symbolise la réussite et la réalisation des rêves, le nombre des personnes démunies reste important. En 2016, les chiffres indiquent que 41 millions de personnes, soit 12.7% de la population américaine, vivent en dessous du seuil de pauvreté⁹¹⁸.

Frank Zappa fait une proposition moins utopique mais plus pertinente en suggérant que le mieux serait non pas de changer le système politique mais de procéder à son épuration pour qu'il soit plus juste. « The idea of busting it all down and starting all over again is stupid. The best way to do it, and what I would like to see happen, what I'm working towards, is using the system against itself to purge itself, so that it can really work »⁹¹⁹.

Il nous semble que Springsteen adopte la même approche que Zappa. Il s'adapte à l'époque contemporaine en créant de la richesse. Il ne critique pas le système politique en place. Springsteen n'est pas un chanteur de la révolution, mais un chanteur de l'évolution. Chastagner souligne que la révolution « vise à remplacer un système injuste par un autre censé meilleur »⁹²⁰. Toutefois, avec la *reflective song* de Springsteen, il n'a jamais été question de changer le système. Le mot révolution ne figure dans aucune des 387 chansons de la discographie officielle du chanteur.

Contrairement à Neil Young (« Revolution Blues », 1974), Rage Against Machine (« Take The Power Back », 1993), Public Enemy (« Revolverlution », 2002), ou Steve Earle (« The Revolution Starts Now », 2004), Springsteen s'adapte à l'époque contemporaine et à ses spécificités. Le chanteur a su évoluer pour devenir la star de rock qui vend le plus de disques aux États-Unis et à travers le monde.

Springsteen est un homme d'affaires qui reste fidèle aux principes de l'économie de marché et ne remet pas en cause le système capitaliste qui lui permet de devenir riche et célèbre. Les stratégies capitalistes qu'il adopte lui ont permis de réussir commercialement. Il donne des concerts à guichets fermés et son site web officiel vend des chansons mp3 et des concerts qui proviennent de ses archives (*Capitol Theatre '78, Brendan Byrne Arena '93, Jazz Fest '06*)⁹²¹.

⁹¹⁸ Jessica L. Semega, Kayla R. Fontenot et Melissa A. Kollar, « Income and Poverty in the United States: 2016 », *US Census Bureau*, Suitland, septembre 2017, 43.

⁹¹⁹ Frank Kofsky, « Frank Zappa: The Mothers of Invention », *Jazz and Pop*, octobre 1967, [en ligne], consulté le 4 janvier 2018. URL : http://www.afka.net/Articles/1967-09_Jazz_Pop.htm

⁹²⁰ Claude Chastagner, *De la culture rock, op.cit.*, 39.

⁹²¹ *Live Bruce Springsteen*, [en ligne], consulté le 5 janvier 2018.

URL : <http://live.brucespringsteen.net/default.aspx>

Le chanteur s'adapte aussi par rapport aux technologies de l'information et communique avec ses fans via les réseaux sociaux et les services de microblogage afin de promouvoir sa carrière musicale (vente des tickets des concerts, promotion de son autobiographie)⁹²² ou défendre des causes justes (des produits dérivés comme des casquettes et des t-shirts ou des guitares dédiées pour soutenir l'association WhyHunger)⁹²³.

Toutefois, sa critique artiste est ambivalente ; elle ne s'indigne pas face au capitalisme contemporain des corporations qui manque d'humanité et ne répond pas aux aspirations de liberté et d'épanouissement des individus. Boltanski et Chiapello distinguent deux types de critiques à l'encontre du capitalisme, une critique sociale et une critique artiste. La critique sociale, d'inspiration socialiste, condamne « l'égoïsme des intérêts particuliers dans la société bourgeoise et la misère croissante des classes populaires »⁹²⁴. Quant à la critique artiste, elle « s'enracine dans l'invention d'un monde de vie bohème » et fonde son indignation sur « d'une part le désenchantement et l'inauthenticité, d'autre part, l'oppression, qui caractérisent le monde bourgeois associé à la montée du capitalisme »⁹²⁵.

Il nous semble que la critique artiste de Springsteen est comparable à celle de Baudelaire, étant donné qu'elle repose sur « une opposition [...] entre l'attachement et le détachement, la stabilité et la mobilité »⁹²⁶. D'une part, ses *reflective songs* « Mansion on the Hill », « Youngstown » et « American Land » exposent l'attachement de la bourgeoisie américaine à ses acquis. Elle possède des usines, habite dans des villas somptueuses et est constamment à la recherche du profit. D'autre part, face à cette bourgeoisie, on retrouve un artiste libre de toute attache et qui encourage une culture de l'incertitude et de la mobilité en composant « Born to Run », « Working on the Highway » et « Darkness on the Edge of Town ».

⁹²² Dans cette publication postée sur un réseau social en ligne, Springsteen indique à ses fans comment acheter des billets pour ses concerts. « We understand there are a lot of questions about *Springsteen On Broadway* and the new tickets going on sale December 19 through [Ticketmaster](#) Verified Fan. Many of your questions can be answered at [bruce.springsteen.net/broadway](https://www.facebook.com/bruce.springsteen.net/broadway), but leave any other questions in the comments below, and we'll answer what we can! » (*Facebook*, le 13 décembre 2017, [en ligne], consulté le 5 janvier 2018).

URL : <https://www.facebook.com/bruce.springsteen/>).

⁹²³ Dans ce message posté sur un site de microblogage, Springsteen incite ses fans à faire des dons en achetant des produits dérivés de sa musique pour soutenir des associations caritatives qui aident les gens les plus démunis. « [@whyhunger's #Hungerthon](#) to fight hunger in the U.S.! Bid on a 1952 reissued Fender Telecaster Guitar signed by Bruce with a personal doodle: <http://bit.ly/2Amt52K>. Or get an exclusive "Land of Hope & Dreams" tee & cap: <http://bit.ly/2fFDCvL> » (*Twitter*, le 29 novembre 2017, [en ligne], consulté le 5 janvier 2018).

URL : <https://twitter.com/springsteen>).

⁹²⁴ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, op.cit., 84.

⁹²⁵ *Ibid.*, 83.

⁹²⁶ *Ibid.*, 88.

Mais la critique artiste de Springsteen ne se présente pas comme une contestation des valeurs du capitalisme et ne préconise pas « la sortie du régime du capital »⁹²⁷ qui crée de l'oppression et s'oppose à la créativité. Le chanteur se place dans une position interstitielle ambiguë où il crée de la richesse grâce aux stratégies capitalistes qu'il adopte tout en rendant compte de la vie de la classe ouvrière américaine et des plus démunis de son pays.

D'un autre côté, il nous semble que la critique artiste de Springsteen n'a pas besoin de rejeter le système d'accumulation capitaliste puisque comme l'explique Chastagner : « la critique artiste a pu amener le capitalisme à procéder à certains ajustements, au niveau de sa rhétorique précisément, mais c'est dans ses principes mêmes, de l'hédonisme à la révolte, de la jouissance à la transgression, que la culture rock sert les intérêts du capitalisme, car ses principes lui sont consubstantiels »⁹²⁸. Il n'est peut-être plus nécessaire pour Springsteen d'envisager avec sa critique artiste de sortir du régime du capital dans la mesure où ce dernier s'est ajusté à l'époque contemporaine en préconisant la liberté de l'individu et en prônant la réalisation d'une vie personnelle authentique sans contrainte. Nous mesurons encore une fois l'ambivalence de la culture rock et sa consubstantialité avec le système capitaliste contemporain.

Il nous semble que Springsteen est un artiste qui revendique sa liberté et trouve son autonomie en vivant de ses œuvres. Jerry Rubin, militant cofondateur du mouvement Yippies qui s'est reconverti dans les affaires n'avait-il pas raison lorsqu'il a déclaré : « wealth creation is the real American revolution »⁹²⁹ ? Aussi, Andy Warhol n'est-il pas pertinent lorsqu'il souligne que le fait de générer de la richesse est la chose la plus esthétique : « making money is art and working is art and good business is the best art »⁹³⁰ ?

Pour Springsteen, la vraie révolution ne se fait pas en chantant des *protest songs* mais en chantant des *reflective songs*. Le chanteur s'adapte au système, il devient riche et célèbre pour pouvoir d'une part aider les plus démunis et d'autre part améliorer la fonctionnalité du système politique.

En somme, nous avons analysé dans ce dernier chapitre les modalités de la critique de Springsteen. Il nous semble que le chanteur privilégie la pédagogie à la contestation, l'explication à la confrontation. Nous vivons dans une époque où la pédagogie s'avère plus efficace que la protestation. Même si les gens ont le droit de se mettre en colère et de

⁹²⁷ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, op.cit., 90.

⁹²⁸ Claude Chastagner, *De la culture rock*, op.cit., 169.

⁹²⁹ John Anthony Moretta, *The Hippies: A 1960s History*, Jefferson (Caroline du Nord), McFarland & Company, 2017, 354.

⁹³⁰ Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, New York, Houghton Mifflin Harcourt, 1975, 92.

s'indigner, ils ont surtout besoin d'être informés, de réfléchir sereinement sur les complexités de l'époque contemporaine, d'appréhender le monde non pas pour le changer mais pour pouvoir l'améliorer.

Pour arriver à cette fin, Springsteen cible ses auditeurs avec des textes travaillés et les invite à réfléchir sur des sujets importants dans leur pays. Au lieu de critiquer frontalement le pouvoir politique en place ou les institutions économiques et financières, Springsteen décrit leurs dérives et leurs actions immorales qui ont des impacts directs sur la vie quotidienne des gens ordinaires.

Springsteen chante les conséquences des guerres sur les familles américaines, démontre le manque décisionnel des présidents lors des catastrophes naturelles, incite ses auditeurs à aller voter pour choisir les personnes adéquates capables d'apporter des solutions à leurs problèmes et se demande constamment s'il est encore possible pour ses concitoyens de réaliser le rêve américain.

À lui seul, toutefois, le verbe ne suffit pas à améliorer la vie des Américains les plus démunis. C'est pour cela que Springsteen s'investit dans l'engagement politique et social d'une façon pragmatique. Il adopte une approche actionnelle, c'est-à-dire qu'il agit dans le réel et milite sur le terrain en offrant des dons à des associations caritatives pour aider les gens dans le besoin. En plus, il s'adresse directement à ses spectateurs lors de ses concerts sur des sujets importants comme la pauvreté, l'immigration, le racisme, l'homophobie, les pratiques immorales de la finance américaine, les guerres ou encore les décisions présidentielles injustes.

Ce dernier chapitre nous a ainsi permis d'exposer notre thèse en proposant une redéfinition de la chanson militante américaine. La *reflective song* de Springsteen invite les auditeurs à réfléchir, à philosopher, à essayer de comprendre l'Amérique contemporaine dans laquelle ils vivent. La *reflective song* a surtout permis à Springsteen de s'établir comme un des artistes les plus efficaces en matière d'engagement politique et social dans l'Amérique contemporaine.

CONCLUSION

Jack Sparrow: 'What? You've seen it all, done it all. Survived. That's the trick, isn't it? To survive?'
Captain Teague: 'It's not just about living forever, Jackie. The trick is still living with yourself forever.'
Pirates of the Caribbean: At the World's End.

I would prefer not to.
Herman Melville, Bartleby the Scrivener, 12.

This used to be a hell of a good country. I can't understand what's gone wrong with it.
Easy Rider.

Nous souhaitons dans cette conclusion examiner le court échange cité ci-dessus entre le Capitaine Jack Sparrow (Johnny Depp) et son père le Capitaine Teague (Keith Richards). Le père du pirate donne une leçon de vie à son fils en mettant l'accent sur l'importance de rester le même, d'être constant tout au long de sa vie. Mais ce qui nous intéresse surtout, c'est que ce conseil provient d'une des figures les plus importantes de l'histoire de la musique rock.

Le cofondateur des Rolling Stones souligne implicitement, guitare à la main, que la musique rock lui a permis de vivre la vie qu'il souhaitait⁹³¹. C'est ce qui explique la longévité artistique de la star en dépit sa vie mouvementée, ses ennuis avec la justice et son addiction à la drogue. La musique rock permet à Keith Richards comme à tout autre chanteur rock de vivre avec soi-même à jamais, c'est-à-dire vivre la vie qu'il désire avec ses joies et ses tourments sans pour autant vouloir la changer. « I don't do regrets. Regrets are pointless. It's too late for regrets. You've already done it, haven't you? You've lived your life. No point

⁹³¹ Gore Verbinski, *Pirates of the Caribbean: At the World's End*, Burbank, CA, Walt Disney Pictures, 2007.

wishing you could change it »⁹³², disait Lemmy Kilmister (1945-2015) leader des Motörhead en méditant sur sa vie qui a été marquée par une consommation excessive de drogue et d'alcool.

Springsteen nous semble aussi vivre la vie qu'il souhaite même si celle-ci n'est pas aussi mouvementée que celle de Keith Richards ou de Lemmy Kilmister. La musique rock donne un sens à la vie du chanteur. Après avoir passé plus de quarante ans sur scène, il demeure le même : Bruce Springsteen, *the boss*, la star de rock qui est appréciée et respectée par tous ses fans. À force de chanter le quotidien des Américains en abordant leur travail, leur déplacement et leur désenchantement ou aussi d'explorer les mythes étatsuniens de la petite ville, du rêve américain et de la terre promise, Springsteen est devenu un symbole de l'Amérique, c'est-à-dire qu'il incarne une certaine définition de l'américanité qui consiste à accorder de l'importance au travail, être solidaire avec les plus démunis, critiquer les injustices, aimer son pays et sa famille ou encore passer un agréable moment autour d'un verre avec ses amis.

La *reflective song* qu'il chante arrive à atteindre un large public non seulement aux États-Unis mais à travers le monde. Le documentaire de Baillie Walsh, *Springsteen & I* (2013), nous permet de saisir la notoriété de la star qui est appréciée par des millions de gens. Les fans du chanteur disent que les textes des chansons de leur idole parlent pour eux et d'eux⁹³³.

Il nous semble que la popularité de Springsteen auprès de ses fans s'explique par les quatre stratégies artistiques que nous avons développées dans les chapitres de ce travail.

Nous avons bien vu lors du premier chapitre qui célèbre les gens ordinaires que Springsteen s'est attaché à rendre compte des différents aspects de la vie de ses compatriotes. Nous avons affirmé que le *reporting* était la stratégie artistique la plus pertinente du chanteur en ce sens qu'on retrouve ses modalités dans les 31 chansons méditatives que nous avons analysées. L'*Oxford Dictionary* donne la définition suivante du verbe « report » : « give a spoken or written account of something that one has observed, heard, done, or investigated »⁹³⁴. Pour Springsteen, le *reporting* consiste à décrire tout ce qu'il voit autour de lui. Il observe les gens ordinaires de sa ville natale et des autres villes américaines pour livrer

⁹³² Tessa Stuart, « The Tao of Lemmy: 18 Great Quotes From the Motorhead Frontman », *Rolling Stone*, 29 décembre 2015, [en ligne], consulté le 25 janvier 2018. URL : <https://www.rollingstone.com/music/news/the-tao-of-lemmy-18-great-quotes-from-the-motorhead-frontman-20151229>

⁹³³ Baillie Walsh, *Springsteen & I*, *op.cit.*

⁹³⁴ URL: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/report>

un témoignage sincère sur leur vie. Dans ses *reflective songs*, il chante sur la classe ouvrière américaine. Il aborde l'aliénation des cols bleus et dresse un compte-rendu historique de la désindustrialisation de son pays. Springsteen aborde aussi la joie, la nostalgie et les déplacements des gens ordinaires sur les routes américaines.

Les auditeurs de Springsteen aiment aussi ses chansons méditatives puisqu'elles abordent le désenchantement de ceux qui sont les plus démunis. Nous avons affirmé lors du deuxième chapitre qu'une partie de la population américaine éprouvait de la désillusion du fait de sa condition au bas de l'échelle sociale. Nous avons qualifié ce désenchantement de « malheur américain » en paraphrasant le philosophe français Marcel Gauchet. Le désenchantement des personnages de Springsteen est dû principalement à leur précarité et leur pauvreté. Les *reflective songs* démontrent que le désenchantement conduit à une perte globale du sens dans l'existence des familles pauvres, des sans-abris, des personnes désespérées qui commettent des crimes et des minorités raciales et sexuelles.

En plus d'être un chanteur du désenchantement, nous avons également vu lors du troisième chapitre que Springsteen employait la mimésis et la catharsis afin de reconforter ses auditeurs. Après les attentats du 11 Septembre, les citoyens américains étaient en colère. Springsteen n'a pas attisé cette colère, mais a composé un des albums les plus cathartiques de sa carrière où il explique à ses compatriotes que le 11 Septembre est un événement traumatique et que la meilleure façon de combattre le terrorisme c'est de diffuser un message d'amour, de tolérance et d'optimisme. La figure christique et la musique gospel ont aussi permis à Springsteen de reconforter ses auditeurs tout en leur rappelant qu'ils appartiennent à une nation qui a des origines chrétiennes. Le soulagement que procure la musique de Springsteen opère également sur scène lorsque la star propose un rock cathartique qui maintient l'équilibre sacrificiel avec ses spectateurs.

Enfin, les fans de Springsteen s'intéressent à ses *reflective songs* dans la mesure où elles critiquent le pouvoir en place lorsqu'il envahit un pays sans raison ou qu'il néglige une partie de sa population après le passage d'un ouragan. Nous avons précisé lors du quatrième chapitre que la critique de Springsteen était indirecte et implicite. Le chanteur propose à ses auditeurs des textes qui les invitent à réfléchir sur des sujets importants, mais il s'est avéré que cette stratégie artistique a ses limites. D'un autre côté, lorsque Springsteen juge la distance entre le rêve américain et la réalité du pays, il propose une réflexion pertinente sur la possibilité de mener une vie épanouie pour ses compatriotes les plus démunis. « Is a dream a lie if it don't come true, or is it something worse? » (27-28) se demandait Springsteen en 1980

lorsqu'il a composé « The River ». Même si Springsteen n'a pas répondu à cette question posée depuis longtemps au rêve américain, il rend compte des souffrances de ses compatriotes touchés par la crise des *subprimes* et alerte ses auditeurs sur la condition inacceptable des immigrés illégaux mexicains présents sur le sol américain.

Toutefois, nous souhaitons apporter quelques nuances à notre approche dans ce travail. Il faut reconnaître que notre approche pragmatique nous a forcé à réfléchir en priorité à l'efficacité des chansons de Springsteen et à leur utilité. Nous nous sommes évertué dans l'introduction de ce travail à vouloir prouver que les chansons militantes du chanteur ne changeaient pas le monde. Nous avons même fait référence à Mazarin pour nous poser cette question capitale qui est de savoir si les chansons militantes de Springsteen servent à quelque chose en Amérique contemporaine.

Or, nous nous sommes rendu compte qu'il fallait atténuer l'affirmation comme quoi les chansons militantes en générale, et celles de Springsteen en particulier, n'avaient aucun effet sur les auditeurs. John Mullen est convaincu de l'efficacité des chansons militantes dans la sphère politique : « Initiatives such as Band Aid, USA for Africa, or Sun City insisted that raising money and /or awareness quickly was the key to political effectiveness »⁹³⁵. Nous avons bien vu que lors du *Vote for Change Tour* de 2004, Springsteen avait amassé avec les autres chanteurs engagés plus de 15 millions de dollars qui ont été reversés à la campagne présidentielle du candidat démocrate, John Kerry.

Danwill D. Schwender insiste : « campaign rallies and advertisements engage, mobilize, and educate voters, especially the unsophisticated, and music substantially assists in this regard »⁹³⁶. Les *reflective songs* « The Rising », « No Surrender », « Working on a Dream » et « This Land is Your Land » qui ont accompagné des candidats démocrates à l'élection présidentielle ont permis de souder les rangs des militants tout en contribuant à influencer les citoyens indécis à voter pour le camp démocrate. À cet effet, Springsteen s'est produit gratuitement dans plusieurs meetings de John Kerry, Barack Obama et Hillary Clinton. Le chanteur s'est engagé auprès de ces candidats dans leur course à la présidence sans être payé parce qu'il avait la conviction que ses *reflective songs* pouvaient avoir un effet sur ses compatriotes et les inciter à voter pour les meilleures personnes susceptibles d'apporter des solutions à leurs problèmes.

⁹³⁵ John Mullen, « What Can Political Rock Do? », *op.cit.*, 3.

⁹³⁶ Danwill D. Schwender, « If Reagan played disco : Rocking out and selling out with the talking heads of political campaigns and their unauthorized use of music », in Mathieu Deflem (éd.), *Music and Law*, Bingley, Emerald Group Publishing Limited, 2013, 22.

Nous souhaitons aussi nuancer nos propos sur l'efficacité de la *reflective song* dans la sphère politique. Peut-être avons nous été trop affirmatif en avançant que les Américains s'intéressaient à la vie politique et que la chanson méditative de Springsteen influençait l'électorat indécis en l'incitant à voter pour le camp démocrate. Certes la politique est certainement importante dans la vie des citoyens américains mais les faits semblent prouver le contraire. L'élection présidentielle américaine de 2016 a enregistré le taux de participation le plus faible depuis 2000, avec 54.2 % de votants⁹³⁷. Une partie importante de la population américaine s'est désintéressée des débats politiques en choisissant l'abstention.

D'un autre côté, l'apport de la *reflective song* de Springsteen ne se résume pas seulement à son efficacité dans la sphère politique. Il nous semble que le chanteur est encore plus efficace dans la sphère sociale. Tout au long de ce travail nous avons mis l'accent sur l'efficacité de l'engagement humanitaire et social du chanteur dans son pays. Les chèques qu'il offre aux ouvriers syndiqués, aux vétérans, aux sans-abris, aux personnes séropositives ou atteintes de cancer, aux mères célibataires et aux familles pauvres montrent que le chanteur apporte une aide indispensable à des gens qui en ont vraiment besoin.

Springsteen rend compte du malheur américain et nous rappelle que dans ce pays il y a des gens ordinaires qui se sont résignés à mener une vie mélancolique sans bonheur. Mais lorsque ces gens assistent à un concert de leur idole⁹³⁸, ils expérimentent un moment cathartique grâce à un rock sacrificiel qui s'inspire des préceptes chrétiens et les soulage en leur remontant le moral. Toutefois, le chanteur ne propose pas des solutions à appliquer ou des démarches à suivre pour résoudre les problèmes des plus démunis de son pays. C'est une tâche qui revient à ceux qui détiennent le pouvoir décisionnel. Par contre, la *reflective song* de Springsteen rend compte de l'exclusion des plus démunis de l'Amérique du XXI^e siècle et renvoie le véritable reflet de leur situation dans la vie réelle. Ainsi, la *reflective song* favorise leur *empowerment* ; elle renforce leur capacité d'agir pour s'émanciper.

⁹³⁷ Pierre Breteau, « Élection américaine : une participation en baisse par rapport aux années Obama », *Le Monde*, 9 novembre 2016, [en ligne], consulté le 28 janvier 2018. URL : http://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2016/11/09/elections-americaines-l-abstention-en-hausse-par-rapport-aux-annees-obama_5027949_4355770.html

⁹³⁸ Les fans de Springsteen assistent à un concert de leur idole s'ils peuvent se le permettre. Le site web qui vend les tickets pour *Springsteen On Broadway* indique des prix différents selon la qualité des places (de 75 dollars à 850 dollars.) (*ticketmaster*, [en ligne], consulté le 30 janvier 2018. URL : <https://www1.ticketmaster.com/springsteen-on-broadway-ny-new-york-new-york-01-30-2018/event/30005319A83923EC>). Il nous semble que d'autres artistes font plus d'effort sur ce point : Justin Timberlake (45 dollars), Kid Rock (52 dollars), Kate Perry (49 dollars), Lil Wayne (40 dollars), Maroon 5 (60 dollars), Neil Young (53 dollars). *vividseats*, [en ligne], consulté le 30 janvier 2018. URL: <https://www.vividseats.com/concerts/>

Tout au long de ce travail nous avons attiré l'attention sur le fait qu'il y avait une trace d'*empowerment* dans les *reflective songs* « Mansion on the Hill », « Car Wash », « The Ghost of Tom Joad », « You're Missing » et « Born in the U.S.A. ». À force de répéter dans ses chansons méditatives que l'Américain ordinaire a des droits inhérents à sa personne (avoir un travail avec une paye décente, avoir un toit, être respecté par les forces de l'ordre, être libre de vivre son orientation sexuelle ou encore pouvoir réaliser le rêve américain), Springsteen finit par renforcer la capacité d'action de ses auditeurs. Pour cela, il propose une critique implicite et subtile qui privilégie l'explication et la pédagogie à la confrontation directe et la violence verbale.

Mais après que les auditeurs de Springsteen ont renforcé leurs capacités d'action, vont-ils lutter pour améliorer concrètement leur condition sociale et obtenir plus ? Springsteen, le chanteur de la classe ouvrière américaine incite-t-il vraiment ses auditeurs à faire une révolution qui changerait le système politique en place et renverserait la classe dirigeante qui les opprime dans l'esprit révolutionnaire qu'évoque Michel Foucault : « le prolétariat fait la guerre à la classe dirigeante parce que, pour la première fois dans l'histoire, il veut prendre le pouvoir »⁹³⁹.

Nous avons souligné précédemment que Springsteen n'était précisément pas un chanteur de la révolution, mais de l'évolution dans la mesure où il s'adaptait à l'époque contemporaine et qu'il envisageait par sa chanson méditative d'améliorer le système politique et économique en place plutôt que de le changer. Bien qu'il nous soit difficile de confirmer ce que nous avons déduit dans l'analyse de l'œuvre de Springsteen⁹⁴⁰, il nous semble que le chanteur donne sa conviction sur l'engagement politique dans son pays en prenant pour exemple les manifestants qui ont occupé le parc Zuccotti pour protester contre les abus du capitalisme financier :

There's no doubt that the Occupy Wall Street movement in the United States was powerful about changing the national conversation, which has been stuck for decades primarily coming from the right. [...] The minute Occupy Wall Street occurred, suddenly people were talking about economic inequality. [...] The labor movement wasn't successful bringing that up as a current issue. But people in the street do it, and it works. It works. [...] If you go to the United States right now, there's discussion about the 1 percent and the 99 percent; you have people talking

⁹³⁹ Michel Foucault, « Human Nature: Justice versus Power », *op.cit.*

⁹⁴⁰ Après avoir examiné les interviews intégrales de Springsteen (1973-2013), nous avons noté que le chanteur n'a jamais abordé l'éventualité de renverser le pouvoir en place à travers une révolution (Jeff Burger, (éd), *Springsteen on Springsteen: Interviews, Speeches and Encounters*, *op.cit.* et Louis P. Masur et Christopher Phillips, (éd), *Talk About a Dream: The Essential Interviews of Bruce Springsteen*, *op.cit.*).

about economic inequality, and what to do about that, for the first time in a very, very, very long time⁹⁴¹.

Springsteen n'envisage pas une révolution qui renverserait le système politique et économique de son pays, mais il met l'accent sur l'échange constructif entre citoyens sur des questions importantes qui les concernent comme les inégalités entre les riches et les pauvres. Les chansons de Springsteen peuvent nourrir la réflexion sur les questions d'exclusion et d'inégalité au sein du pays. Cela peut améliorer le système politique et économique au lieu de le renverser.

Mais à force de s'intéresser aux classes sociales les plus défavorisées et d'augmenter leur capacité d'action via l'*empowerment*, Springsteen finit par créer chez eux la conviction que le pouvoir en place qui les gouverne, même s'il a été élu démocratiquement, ne peut pas améliorer leurs conditions de vie. Certes, les auditeurs de Springsteen les plus défavorisées se contentent de ce qu'ils ont, mais il nous semble que les *reflective songs* du chanteur créent chez eux un sentiment de refus du pouvoir en place. Cela ne va pas conduire nécessairement à une révolution mais à développer des stratégies de lutte alternatives qui remplaceraient la confrontation directe et l'appel à la prise de pouvoir.

Il nous semble que le personnage d'Herman Melville, *Bartleby*, illustre cette stratégie alternative de lutte contre le pouvoir. Dans sa nouvelle *Bartleby, the Scrivener : A Story of Wall Street* (1853), Melville décrit un employé de bureau sérieux et consciencieux qui abandonne progressivement toute activité, y compris celle de copiste pour laquelle il a été engagé. *Bartleby* devient indiscipliné et indifférent et lorsque son patron lui demande certains travaux, *Bartleby* dit simplement : « I would prefer not to »⁹⁴². Gilles Deleuze remarque que le « I would prefer not to » de *Bartleby* n'est « ni une affirmation ni une négation [...] La formule est ravageuse parce qu'elle élimine aussi impitoyablement le préférable que n'importe quel non-préféré »⁹⁴³. *Bartleby* ne refuse pas ouvertement d'exécuter les tâches administratives que lui demande son patron, il répète une phrase qui est grammaticalement correcte mais qui a la même force, le même rôle qu'une formule *agrammaticale*⁹⁴⁴, « j'aimerais mieux pas ». *Bartleby* cesse complètement de travailler et refuse même son renvoi par son employeur.

⁹⁴¹ « International Press Conference in Paris, February 2012 », in Louis P. Masur et Christopher Phillips, (éd.), *Talk About a Dream: The Essential Interviews of Bruce Springsteen*, op.cit., 295.

⁹⁴² Herman Melville, *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*, [1853], Brooklyn, Melville House Publishing, 2010, 12.

⁹⁴³ Gilles Deleuze, « *Bartleby*, ou la formule », in *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, 92.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, 89.

Cette stratégie de lutte contre le pouvoir en place est indirecte et passive. Elle ne cherche pas la confrontation directe avec les institutions politiques et économiques. Comme Bartleby, les auditeurs de Springsteen sont des Américains au bas de l'échelle sociale qui via l'*empowerment* prennent conscience qu'ils ont le droit de ne pas obéir à un système économique et politique qui les opprime.

Il s'agit donc pour ces gens qui sont au bas de l'échelle sociale de combattre le pouvoir en place à distance plutôt que de l'affronter directement. Deleuze résume cette stratégie de lutte indirecte en la qualifiant de « lignes de fuite ». Il donne l'exemple du prisonnier américain qui lance le cri : « je fuis, je ne cesse pas de suivre, mais en fuyant je cherche une arme »⁹⁴⁵. Pour Deleuze, la fuite ne signifie pas forcément l'abandon de sa cause ou le renoncement à ses idéaux politiques, mais s'impose comme une nouvelle stratégie de lutte intelligente.

Nous avons démontré à maintes reprises tout au long de ce travail que Springsteen était un chanteur interstitiel qui s'est constamment positionné dans un entre-deux subtil à travers ses *reflective songs*. Springsteen nous semble adopter une stratégie artistique qui correspond à ce que Deleuze a qualifié de « lignes de fuite ». Le chanteur aborde des sujets importants dans ses *reflective songs* qui concernent les gens les plus démunis tout en évitant la confrontation directe, c'est-à-dire en s'enfuyant. Deleuze souligne que « c'est sur les lignes de fuites que l'on crée, parce que c'est sur les lignes de fuites que l'on n'a plus aucune certitude, lesquelles certitudes se sont écroulées »⁹⁴⁶. De même, une ligne de fuite, en dessin, est ce qui crée, littéralement, une perspective, un horizon. Dans le tableau peint par Gustave Courbet, *Le Bord de mer à Palavas* (1854), la ligne d'horizon est une ligne de fuite qui crée une perspective. Seule la silhouette de l'artiste saluant la mer, vient rompre l'horizontalité des lignes de composition⁹⁴⁷.

La stratégie de la fuite dans les compositions musicales de Springsteen s'illustre à titre d'exemple lorsque le chanteur juge la distance entre le rêve américain et la réalité américaine dans « We Take Care of Our Own » ou encore lorsqu'il ne prend position ni pour les policiers newyorkais ni pour la communauté africaine-américaine dans « American Skin (41 Shots) ». La *reflective song* permet à Springsteen d'adopter la stratégie bartlebienne qui se traduit par l'absence de positionnement, la suspension entre la préférence et la non-préférence. En fuyant

⁹⁴⁵ Gilles Deleuze, « Anti-Œdipe et autres réflexions », Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 27 mai 1980, *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, consulté le 1^{er} février 2018.

URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=69

⁹⁴⁶ *Ibid.*

⁹⁴⁷ Gustave Courbet, *Le Bord de mer à Palavas*, 1854. *Musée Fabre*, [en ligne], consulté le 2 février 2018.

URL : <http://museefabre.montpellier3m.fr/>

tout en cherchant une arme, Springsteen, le chanteur des laissés-pour-compte, crée quelque chose de nouveau, il crée des *reflective songs* et propose une alternative à l'engagement politique et social dans son pays. Comme Bartleby, Springsteen « n'est pas le malade, mais le médecin d'une Amérique malade »⁹⁴⁸. Il est aussi un philosophe ; il développe des réflexions pertinentes qui préoccupent la conscience humaine de ses concitoyens.

Et contrairement à Neil Young qui affiche son pessimisme vis-à-vis des chansons engagées et de leur efficacité (« Just Singing a Song Won't Change the World »), Springsteen, le chanteur interstitiel qui milite sur les lignes de fuites, demande à ses auditeurs touchés par la crise financière des *subprimes* de résister face aux hommes de Wall Street qui les ont ruinés :

So, listen up my sonny boy, be ready when they come
For they'll be returning sure as the rising sun
Now get yourself a song to sing
And sing it 'til you're done
Sing it hard and sing it well (« Death to My Hometown », 20-24).

Même si Springsteen n'est pas un chanteur de la révolution, sa *reflective song* aide ses auditeurs à réfléchir et contribue à l'éveil de leur conscience sociale. Ils ne vont peut-être pas prendre le pouvoir en renversant la classe dirigeante, mais vont penser à des moyens pour améliorer leur condition sociale. Il s'agit de trouver en eux une force humaine qui les pousse à dire non à l'oppression du système qui les gouverne. Certes, ils ne vont pas changer ce système qui est en place mais vont résister passivement comme Bartleby et dire « we would prefer not to ». Ils accepteraient de jouer le jeu d'un système basé sur le capital, mais à condition qu'il soit plus juste et plus humain. Ils accepteraient le capitalisme comme système économique sous réserve qu'il ne soit pas spéculatif et qu'il ne vide pas des villes comme Detroit, Pittsburgh et Youngstown de ses habitants cols bleus. Ils accepteraient enfin le système en place à condition qu'il leur permette de réaliser le rêve américain et de vivre dignement dans leur pays.

Springsteen le chanteur engagé de l'évolution a compris que nous vivons dans une époque contemporaine complexe où il faut s'adapter. Aujourd'hui plus que jamais, l'Amérique a besoin d'un chanteur engagé comme Springsteen qui avec les autres chanteurs de rock, folk, hip-hop et musique pop se mobilisent auprès des plus démunis, défendent des causes justes, alertent sur les dérives du capitalisme spéculatif et incitent la jeunesse américaine à aller voter lors des élections présidentielles.

⁹⁴⁸ Gilles Deleuze, « Bartleby, ou la formule », *op.cit.*, 114.

Par ailleurs, il nous semble que l'œuvre de Springsteen est hybride. Elle est nourrie de beaucoup d'influences musicales et littéraires comme nous l'avons démontré tout au long de ce travail. Springsteen nous semble un artiste qui s'est individualisé et a revendiqué sa liberté dans une Amérique contemporaine caractérisée par une classe bourgeoise associée à la montée du capitalisme⁹⁴⁹. La critique artiste du chanteur a « pris acte » de la capacité du capitalisme « à récupérer tout et n'importe quoi et à annoncer la fin de toute valeur et même de toute réalité »⁹⁵⁰. C'est à cet effet que Springsteen déclare : « we live in a post-authentic world »⁹⁵¹. Le chanteur privilégie ainsi une autonomie qu'il trouve grâce au marché et choisit en même temps de se focaliser sur sa création artistique.

L'auteur-compositeur-interprète a déjà obtenu plusieurs récompenses : 20 Grammy Awards, un Oscar, une introduction au Rock and Roll Hal of Fame et une introduction au Songwriters Hall of Fame, le prix Kennedy Center Honors et la médaille présidentielle de la liberté. Peut-être qu'un jour ses efforts seront couronnés dans le domaine littéraire par l'octroi du prix Nobel, récompense déjà accordée à son mentor Bob Dylan en 2016 pour avoir créé de nouvelles expressions poétiques dans la musique traditionnelle américaine.

Nous souhaitons enfin souligner que Springsteen n'est pas le seul artiste à composer des chansons intelligentes et à s'engager efficacement auprès des plus démunis de son pays. D'autres artistes s'adaptent également à l'époque contemporaine en composant des chansons militantes intelligentes tout en défendant des causes justes. Nous pensons à Joan Baez, Willie Nelson, Tracy Chapman, John Mellencamp ou encore Ani DiFranco. Ces artistes accordent une importance aux textes de leurs chansons tout en militant auprès des plus démunis de l'Amérique contemporaine.

D'un point de vue global, la question de l'activisme du XXI^e siècle dans les sociétés occidentales ne concerne pas que l'opposition aux décisions politiques ou aux guerres entreprises par les gouvernements. Les artistes militants doivent faire face aussi à la crise financière planétaire, aux changements climatiques, aux organismes génétiquement modifiés et aux multinationales hégémoniques qui se délocalisent et exploitent les gens à travers le monde. Même s'ils n'arrivent pas à apporter un changement, les artistes doivent continuer à chanter, militer, apporter un témoignage et alerter les auditeurs sur des sujets importants de l'époque dans laquelle ils vivent.

⁹⁴⁹ Boltanski et Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, *op.cit.*, 83.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, 631.

⁹⁵¹ « Springsteen's Keynote Speech at South By Southwest », *op.cit.*

Tout au long de ce travail, nous avons analysé la persona de Springsteen en tentant d'apercevoir sa vraie nature. Son jeu scénique pirandellien donne l'impression qu'il est une personne ordinaire, alors qu'il est une rock star millionnaire. Force nous est de constater que nous n'avons pu réussir à enlever à l'artiste le masque qu'il portait, celui de « Bruce Springsteen ». Toutefois, lorsque le chanteur pose devant le drapeau américain en donnant l'impression d'uriner sur un symbole fort du patriotisme américain, cette photographie devient transgressive parce qu'il s'agit de Bruce Springsteen, le chanteur respectueux des valeurs patriotiques de son pays. Si celui qui a posé devant la bannière étoilée était Alice Cooper, Iggy Pop ou Marilyn Manson, la photographie n'aurait pas suscité de vives réactions de la part des critiques rock et des commentateurs puisque ces artistes brechtiens mettent en avant le code et l'artifice pour nous rappeler que le rock n'est qu'un spectacle, une illusion qui se fonde sur la distanciation. C'est à cet effet que lorsque Springsteen essaie d'être ironique dans « Glory Days », « Car Wash », « American Land » ou « Born in the U.S.A. », il nous semble qu'une partie de ses fans ne saisissent pas le message implicite de ses chansons et les prennent au premier degré.

Springsteen fait très attention en matière de communication par rapport à son public et ses fans. Le chanteur n'a jamais créé de polémiques à travers des petites phrases ou des déclarations provocatrices. Il a toujours affiché une certaine retenue artistique tout au long de sa carrière musicale. Peut-être que sa seule erreur, c'est d'avoir accepté d'accorder l'exclusivité de la vente de *Working on a Dream* (2009) aux supermarchés Walmart, groupe réputé pour ses politiques de management très dures envers ses employés. Springsteen a déclaré à cet effet : « It was a mistake. We were in the middle of doing a lot of things, it just kind of came down and really, we didn't vet it the way we usually do »⁹⁵².

Ce travail doctoral a dégagé des pistes de réflexions sur la chanson militante de Bruce Springsteen en Amérique contemporaine et a introduit un nouveau concept dans la sphère des études culturelles, la *reflective song*. Sans doute qu'examiner l'œuvre d'un seul artiste comme Springsteen ne suffit pas et qu'il faudrait examiner les œuvres d'autres chanteurs. Il nous semble que ce travail n'est qu'un préambule à une profonde réflexion sur la chanson militante en général, son utilité et son devenir dans l'Amérique du XXI^e siècle.

⁹⁵² Cité dans Andrew Clark, « Springsteen says Wal-Mart album deal was mistake », *The Guardian*, 1^{er} février 2009, [en ligne], consulté le 3 février 2018. URL : <https://www.theguardian.com/music/2009/feb/01/bruce-springsteen-wal-mart>

Aujourd'hui encore, il y a de la pauvreté, des inégalités sociales et des sans-abris. Les corporations hégémoniques étatsuniennes continuent d'exploiter les salariés en les payant un salaire minimum. La communauté africaine-américaine subit encore des violences policières et du racisme. Les femmes et les LGBT sont encore victimes de harcèlement et de violences physiques. C'est pour cela que Springsteen chante des *reflective songs* sur ces thèmes. Aussi, le chanteur pense à son prochain, il offre une partie de sa richesse aux gens les plus démunis de son pays. Même si cette aide est minime, elle remplit une fonction symbolique. Les Américains ont aussi besoin d'un symbole comme Bruce Springsteen, un chanteur de rock millionnaire qui chante sur eux, s'investit auprès d'eux et leur permet de croire en leur pays. Et tant qu'il y aura des inégalités, de l'injustice sociale et du chômage en Amérique contemporaine, Springsteen continuera à composer des chansons militantes. C'est cet esprit critique et militant qui fait du chanteur américain l'un des artistes les plus engagés politiquement et socialement dans son pays.

L'icône de la chanson folk Bob Dylan a réaffirmé cette idée de la continuité du combat artistique à travers la chanson militante quand un journaliste lui demanda en 1963 lorsqu'il était en concert à Londres s'il avait cessé de chanter des chansons militantes, ce à quoi Dylan répondit : « All my songs are protest songs. You name something, I'll protest about it »⁹⁵³. La déclaration de Dylan peut sembler sarcastique dans la mesure où il se moque de la protestation des chanteurs engagés, mais ce qu'il faut retenir du prix Nobel de littérature, c'est que nous vivons encore dans une époque où il faut protester, s'indigner, crier, transgresser et se mettre en colère. Mais contrairement à Bob Dylan, Bruce Springsteen essaie de pénétrer les consciences de ses auditeurs plutôt que de les provoquer.

Springsteen représente ce que c'est qu'être américain aujourd'hui. Il incarne une certaine définition de l'américanité. Cela consiste à admirer les routes, les petites villes, les sports, la démocratie, les symboles et les mythes du pays et afficher son patriotisme lors du 4 juillet et lors des commémorations. La notion d'américanité selon Springsteen implique d'être fier de son appartenance à une nation exceptionnelle et de réclamer l'*American Dream* et des droits inaliénables. « That's unfair ; that's theft ; that's against what we believe in ; that's not what America is about », déclare le chanteur en 2012 à des journalistes en livrant son sentiment sur la crise des *subprimes*⁹⁵⁴. Être américain consiste aussi à accueillir des étrangers dignement au lieu de bâtir des murs pour endiguer l'immigration. Enfin, pour Springsteen,

⁹⁵³ Jeff Taylor et Chad Israelson, *The Political World of Bob Dylan: Freedom and Justice, Power and Sin*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, 67.

⁹⁵⁴ « International Press Conference in Paris, February 2012 », in Masur et Phillips, (éd.), *Talk About a Dream*, op.cit., 295.

être américain revient à mener un style de vie simple et ordinaire et aimer son pays en répétant les mots de l'avocat George Hanson (Jack Nicholson) dans *Easy Rider* : « This used to be a hell of a good country. I can't understand what's gone wrong with it »⁹⁵⁵. C'est cette idée qui pousse Springsteen à continuer à chanter sur son pays, sa beauté et ses problèmes.

Et lorsque à la sortie du concert de l'Aréna de Montpellier, le 19 juin 2012, je contemple une jeune fan écouter « Born to Run » sur sa tablette tactile alors que son idole venait de donner un spectacle de plus de trois heures, je me dis, et c'est le fan qui parle, que « tramps like us were born to run ».

⁹⁵⁵ Dennis Hopper, *Easy Rider*, Culver City, Columbia Pictures, 1969.

ANNEXES

Annexe 1 : Biographie de Bruce Springsteen

Annexe 2 : Discographie de Bruce Springsteen

Annexe 3 : Les 148 chansons méditatives (*reflective songs*)

Annexe 4 : Liste des associations caritatives et humanitaires bénéficiaires des dons de Springsteen (1987-2010)

Annexe 1 : Biographie de Bruce Springsteen

1. Une jeunesse à Freehold

Bruce Frederick Joseph Springsteen est un chanteur et auteur-compositeur américain⁹⁵⁶. Né le vendredi 23 septembre 1949 au Monmouth Medical Center à Long Branch, New Jersey, il est l'aîné de la famille et a deux sœurs, Virginia et Pamela. Son père Douglas Frederick, d'origine irlandaise, enchaîne des emplois à mi-temps comme ouvrier, chauffeur de bus, gardien de prison et connaît aussi le chômage. Sa mère Adele Zirilli, d'origine italienne, travaille comme secrétaire dans un cabinet d'avocat. La famille s'installe dans la maison des parents d'Adele au 87 Randolph Street à Freehold, ville du comté de Monmouth, New Jersey. Les Springsteen mènent une vie modeste avec souvent des fins de mois difficiles. La famille déménage en 1954 pour s'installer dans un duplex au 39 1/2 Institute Street, puis en 1962 au 68 South Street, quartier où vivent des familles ouvrières⁹⁵⁷.

Springsteen entre à la *St. Rose of Lima School* où il reçoit une instruction stricte et religieuse de 1955 jusqu'à 1963. Ensuite, de 1963 à 1967, il étudie à la *Freehold Regional High School*, école du secondaire où il s'isole et montre une incapacité à s'adapter au lycée. Il n'a pas beaucoup d'amis.

Un soir, à l'âge de sept ans, Springsteen regarde la télévision avec sa famille et tombe sur Elvis Presley invité à l'Ed Sullivan Show. Il déclare à sa mère qu'il veut devenir comme Elvis, chanteur de rock. « I remember right from that time, I looked at her and I said, 'I wanna be just...like...that' »⁹⁵⁸. Sa mère lui loue une guitare du magasin *Diehl's Music* à Freehold⁹⁵⁹, mais le jeune enfant trouve des difficultés à apprendre à jouer de l'instrument musical. Démotivé, il laisse la guitare de côté sans pour autant oublier son rêve de devenir chanteur de rock.

À treize ans, il achète une guitare à dix-huit dollars avec son argent de poche. Son cousin, Frank Bruno, lui apprend les accords de base. À seize ans, il reçoit une guitare électrique japonaise Kent avec son amplificateur. C'est son cadeau de Noël que sa mère lui offre en empruntant soixante dollars chez un prêteur sur gages⁹⁶⁰.

⁹⁵⁶ Nous nous sommes basé sur l'autobiographie de Springsteen, *Born to Run* (2016), *op.cit.* et sur la biographie autorisée écrite par Dave Marsh, *Bruce Springsteen. Two Hearts: The Definitive Biography (1972- 2003)*, *op.cit.*

⁹⁵⁷ Springsteen, *ibid.*, 9.

⁹⁵⁸ Marsh, *ibid.*, 215.

⁹⁵⁹ Springsteen, *ibid.*, 42.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, 62.

La mère de Springsteen l'encourage à se consacrer à sa passion, alors que son père trouve qu'il perd son temps au lieu de persévérer dans ses études. Il y a des tensions entre le père et le fils. Leur relation est conflictuelle comme le souligne Springsteen :

When I was growing up, there were two things that were unpopular in my house. One was me and the other was my guitar. [...] He [Douglas Frederick] always used to call the guitar, never Fender guitar or Gibson guitar, it was always the *God-damned* guitar. He musta thought everything in my room was the same brand: God-damn guitar, God-damn stereo, God-damn radio⁹⁶¹.

Désormais, Springsteen passe des journées entières à jouer de la guitare et à reproduire les chansons de ses artistes préférés, Elvis Presley, Chuck Berry, Bob Dylan, Roy Orbison, Van Morrison, les Beatles, les Rolling Stones, The Animals et The Who. Il commence aussi à composer ses propres chansons.

Springsteen termine ses études secondaires et n'assiste pas à la cérémonie de remise des diplômes en juin 1967. Il rejoint par la suite l'*Ocean County College*. Bien qu'il publie deux poèmes dans la revue littéraire de son université, il met un terme à ses études supérieures et choisit de se consacrer entièrement à sa carrière musicale.

En 1969, le père de Springsteen, n'arrivant plus à trouver un travail stable, décide de déménager avec sa famille à San Mateo en Californie. Il quitte le New Jersey et ne reviendra plus jamais dans sa ville natale. Bruce décide de ne pas suivre sa famille. Il quitte Freehold et loue une chambre avec d'autres jeunes dans un appartement à Asbury Park, ville de la région côtière du Jersey Shore. Désormais seul, Springsteen va devoir se battre pour se faire un nom dans le milieu de la musique rock.

2. Les débuts

La carrière musicale de Springsteen commence en 1965 alors qu'il est encore lycéen lorsqu'il rejoint les Castiles, groupe d'adolescents musiciens. Le groupe enchaîne les concerts dans des clubs locaux et lors des cérémonies de remise de diplômes des différents lycées. Les Castiles deviennent très connus dans plusieurs villes du New Jersey jusqu'à leur séparation au début d'août 1968.

Springsteen forme Earth le 18 août 1968 avec le bassiste John Graham et le batteur Michael Burke. C'est à cette période que Springsteen reçoit le surnom du patron (*The Boss*) car c'est lui qui paye les membres de son groupe après chaque concert. Les Earth jouent dans

⁹⁶¹ Marsh, *op.cit.*, 158.

plusieurs clubs à New Jersey et à New York et se séparent le 14 février 1969 six mois après leur formation.

Peu de temps après, Springsteen est contacté par Vincent Lopez, alias Vini 'Mad Dog' Lopez, batteur avec plusieurs groupes locaux d'Asbury Park. Il lui propose de fonder un groupe. Springsteen forme Child fin février 1969 avec Lopez et l'organiste Danny Federici. Ils sont rejoints par le bassiste des Motifs Vinnie Roslin. Les quatre musiciens font des essais à l'*Upstage*, club d'Asbury Park.

En novembre 1969, les Child deviennent Steel Mill pour éviter toute confusion avec un autre groupe de rock à New York qui porte le même nom. Les Steel Mill donnent des concerts au New Jersey et à travers le pays dans la Virginie, le Tennessee et la Californie. Ils engagent Carl 'Tinker' West comme manager pour organiser des concerts et font l'ouverture des Chicago, Roy Orbison, Ike & Tina Turner et Black Sabbath.

Le 13 janvier 1970, les Steel Mill jouent au Matrix, club de Martin Balin des Jefferson Airplane où le *San Francisco Sound*⁹⁶² a pris naissance. Le critique et journaliste Phillip Elwood du *San Francisco Examiner* salue leur prestation et l'a décrit comme : « one of the most memorable evenings of rock in a long time »⁹⁶³ et il ajoute, « I have never been so overwhelmed by an unknown band »⁹⁶⁴. Le critique loue les qualités d'écriture de Springsteen qui est, selon lui, « a most impressive composer »⁹⁶⁵. Springsteen séduit le public de la contreculture de la baie de San Francisco avec une de ses premières *protest songs* contre la guerre du Viêt Nam, « The War is Over ».

L'article du *San Francisco Examiner* attire l'attention du promoteur et producteur de concerts Bill Graham qui invite Springsteen et son groupe à jouer pour deux soirs dans sa salle, le Fillmore West. Les Steel Mill passent par la suite au Fillmore Records. Trois chansons sont enregistrées, « The Train Song », « He's Guilty » et « Going Back to Georgia »⁹⁶⁶. Graham propose aux Steel Mill d'intégrer sa maison de disque et leur offre une avance de mille dollars qu'ils déclineront puisque la somme avancée n'était pas suffisante⁹⁶⁷.

⁹⁶² Appellation géographique donnée aux groupes de rock associés à la contre-culture (Jefferson Airplane, The Grateful Dead, Big Brother and the Holding Company) qui ont joué dans la région de la baie de San Francisco au milieu des années soixante jusqu'au début des années soixante-dix.

⁹⁶³ Marsh, *op.cit.*, 32.

⁹⁶⁴ *Ibid.*

⁹⁶⁵ *Ibid.*

⁹⁶⁶ Les titres figurent sur l'album bootleg, *The Bruce Springsteen Story Vol.3*. Un *bootleg* est un disque réalisé sans autorisation qui contient l'enregistrement d'un concert fait depuis le public par un spectateur ou qui contient des *outtakes*, des chansons rejetées pour un album de studio.

⁹⁶⁷ Marsh, *ibid.*

De retour au New Jersey, le chanteur Robbin Thompson rejoint le groupe ainsi que Steven Van Zandt qui remplace le bassiste Roslin. Steel Mill est très sollicité dans les salles et clubs du New Jersey. Le groupe arrive à amasser jusqu'à trois mille dollars la soirée. Cependant, Springsteen est ambitieux et ne veut pas être confiné dans des clubs locaux. Il veut former un groupe à la Van Morrison, plus large qu'un groupe de rock classique qui inclut une section de cuivre, un saxophoniste et des femmes choristes. Springsteen joue le 22 et 23 janvier 1971 à l'*Upstage* une dernière fois avec les Steel Mill et quitte le groupe pour mettre en œuvre son projet musical.

Il forme Dr Zoom & The Sonic Boom puis le Bruce Springsteen Band. Ces deux groupes temporaires lui permettront de former le futur E Street Band, formation avec laquelle il va connaître le succès commercial. Avec Dr Zoom & The Sonic Boom, Springsteen expérimente des instruments musicaux, ajoute une section de choristes et adopte aussi des postures avant-gardistes en simulant des parties de Monopoly sur scène, une sorte d'art performance. Le Bruce Springsteen Band, groupe plus abouti que le premier, contient dix musiciens et se produit au New Jersey, et plus particulièrement au *Student Prince*, jusqu'à la fin de l'année 1971.

Cependant, Springsteen n'arrive pas à se produire dans des grandes salles. Les promoteurs de concerts qu'il sollicite ne veulent pas prendre de risque avec sa formation et recherchent des groupes de rock classiques qui rempliraient les salles de spectacle. Ne pouvant pas gérer financièrement le grand nombre du groupe qui compte dix membres entre musiciens, section de cuivre, saxophoniste et choristes, Springsteen revient à une formation classique et se limite à chanter avec : Vini Lopez à la batterie, David Sancious au synthétiseur, Garry Tallent à la basse et Steve Van Zandt à la guitare. Le groupe se produit localement aux clubs du New Jersey jusqu'en février 1972, date à laquelle Springsteen engage Mike Appel comme manager. Ce dernier organise une audition avec Jon Hammond, producteur de musique qui a découvert Bob Dylan. Le 9 juin 1972, Springsteen signe son premier contrat avec la CBS Records qui lui avance vingt cinq mille dollars.

Springsteen enregistre son premier album avec les membres de l'E Street Band, Vini Lopez, Garry Talent, Clarence Clemons, David Sancious et Danny Federici. En janvier 1973, *Greetings from Asbury Park, New Jersey* sort, mais il ne rencontre pas de succès commercial. L'échec est dû au fait que Springsteen a été dépeint comme le nouveau Bob Dylan par sa maison de disque et les critiques rock. La CBS a mené une campagne promotionnelle de l'album centrée autour des qualités d'auteur-compositeur de Springsteen qui sont comme ceux de Dylan. Le compte rendu de l'album fait par Lester Bangs dans *Rolling Stone* compare les

chansons de Springsteen à celle de Dylan manquant de souligner les qualités musicales du chanteur rock. Marsh juge que le manager de Springsteen est le principal responsable de cet échec. « But it was precisely the job of the producer to help Bruce decide on what ideas to use before he entered the studio and began to spend costly studio hours on such decisions. It is a measure of Appel and Creteco's lack of ability in this area that the album [*Greetings*] as finally released reveals that those key artistic decisions about arrangements were *still* unresolved »⁹⁶⁸. Il n'était pas évident pour Springsteen de faire les bons choix lorsqu'il a sorti son premier album. On mesure ici le rôle important que joue le manager dans la sélection des thèmes et idées les plus pertinents pour un album.

Springsteen revient en studio pour enregistrer son deuxième album *The Wild, The Innocent & The E Street Shuffle* qu'il sort en novembre 1973. Les critiques rock saluent l'album mais le succès commercial n'est pas au rendez-vous. CBS ne s'est pas assez investi dans la promotion de l'album, surtout après l'échec de *Greetings*. Springsteen aurait dû peut-être sortir une des chansons de l'album, la meilleure selon lui, en single pour le promouvoir. Aussi, les stations radio n'ont pas souhaité diffuser les chansons de l'album jugées trop longues, plus de quatre minutes pour chacune.

La rencontre de Springsteen avec le critique rock de *Rolling Stone* et producteur Jon Landau représente sans doute le tournant de sa carrière musicale. Landau assiste à un concert du chanteur au *Harvard Square Theater* et écrit au *Real Paper* du 22 avril 1974 : « I saw rock and roll's future and its name is Bruce Springsteen. And on a night when I needed to feel young, he made me feel like I was hearing music for the first time »⁹⁶⁹.

3. La reconnaissance et le succès

Landau collabore avec Springsteen et Appel sur *Born to Run*. L'album sort le 25 août 1975 et se classe en troisième position du *Billboard 200*. C'est un vrai succès commercial pour Springsteen et son E Street Band. Le 27 octobre Springsteen fait les couvertures des magazines *Time* et *Newsweek* la même semaine.

Le 28 mai 1977, Springsteen se sépare de son manager Mike Appel après une rude bataille judiciaire qui l'écarte des studios pendant deux années. Le procès contre Appel marque Springsteen et contribue à son quatrième album beaucoup plus sombre *Darkness on the Edge of Town* sorti en 1978. La même année, Springsteen compose « Because the Night » pour Patti Smith, chanson qui se classe treizième au *Billboard Hot 100*.

⁹⁶⁸ Marsh, *op.cit.*, 40.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, 79.

The River sort en 1980 et s'inscrit dans le même registre que le précédent album. Le double disque inclut vingt chansons qui abordent la condition de l'Amérique blanche des petites villes délaissées. L'album est un vrai succès commercial, il se hisse en première position du classement des meilleures ventes aux États-Unis. Après la sortie de l'album, Springsteen entame *The River Tour*, une longue tournée mondiale qui le conduira dans plusieurs villes européennes jusqu'en 1981.

Après le succès commercial de *The River* et la tournée mondiale qui l'a suivi, Springsteen s'isole début 1982 dans son appartement au New Jersey loin des fans et des médias pour se consacrer à *Nebraska*, album solo qu'il enregistre avec un magnétophone, une guitare acoustique et un harmonica. Springsteen montre sa qualité d'auteur-compositeur avec des textes marquants et travaillés. Plusieurs chansons de l'album ont été reprises par des artistes comme Johnny Cash, Ani DiFranco et Steve Earle.

La renommée de Springsteen lui vient avec la sortie de *Born in the U.S.A.* en 1984 et la tournée mondiale qui l'a suivi. L'album se vend à quinze millions d'exemplaires aux États-Unis et se hisse en première position du classement des meilleures ventes en Amérique et dans plusieurs pays européens, le Royaume-Uni, l'Allemagne et la Suède.

Springsteen et le E Street Band enchaînent les succès avec *Tunnel of Love* (1987) et le *Tunnel of Love Express Tour* en 1988. L'album se classe premier du *Billboard 200* et son thème principal tourne autour de l'amour, du mariage et des ruptures amoureuses. Il est sorti à une période où la relation de Springsteen avec sa première femme l'actrice Julianne Phillips n'était pas stable.

En 1989, Springsteen se sépare du E Street Band et entame une carrière solo jusqu'en 2002. Il sort simultanément *Human Touch* et *Lucky Town* en 1992. Les fans n'apprécient pas les chansons joyeuses des deux albums de leur idole qui de surcroît s'est installée à Los Angeles loin du New Jersey. En 1994, Springsteen renoue avec le succès commercial et obtient un Oscar pour « Streets of Philadelphia », chanson de la bande originale du film *Philadelphia*, réalisé par Jonathan Demme qui traite du sida, l'homosexualité et l'homophobie.

En 1995, Springsteen enregistre *The Ghost of Tom Joad* avec une guitare acoustique et un harmonica. L'album aborde la vie dans le milieu des années quatre-vingt-dix des Américains démunis et des immigrés mexicains qui vivent dans l'illégalité pour subvenir aux besoins de leur famille. Springsteen entame une tournée mondiale en solo nommée *The Ghost*

of *Tom Joad Tour* jusqu'en 1997. L'album obtient un Grammy Award en 1996 dans la catégorie « Best Contemporary Folk Album ».

L'année 2002 marque la sortie de *The Rising*, album studio enregistré avec l'E Street Band qui porte sur les attentats du 11 Septembre 2001. L'album se classe au sommet du *Billboard 200* et obtient en 2002 un Grammy Award dans la catégorie « Best rock album ». Springsteen et son E Street Band entament par la suite *The Rising Tour*, tournée mondiale jusqu'en octobre 2003.

En 2005, Springsteen sort *Devils & Dust*, troisième album solo acoustique après *Nebraska* et *The Ghost of Tom Joad*. Il se classe premier du *Billboard 200* et la chanson titre de l'album permet à son auteur d'obtenir un Grammy Award dans la catégorie « Best rock solo vocal performance ». Springsteen effectue une tournée mondiale en solo sans le E Street Band et offre au public des versions acoustiques de plusieurs chansons comme « Point Blank », « Racing in the Street » ou encore « The River ».

En 2006, Springsteen rend hommage à Pete Seeger et publie l'album *We Shall Overcome : The Seeger Sessions*. Il reprend des chansons folk traditionnelles comme « Mrs. McGrath » et « Jesse James » que Seeger a rendu célèbre, et reprend aussi des titres composés par Pete Seeger comme « We Shall Overcome » et « Bring 'Em Home ». L'album lui permet d'obtenir un Grammy Award dans la catégorie « Best Traditional Folk Album ». Springsteen part en tournée mondiale avec le Seeger Session Band, une troupe de dix-sept musiciens qui inclut des cuivres, un banjo et un violon.

En 2007, Springsteen sort son quinzième album studio *Magic* qu'il enregistre avec son E Street Band. Les chansons sont très engagées politiquement et critiquent le gouvernement américain pour le conflit de l'Irak. L'album se classe numéro un au *Billboard 200* et se classe deuxième des meilleurs albums de l'année 2007 selon *Rolling Stone*. Springsteen entame le *Magic Tour* avec l'E Street Band, tournée pendant laquelle disparaît l'organiste Danny Federici le 17 avril 2008 d'un cancer de la peau.

Springsteen rend hommage à son compagnon de route avec « The Last Carnival », chanson incluse dans l'album studio *Working on a Dream* sorti en 2009 qui lui est dédié. Cet album se classe aussi premier du *Billboard 200* et dans plusieurs pays européens. Springsteen entame le *Working on a Dream Tour* en Amérique et dans plusieurs villes européennes. Ce sera la dernière tournée du saxophoniste Clarence Clemons, un des membres fondateurs de l'E Street Band, qui décède des suites d'un accident vasculaire cérébral le 18 juin 2011.

Le 16 février 2012, Springsteen choisit Paris pour promouvoir son dix-septième album studio *Wrecking Ball*. L'album qui aborde les conséquences de la crise financière de 2008 aux États-Unis avec des chansons comme « Wrecking Ball », « This Depression » et « We Take Care of Our Own ». *Wrecking Ball* est un vrai succès commercial et se classe en tête du *Billboard 200*.

Le 14 janvier 2014, Springsteen sort son dix-huitième album, *High Hopes*. Il se classe premier en Amérique et dans quatorze autres pays dont l'Angleterre, l'Allemagne et l'Australie. Le *High Hopes Tour* est aussi un vrai succès commercial et marque la venue du guitariste Tom Morello des Rage Against the Machine à la place de Steven Van Zandt qui s'est absenté pour le tournage de la série télévisée américano-norvégienne *Lilyhammer*.

Pour célébrer le trente-cinquième anniversaire de la sortie de *The River*, Springsteen sort un album compilation *The Ties That Bind : The River Collection* en décembre 2015. Le coffret contient une version remasterisée de son ancien album et vingt deux *outtakes*, qui ont circulé pendant de longues années parmi les fans à travers les *bootlegs*. Springsteen entame *The River Tour* en 2016, tournée mondiale avec l'E Street Band.

La discographie de Springsteen comporte 18 albums studio et 17 albums *live*. Il est classé quinzième de la liste des artistes ayant vendu le plus de disques aux États-Unis avec plus de 64.5 millions d'albums⁹⁷⁰ et a reçu vingt Grammy Awards⁹⁷¹. Il a été intronisé au Rock and Roll Hall of Fame et au Songwriters Hall of Fame en 1999. Il a reçu le prix Kennedy Center Honors en 2009 et aussi la médaille présidentielle de la liberté en 2016, des distinctions remises par le président Barack Obama.

4. Vie privée

Springsteen a connu plusieurs histoires amoureuses, la photographe Lynn goldsmith, le top modèle Karen Darvin ou encore l'actrice Joyce Hyser⁹⁷². En octobre 1984, il fait connaissance avec Julianne Phillips, actrice de cinéma et de télévision. Le couple se marie le 13 mai 1985 à Lake Oswego, en Oregon. La relation ne dure que trois années jusqu'au printemps de 1988 où le couple se sépare. Springsteen se confie dans ses mémoires sur son

⁹⁷⁰ Cette liste est basée sur les ventes d'albums certifiées par la *Recording Industry Association of America* (RIAA). URL : <http://www.riaa.com/>

⁹⁷¹ *Recording Academy Grammy Awards*, [en ligne], consulté le 5 février 2018.
URL : <https://www.grammy.com/grammys/artists/bruce-springsteen>

⁹⁷² Jakie Corley, « Take a Trip Through the Bruce Springsteen Tunnel of Love », 15 avril 2010, [en ligne], consulté le 5 février 2018.

URL: http://www.nj.com/springsteen/index.ssf/2010/04/bruce_springsteens_tunnel_of_l.html

divorce en affichant des regrets. « I deeply cared for Julianne and her family and my poor handling of this is something I regret to this day »⁹⁷³.

Le 8 juin 1991, Springsteen épouse la chanteuse et guitariste Patti Scialfa, membre du E Street Band depuis 1984. Springsteen a trois enfants de son épouse : Evan James, Jessica Rae et Sam Ryan.

⁹⁷³ Springsteen, *op.cit.*, 351.

Annexe 2 : Discographie de Bruce Springsteen⁹⁷⁴

18 albums studio / 33 albums *live* / 8 albums compilations / 70 singles / 7 EP (*Extended Plays*) / 7 box sets / 17 albums vidéo / 57 clips

Albums studio (Tous signés avec la Columbia Records, New York)

1. *Greetings from Asbury Park, N.J.* (1973)
2. *The Wild, the Innocent & the E Street Shuffle* (1973)
3. *Born to Run* (1975)
4. *Darkness on the Edge of Town* (1978)
5. *The River* (1980)
6. *Nebraska* (1982)
7. *Born in the U.S.A.* (1984)
8. *Tunnel of Love* (1987)
9. *Human Touch* (1992)
10. *Lucky Town* (1992)
11. *The Ghost of Tom Joad* (1995)
12. *The Rising* (2002)
13. *Devils & Dust* (2005)
14. *We Shall Overcome : The Seeger Sessions (American Land Edition)* (2006)
15. *Magic* (2007)
16. *Working on a Dream* (2009)
17. *Wrecking Ball* (2012)
18. *High Hopes* (2014)

Albums vendus : 65.5 millions (15^{ème} au monde)⁹⁷⁵

• **Classement** : 11 Albums classés n°1 aux USA⁹⁷⁶ :

- *The River*
- *Born in the U.S.A.*
- *Live/1975-85*
- *Tunnel of Love*
- *Greatest Hits*
- *The Rising*
- *Devils & Dust*
- *Magic*
- *Working on a Dream*
- *Wrecking Ball*
- *High Hopes*

⁹⁷⁴ La discographie ne contient que les titres officiels sortis en albums (387 chansons). Ne sont pas inclus les *outtakes*, c'est-à-dire les titres inédits enregistrés en studio mais qui ont été rejetés pour un album. Il y a des centaines de titres inédits aux archives qui sont difficilement répertoriables. Pour plus de détails sur la discographie intégrale voir le site web de Springsteen (URL : <http://brucespringsteen.net/>).

⁹⁷⁵ « Top Selling Albums Artists », RIAA, [en ligne], consulté le 6 février 2018. URL : https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=top_tallies&ttt=TAA#search_section

⁹⁷⁶ *Billboard 200- Chart History, Bruce Springsteen & The E Street Band*, [en ligne], consulté le 6 février 2018. URL : <https://www.billboard.com/music/bruce-springsteen-the-e-street-band/chart-history/billboard-200>

- **20 Grammy Awards :** (50 nominations)⁹⁷⁷

1. 1984 : « Dancing in the Dark », *Best Male Rock Vocal Performance*
2. 1987 : « Tunnel of Love », *Best Rock Vocal Solo Performance*
3. 1994 : « Streets of Philadelphia », *Best Rock Song*
4. -----, *Best Male Rock Vocal Performance*
5. -----, *Song of the Year*
6. -----, *Best Song Written Specifically for a Motion Picture or for Television*
7. 1996 : *The Ghost of Tom Joad*, *Best Contemporary Folk Album*
8. 2002 : *The Rising*, *Best Rock Album*
9. 2002 : « The Rising », *Best Rock Song*
10. -----, *Best Male Rock Vocal Performance*
11. 2003 : « Disorder in the House » (avec Warren Zevon), *Best Rock Performance by a Duo or Group with Vocal*
12. 2004 : « Code of Silence », *Best Rock Vocal Solo Performance*
13. 2005 : « Devils & Dust », *Best Rock Vocal Solo Performance*
14. 2006 : *We Shall Overcome : The Seeger Sessions*, *Best Traditional Folk Album*
15. 2006 : *Wings for Wheels : The Making of Born to Run*, *Best Long Form Music Video*
16. 2007 : « Radio Nowhere », *Best Rock Song*
17. -----, *Best Rock Vocal Solo Performance*
18. 2007 : « Once Upon a Time in the West », *Best Rock Instrumental Performance*
19. 2008 : « Girls in Their Summer Clothes », *Best Rock Song*
20. 2009 : « Working on a Dream », *Best Rock Vocal Solo Performance*

- **Golden Globe Awards**

- 1994: « Streets of Philadelphia », *Best Original Song*
 2009: « The Wrestler », *Best Original Song*

- **Academy Awards (Oscar)**

- 1994: « Streets of Philadelphia », *Best Original Song*

- **American Music Awards**

- 1985: « Dancing in the Dark », *Favorite Pop / Rock Single*
 1986: *Born in the U.S.A.*, *Favorite Pop / Rock Album*

- **MTV Video Music Awards**

- 1985: « I'm on Fire », *Best Male Video*
 1985: « Dancing in the Dark », *Best Stage Performance*
 1994: « Streets of Philadelphia », *Best Video from a Film*

- **Tony Award**

- 2018: *Springsteen On Broadway*, *Special Tony Award*

⁹⁷⁷ *Recording Academy Grammy Awards, op.cit.*

Annexe 3 : Les 148 chansons méditatives (*reflective songs*)

Criminalité, marginaux

1. Atlantic City
2. Dead Man Walkin'
3. Easy Money
4. From Small Things (Big Things One Day Come)
5. Harry's Place
6. Held Up Without a Gun
7. Highway 29
8. Highway Patrolman
9. Jesse James
10. Johnny 99
11. Meeting Across the River
12. Murder Incorporated
13. Nebraska
14. Outlaw Pete
15. Rockaway the Days
16. Straight Time
17. Stray Bullet
18. The Hitter
19. The Man Who Got Away
20. Zero and Blond Terry

Automobile, route

1. Born to Run
2. Breakaway
3. Cadillac Ranch
4. Darlington County
5. Iceman
6. Jungleland
7. Racing in the Street
8. Something in the Night
9. Stand on It
10. State Trooper
11. Stolen Car
12. Streets of Fire
13. The Price You Pay
14. The Promise
15. Thunder Road
16. Used Cars
17. Wreck on the Highway

Optimisme, espérance

1. Chimes of Freedom
2. Heaven's Wall

3. High Hopes
4. How Can I keep From Singing
5. Hungry Heart
6. I Wanna Marry You
7. Jesus was an Only Son
8. Land of Hope and Dreams
9. Out in the Street
10. No Surrender
11. Reason to Believe
12. Rocky Ground
13. This is Your Sword
14. This Land is Your Land
15. We are Alive
16. When the Saints Go Marching In
17. Working on a Dream

11 Septembre

1. Countin' on a Miracle
2. Down in the Whole
3. Empty Sky
4. Further On (Up the Road)
5. Into the Fire
6. Let's Be Friends (Skin to Skin)
7. Lonesome Day
8. Mary's Place
9. My City of Ruins
10. Nothing Man
11. Paradise
12. The Fuse
13. The Rising
14. Waitin' on a Sunny Day
15. Worlds Apart
16. You're Missing

Guerre, vétérans

1. A Good Man is Hard to Find (Pittsburgh)
2. Born in the U.S.A.
3. Bring 'Em Home
4. Brothers Under the Bridge
5. Devil's Arcade
6. Devils and Dust
7. Gypsy Biker
8. Hey Blue Eyes
9. Last to Die
10. Mrs. McGrath
11. Shut Out the Light

12. Sólo le pido a Dios
13. Souls of the Departed
14. The Wall
15. Turn! Turn! Turn! (To Everything There is a Season)
16. War

Démunis, sans-abris, désillusion

1. Darkness on the Edge of Town
2. Downbound Train
3. Jackson Cage
4. Light of Day
5. Living on the Edge of the World
6. Love of the Common People
7. My Best Was Never Good Enough
8. Point Blank
9. Roulette
10. Seeds
11. The Ghost of Tom Joad
12. The New Timer
13. The River
14. The Wrestler

Col bleu, travail précaire

1. Car Wash
2. Factory
3. Just Like Fire Would
4. Night
5. Out in the Street
6. Pay me my Money Down
7. The Big Payback
8. Working on the Highway
9. Youngstown

Critique de l'Amérique, des politiques

1. Badlands
2. Livin' in the Future
3. Long Walk Home
4. Magic
5. Radio Nowhere
6. The Promise
7. The Promised Land
8. This Hard Land
9. Your Own Worst Enemy

Crise économique

1. Death to my Hometown
2. Jack of all Trades

3. My Oklahoma Home
4. Shackled and Drawn
5. Swallowed up (in the Belly of the Whale)
6. This Depression
7. We Take Care of our Own
8. Wrecking Ball

Vie américaine, ville, famille

1. Adam Raised a Cain
2. Glory Days
3. Independence Day
4. My Hometown
5. Tenth Avenue Freeze-Out
6. The Mansion on the Hill
7. The Ties That Bind

Immigration

1. Across the Border
2. American Land
3. Balboa Park
4. Matamoros Banks
5. Reno
6. Sinaloa Cowboys
7. The Line

Racisme, Africains-Américains

1. American Skin (41 Shots)
2. Eyes on the Prize
3. Galveston Bay
4. John Henry
5. Old Dan Tucker
6. We Shall Overcome

Séropositivité, homosexualité

1. Streets of Philadelphia

L'ouragan Katrina

1. How Can a Poor Man Stand Such Times and Live?

Annexe 4 : Liste des associations caritatives et humanitaires bénéficiaires des dons de Springsteen (1987-2010)⁹⁷⁸

I. Aide aux malades

1. Kristen Ann Carr Fund (New York, NY)

Malades atteints de cancer.

Don : 169 820 dollars (1993-95, 2001-jusqu'à présent) / Une partie des recettes des concerts de 1993, 2005, 2007, 2008, 2009 et 2012.

2. Women's Cancer Research Fund (Los Angeles, CA)

www.womenscancerresearchfund.org

Don : 45 000 dollars : 2004- jusqu'à présent

3. Children's Cancer Research Fund (Minneapolis, MN)

Don : 1 000 dollars

4. Memorial Sloan-Kettering Cancer Center (Hagerstown, MD)

Don : 1 000 dollars en 2010

5. Deanne Indursky Lung Cancer Research Fund (New York, NY)

Don : 30 000 dollars en 2010

6. T.J. Martell Foundation (New York, NY)

Malades atteints de leucémie

www.tjmartellfoundation.org.

Don : 198 750 dollars (1988-89, 1992-97)

7. City of Hope (Duarte, CA)

Cancer, diabète, VIH

www.cityofhope.org

Don : 79 290 dollars (1990, 1995-1997)

8. National AIDS Brigade (Boston, MA)

Don : 5 000 dollars (1999, 2002, 2005-2007)

Une partie des recettes des concerts (1999 et 2002).

9. The Center (Asbury Park, NJ)

Personnes séropositives

www.thecenterinap.com

Don : 35 000 dollars: 2005- jusqu'à présent

Une partie des recettes des concerts (2000-2001 et 2003-2006).

10. APLA and amfAR-Philadelphia (Philadelphia, PA)

Personnes séropositives

www.apla.org et www.amfar.org

Don : 60 000 dollars en 1993

⁹⁷⁸ David Wilson, « Giving His Heart More Room: Bruce Springsteen's Private Foundations », *op.cit.* (Il y a quelques dates de dons non mentionnées).

11. GMHC (New York, NY)

Personnes séropositives

Don : 25 000 dollars

12. Elton John AIDS Foundation (New York, NY)

Don : 5 000 dollars

13. Dancy, Joan & PALS Foundation (Red Bank, NJ)

Sclérose latérale amyotrophique

Don : 1 000 dollars en 2010

14. Alexandra Rose Tozzi Memorial Foundation (Spring Lake, NJ)

Don d'organes

Don : 10 000 dollars en 2010

15. Children's Diabetes Foundation (Denver, CO)

Don : 25 000 dollars

16. Children's Specialized Hospital (Mountainside, NJ)

Don : 4 000 dollars

17. St. Jude Children's Research Hospital (Memphis. TN)

Don : 2 000 dollars en 2010

18. Mental Health Association of Monmouth County (Shrewsbury, NJ)

www.mentalhealthmonmouth.org

Don : 125 000 dollars (2001, 2005-jusqu'à présent)

19. Patient Assistance Fund (lieu indéterminé)

Don : 10 000 dollars

20. Visiting Nurses Association of Central New Jersey (Freehold, NJ)

Don : 18 500 dollars en 2010

21. Nordoff Robbins Music Therapy Center (New York, NY)

Don : 10 000 dollars

22. Special People United to Ride (Lincroft, NJ)

Personnes autistes

Don : 5 000 dollars en 2010

II. Pauvreté, sans-abris, vétérans

1. 1736 Family Crisis Center (Los Angeles, CA)

www.1736familycrisiscenter.org

Don : 220 000 dollars (1994-95, 1998, 2000-jusqu'à présent)

2. 180 Turning Lives Around (Hazlet, NJ)

www.180nj.org

Don : 160 000 dollars (1998, 2002-jusqu'à présent) / Une partie des recettes des concerts de 1996, 2000-2001, 2006 et 2009.

3. Southern Poverty Law Center (Montgomery, AL)

www.splcenter.org

Don : 380 000 dollars (1993-95, 1998, 2000- jusqu'à présent)

4. Graham Windham (New York, NY)

www.graham-windham.org

Don : 41 176 dollars : 1988, 1992-1994

5. Freehold Borough YMCA Community Center (Freehold, NJ)

Don : 30 000 dollars en 2010

6. Lwala Community Alliance (Nashville, TN)

Don : 30 000 dollars en 2010

7. MDA/ALS (Shrewsbury, NJ)

Don : 3 000 dollars

8. Alliance of Neighbors of Monmouth County (Highlands, NJ)

Don : 20 000 dollars

9. Community Church of New York City (New York, NY)

Don : 20 000 dollars

10. First A.M.E. Church (lieu indéterminé)

Don : 10 000 dollars

11. Kensington Welfare Rights Union (Philadelphia, PA)

Don : 10 000 dollars

12. St. Vincent de Paul Society (Oakland, CA)

Don : 10 000 dollars

13. Children of the Night (Van Nuys, CA)

Don : 15 000 dollars

14. Thunder Road (lieu indéterminé)

Don : 6 000 dollars

15. California Rural Legal Assistance Inc. (Madera, CA)

Don : 10 000 dollars

16. The Spot (Asbury Park, NJ)

Don : 5 500 dollars

17. Liberty Hill Foundation (Los Angeles, CA)

Don : 1 000 dollars

18. Tuesday's Child (lieu indéterminé)

Don : 1 000 dollars

19. Hispanic Affairs & Resource Center (Asbury Park, NJ)

Don : 8 000 dollars

20. San Diego Youth Services (San Diego, CA)

www.sdyouthservices.org

Sans abris

Don : 70 000 dollars (30 000 dollars en 1999 / 10 000 dollars en 2001 et 2005/ 20 000 dollars en 2006- 2007)

21. The Bridge (Phoenix, AZ)

Sans abris

Don : 50 000 dollars (1999, 2002-2005)

Une partie des recettes des concerts (1999, 2002 et 2005).

22. Bridges (Summit, NJ)

Sans abris

Don : 10 000 dollars

23. Minnesota Coalition for the Homeless (Minneapolis, MN)

Don : 10 000 dollars

24. Western Monmouth Habitat for Humanity (Freehold, NJ)

www.westmonhabitat.org

Don : 37 500 dollars : 2006- jusqu'à présent

25. Paterson Habitat for Humanity (Paterson, NJ)

Don : 12 500 dollars

26. Habitat for Humanity of Long Branch (Long Branch, NJ)

Don : 5 000 dollars

27. Epiphany House (Asbury Park, NJ)

Don : 30 000 dollars en 2010

28. Dignity Housing (Philadelphia, PA)

Don : 10 000 dollars

29. Department of Veteran Affairs (Miami, FL)

Don : 10 000 dollars

30. Bob Woodruff Foundation (Bristow, VA)

Vétérans, soldats

Don : 15 000 dollars en 2010

31. United Service Organization (USO - Washington, D.C.)

Soldats et leurs familles

Don : 3 500 dollars en 2010

32. New England Shelter for Homeless Veterans (Boston, MA)

www.nechv.org

Don : 130 000 dollars (1999, 2001, 2005-jusqu'à présent) / Une partie des recettes des concerts de 1999.

33. Colts Neck Volunteer Fire Department (Colts Neck, NJ)

Don : 500 dollars

III. Lutte contre la faim

1. WhyHunger (New York, NY)

www.whyhunger.org

Don : 75 000 dollars (1992-94) / Une partie des recettes des concerts de 1993, 1995, 2000, 2007, 2009 / Dîners de galas caritatifs 1987, 2005, 2007.

2. Saturday Soup of Asbury Park (Asbury Park, NJ)

www.trinitynj.com/3soupkitchen.html

Don : 55 500 dollars (2008- jusqu'à présent)

3. Project Angel Food (Los Angeles, CA)

www.angelfood.org

Don : 52 500 dollars : 1994, 1996-1997, 2008- jusqu'à présent.

4. Lunch Break (Red Bank, NJ)

www.lunchbreak.org

Don : 33 000 dollars : 2003- jusqu'à présent

5. Community Food Bank of New Jersey (Hillside, NJ)

www.njfoodbank.org

Don : 30 000 dollars : 1993, 2006 / Une partie des recettes de concerts en 1993, 1995, 2001-2002.

6. Philabundance (Philadelphia, PA)

Don : 30 000 dollars

7. Food & Hunger Hotline (New York, NY)

Don : 25 000 dollars

8. Los Angeles Regional Food Bank

Don : 25 000 dollars

9. Rainbow Kitchen Community Center (Newark, NJ)

Don : 20 000 dollars

10. Second Harvest Food Bank of Central Florida (Orlando, FL)

Don : 15 000 dollars

11. Alameda County Community Food Bank (Oakland, CA)

Don : 10 000 dollars

12. Arkansas Foodbank Network (Little Rock, AR)

Don : 10 000 dollars

13. Blythedale Children's Hospital (Valhalla, NY)

Don : 10 000 dollars

14. Capitol Area Food Bank (Washington, D.C.)

Don : 10 000 dollars

15. Cleveland Food Bank (Cleveland, OH)

Don : 10 000 dollars

16. Cooperative Feeding Program Inc. (Fort Lauderdale, FL)

Don : 10 000 dollars

17. Feeding America Eastern Wisconsin (Milwaukee, WI)

Don : 10 000 dollars

18. Feeding America Tampa Bay (Tampa, FL)

Don : 10 000 dollars

19. Food Bank of the State College Area (State College, PA)

Don : 10 000 dollars

20. Food Bank of Western New York (Buffalo, NY)

Don : 10 000 dollars

21. Gleaners Food Bank of Indiana (Indianapolis, IN)

Don : 10 000 dollars

22. Great Plains Food Bank (Fargo, ND)

Don : 10 000 dollars

23. Greater Boston Food Bank (Boston, MA)

Don : 10 000 dollars

24. Greater Chicago Food Bank (Chicago, IL)

Don : 10 000 dollars

25. Mid-Ohio Food Bank (Columbus, OH)

Don : 10 000 dollars

26. North Texas Food Bank (Dallas, TX)

Don : 10 000 dollars

27. Supplemental Food Providers (Albany, NY)

Don : 10 000 dollars

28. Share Our Strength (Washington, D.C.)

Don : 10 000 dollars

29. Atlanta Community Food Bank (Atlanta, GA)

Don : 5 000 dollars

30. Community Food Bank of Clark County (Las Vegas, NV)

Don : 5 000 dollars

31. Second Harvest Food Bank of Metrolina (Charlotte, NC)

Don : 5 000 dollars

IV. Jeunesse, éducation, musique

1. Project Vote (Washington, D.C.)

www.projectvote.org

Jeunesse, vote

Don : 35 000 dollars :1991- 1992

2. Philadelphia Recreation and Planning (Philadelphia, PA)

Jeunesse, musique

Don : 45 000 dollars en 1994

3. Guthrie Center (Great Barrington, MA)

Don : 30 000 dollars

4. Woody Guthrie Foundation (Mount Kisco, NY)

Don : 10 000 dollars

5. New Orleans Musicians Clinic

Don : 80 000 dollars en 2006

6. Music for Youth (New York, NY)

Don : 27 500 dollars

7. Tia Chucha's Centro Cultural (Sylmar, CA)

Don : 22 500 dollars en 2010

8. Center for Early Education (West Hollywood, CA)

Don : 17 000 dollars

9. Rhythm and Blues Foundation (Philadelphia, PA)

Don : 15 000 dollars

10. The Lenny Zakim Fund (Boston, MA)

Don : 15 000 dollars

11. CHope Champions (San Francisco, CA)

Don : 15 000 dollars

12. Westside Children's Community Center (Culver City, CA)

Don : 10 000 dollars

13. Rock and Roll Hall of Fame Foundation (New York, NY)

Don : 12 500 dollars

14. Jeff Porcaro Memorial Fund (Los Angeles, CA)

Don : 5 000 dollars

15. Michael Stabile Memorial Scholarship Fund, Trinity-Pawling School (Pawling, NY)

Étudiants, bourses

Don : 5 000 dollars en 2010

16. UCLA Foundation (Los Angeles, CA)

Étudiants, bourses

Don : 2 500 dollars

17. Fresh Air Foundation (New York, NY)

Don : 4 800 dollars

18. West Side Christian Academy (Red Bank, NJ)

Don : 1 000 dollars en 2010

19. Media Network Information Center (lieu indéterminé)

Don : 1 000 dollars

V. Écologie et humanitaire

1. Rainforest Foundation International (New York, NY)

Association créé par Sting avec son épouse Trudie Styler.

www.rainforestfoundation.org

Don : 49 500 dollars (1999, 2001, 2003-2007, 2009- jusqu'à présent)

Dîners de galas caritatifs : 1990, 1995 et 2010.

2. Monmouth County Friends of Clearwater (Red Bank, NJ)

Don : 10 000 dollars

3. The Africa Fund (New York, NY)

Don : 25 000 dollars

4. South Africa Information Fund

Don : 25 000 dollars

5. CARE (Atlanta, GA)

Don : 1 000 dollars

6. Freedom Fields USA (Carmel, CA)

Don : 1 000 dollars

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires : œuvres de Bruce Springsteen

1. Discographie

1.1. Albums studio (Tous signés avec la Columbia Records, New York)

- Appel, Mike, Jon Landau et Bruce Springsteen, *Born to Run*, 1975.
- Landau, Jon et Bruce Springsteen, *Darkness on the Edge of Town*, 1978.
- Landau, Jon, Bruce Springsteen et Steve Van Zandt, *The River*, 1980.
- Springsteen, Bruce, *Nebraska*, 1982.
- Landau, Jon, Chuck Plotkin, Bruce Springsteen et Steve Van Zandt, *Born in the U.S.A.*, 1984.
- Plotkin, Chuck et Bruce Springsteen, *The Ghost of Tom Joad*, 1995.
- O'Brien, Brendan, *The Rising*, 2002.
- -----, *Devils & Dust*, 2005.
- Springsteen, Bruce, *We Shall Overcome : The Seeger Sessions (American Land Edition)*, 2006.
- O'Brien, Brendan, *Magic*, 2007.
- -----, *Working on a Dream*, 2009.
- Aniello, Ron et Bruce Springsteen, *Wrecking Ball*, 2012.
- Aniello, Ron, Brendan O'Brien et Bruce Springsteen, *High Hopes*, 2014.

1.2. Compilations / Live

- Landau, Jon, Chuck Plotkin et Bruce Springsteen, *Live 1975-85*, 1986.
- Landau, Jon, Chuck Plotkin, Bruce Springsteen et Steve Van Zandt, *Greatest Hits*, 1995.
- Hammond, John, Chuck Plotkin et Bruce Springsteen, *Tracks*, 1998.

2. Vidéographie

- Diomedi, Dave, *VH1 Storytellers*, New York, VH1, 2005.
- Springsteen, Bruce, *Springsteen's Keynote Speech at South By Southwest*, Austin, 2012.
- -----, *Video Anthology/ 1978-88*, New York, Columbia, 1989.
- Springsteen, Bruce et Chuck Plotkin, *Live in New York City*, New York, HBO, 2001.
- Zimny, Thom, *The Ties That Bind*, Los Angeles, Thrill Hill, 2015.
- -----, *Born in the U.S.A. Live: London 2013*, New York, Columbia, 2014.
- -----, *Wrecking Ball: A Conversation with Bruce Springsteen*, Los Angeles, Thrill Hill Productions, 2012.

- Zimny, Thom, *The Promise: The Making of Darkness on the Edge of Town*, Los Angeles, Thrill Hill Productions, 2010.
- -----, *Wings for Wheels: The Making of Born to Run*, Los Angeles, Thrill Hill Productions, 2005.

3. Autobiographie

- Springsteen, Bruce, *Born to Run*, Londres, Simon & Schuster, 2016.

4. Entretiens

4.1. Entretiens écrits

- Burger, Jeff, (éd), *Springsteen on Springsteen: Interviews, Speeches and Encounters*, Chicago, Chicago Review Press, 2013.
- Masur, Louis P. et Christopher Phillips, (éd), *Talk About a Dream: The Essential Interviews of Bruce Springsteen*, New York, Bloomsbury Press, 2013.

4.2. Entretiens radiophoniques

- Gross, Terry, « Bruce Springsteen: On Jersey, Masculinity And Wishing To Be His Stage Persona », *Fresh Air, NPR Music*, 5 octobre 2016, [en ligne], consulté le 3 janvier 2018. URL: <http://www.npr.org/2016/10/05/496639696/bruce-springsteen-on-jersey-masculinity-and-wishing-to-be-his-stage-persona>
- Young, Kirsty, « Bruce Springsteen », *Desert Island Discs, BBC Radio 4*, 18 décembre 2016, [en ligne], consulté le 4 novembre 2017. URL: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b0855znp>

Sources secondaires

1. Ouvrages et articles cités

1.1. Bruce Springsteen

- Couch, James, « Driving with Springsteen into the Darkness at the Edge of the World », in Doug Anderson et Randall E. Auxier, (éd.), *Bruce Springsteen and Philosophy: Darkness on the Edge of Truth*, Chicago, Open Court, 2008.
- Cowie, Jefferson et Lauren Boehm, « Dead Man's Town: "Born in the U.S.A.", Social History and Working-Class Identity », *American Quarterly*, vol.58, n°2, juin 2006, 353-378, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, [en ligne], consulté le 20 décembre 2017. URL : <http://www.jstor.org/stable/40068367>
- Cullen, Jim, *Born in the U.S.A.: Bruce Springsteen and the American Tradition*, Middletown, Wesleyan University Press, 2005.
- Gaar, Gillian G., *Boss: Bruce Springsteen and the E Street Band- The Illustrated History*, Minneapolis, Quarto Publishing Group, 2016.
- Hamburger, Susan, « When They Said Sit Down, I Stood Up: Springsteen's Social Conscience, Activism, and Fan Response », *Glory Days: A Bruce Springsteen Symposium*, Monmouth University, West Long Branch, New Jersey, 1-23, 9 septembre 2005.
- Kirkpatrick, Rob, *The Words and Music of Bruce Springsteen*, Westport, Praeger, 2007.
- Marsh, Dave, *Bruce Springsteen. Two Hearts: The Definitive Biography, 1972-2003*, New York, Routledge, 2003.
- Masur, Louis P., *Runaway Dream: Born to Run and Bruce Springsteen's American Vision*, New York, Bloomsbury Press, 2009.
- Sawyers, June Skinner, *Thoughter Than the Rest: 100 Best Bruce Springsteen Songs*, New York, Omnibus Press, 2006.
- , *Racing in the Street: The Bruce Springsteen Reader*, New York, Penguin, 2004.
- Symynkywicz, Jeffrey B., *The Gospel According to Bruce Springsteen*, Louisville, Westminster John Knox Press, 2008.
- Wilson, David, « Giving His Heart More Room: Bruce Springsteen's Private Foundations », *Glory Days: A Bruce Springsteen Symposium*, Monmouth University, West Long Branch, New Jersey, 1-48, 14 septembre 2012, [en ligne], consulté le 27 décembre 2017. URL: <https://fr.scribd.com/doc/100764745/Giving-His-Heart-More-Room-Bruce-Springsteen-s-Private-Foundations>

1.2. *Protest song*

- Arleo, Andy, « Woody Guthrie's "Tom Joad" ». Andy Arleo, Paul Lees, Françoise Le Jeune et Bernard Sellin, *Myths and Symbols of the Nation*, vol. 1, CRINI, 163-183, 2006, [en ligne], consulté le 29 novembre 2017. URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00623908>
- Daughtry, J.Marti et Jonathan Ritter, *Music in the Post 9/11 World*, New York, Routledge, 2007.
- Denisoff, R. Serge, *Sing a Song of Social Significance*, [1968], Ohio, Bowling Green University Popular Press, 2^{ème} édition, 1983.
- Eyerman, Ron et Andrew Jamison, *Music and Social Movements: Mobilizing Tradition in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Goniprow, Dan, « Where Have All the Protest Songs Gone? », South Kingston, Rhode Island University, 1-21, 1^{er} mai 2007, [en ligne], consulté le 28 décembre 2017. URL: <http://digitalcommons.uri.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1045&context=srhonorsprog>
- Israelson, Chad et Jeff Taylor, *The Political World of Bob Dylan: Freedom and Justice, Power and Sin*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.
- Jackson, Mark Allan, *Prophet Singer: The Voice and Vision of Woody Guthrie*, Jackson, University Press of Mississippi, 2008.
- Kirkpatrick, Rob, *1969: The Year Everything Changed*, New York, Skyhorse Publishing, 2011.
- Kofsky, Frank, « Frank Zappa: The Mothers of Invention », *Jazz and Pop*, octobre 1967, [en ligne], consulté le 4 janvier 2018. URL : http://www.afka.net/Articles/1967-09_Jazz_Pop.htm
- Lynskey, Dorian, *33 Revolutions Per Minute: A History of Protest Songs, From Billie Holiday to Green Day*, New York, Ecco, 2011.
- McWhirter, Christian, *Battle Hymns: Music and the American Civil War*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2012.
- Mullen, John, « What Can Political Rock Do? A Discussion Based on the Example of the Tom Robinson Band 1976-1979 », *Revue Française de Civilisation Britannique*, XXII-3 | 2017, mise en ligne le 05 juillet 2017, consulté le 3 janvier 2018. URL : <https://rfcv.revues.org/1406#quotation>
- Rodnitzky, Jerome L., « The Evolution of the American Protest Song », [1969], in Timothy E. Scheurer (éd.), *The Age of Rock*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1989.

- Schwender, Danwill D., « If Reagan played disco: Rocking out and selling out with the talking heads of political campaigns and their unauthorized use of music », in Mathieu Deflem (éd.), *Music and Law*, Bingley, Emerald Group Publishing Limited, 2013.
- Shaw, John, *This Land that I Love: Irving Berlin, Woody Guthrie, and the Story of Two American Anthems*, New York, PublicAffairs, 2013.
- Szatmary, David, *Rockin' in Time: A Social History of Rock and Roll*, Upper Saddle River, Prentice-Hall, 6^{ème} édition, 2006.
- Weinstein, Deena, « Rock Protest Songs : So Many and So Few », in Ian Peddie (éd.), *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, Burlington, Ashgate, 2006.
- Winkler, Allan M, *To Everything There is a Season: Pete Seeger and the Power of Song*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

1.3. Musique rock

- Bonomo, Joe, *Conversations with Greil Marcus*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2012.
- Chastagner, Claude, « Quand le rock américain prend la route », in *Les Cultures du déplacement*. (éd.) Laurent Sébastien Fournier, Claude Chastagner, Catherine Bernié-Boissard et Dominique Crozat. Aix-en-Provence : Les Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2014, 109-120.
- , *De la culture rock*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- , « Who calls the tune ? », *Transatlantica*, 2 | 2010, mis en ligne le 15 avril 2011, consulté le 18 décembre 2017. URL: <http://transatlantica.revues.org/5052>
- , « Rebels on the Net », *Cercles : Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone*, Université de Rouen, 2002, 20-30, [en ligne], consulté le 29 décembre 2017. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00176151>
- , « The Parents' Music Resource Center, from information to censorship », *Popular Music*, Cambridge University Press, volume 18/2, mai 1999, 179-192, [en ligne], consulté le 16 décembre 2017.
URL: <http://www.jstor.org/stable/853600>
- , *La Loi du rock. Ambivalence et sacrifice dans la musique populaire anglo-américaine*, Paris, Flammarion / Climats, 1998.
- Garofalo, Reebee (éd.), *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*, Cambridge MA, South End Press, 1992.

Grossberg, Lawrence, « Putting the Pop Back into Postmodernism », *Social Text*, Duke University Press, n°21, 1989, 170, [en ligne], consulté le 22 décembre 2017.

URL: www.jstor.org/stable/827814

-----, « The Politics of Youth Culture: Some Observations on Rock and Roll in American Culture », *Social Text*, n°8, Duke University Press, hiver 1983-1984, 104-126, [en ligne], consulté le 2 janvier 2018. URL: <http://www.jstor.org/stable/466325>

Haines, John, « The Emergence of Jesus Rock: On Taming the “African Beat” », in *Black Music Research Journal*, Columbia College Chicago et University of Illinois Press, vol. 31, n° 2, automne, 2011, 229-260, [en ligne], consulté le 16 décembre 2017.

URL: <http://www.jstor.org/stable/10.5406/blacmusiresej.31.2.0229>

Jarrett, Michael, « Concerning the Progress of Rock and Roll », in Anthony DeCurtis (éd.), *Present Tense: Rock & Roll and Culture*, Durham, Duke University Press, 1992.

Leland, John, *Hip: The History*, New York, HarperCollins Publishers, 2004.

Marcus, Greil, *Dead Elvis: A Chronicle of a Cultural Obsession*, New York, Doubleday, 1991.

-----, *Mystery Train: Images of America in Rock'n'Roll Music*, New York, Omnibus Press, 1977.

Perone, James E., *Mods, Rockers, and the Music of the British Invasion*, Westport, Greenwood Publishing Group, 2009.

1.4. Musique populaire

Case, Jay Riley, *An Unpredictable Gospel: American Evangelicals and World Christianity, 1812-1920*, New York, Oxford University Press, 2012.

Cohen, Ronald D., *Folk Music: The Basics*, New York, Routledge, 2006.

Daren, Bob, *People Get Ready!: A New History of Black Gospel Music*, New York, Continuum, 2004.

Davis, Todd F. et Kenneth Womack, *Reading the Beatles: Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab Four*, Albany, State University of New York Press, 2006.

Dorson, Richard Mercer, *Handbook of American Folklore*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

Fillingim, David et Michael P. Graves (éd.), *More Than Precious Memories: The Rhetoric of Southern Gospel Music*, Macon, Mercer University Press, 2004.

Garofalo, Reebee, « Pop goes to war : 2001-2004: U.S. popular music after 9/11 », in, Amy M. Damico et Sara E. Quay (éd.), *September 11 in Popular Culture*, New York, Routledge, 2007, 3-26.

- Grassy, Elsa, « “Tradition can be a verb”: Covering Songs in the Post-Katrina Era », *Revue française d'études américaines*, [en ligne], 2009/2, n°120, 10-23, consulté le 25 décembre 2017. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2009-2-page-10.htm>
- Jackson, Jerma A., *Singing in my Soul: Black Gospel Music in a Secular Age*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2004.
- Kate Siobhan, *The Beatles: A Musical Biography*, Santa Barbara, Greenwood, 2010.
- Lindahl, Carl, « Thrills and Miracles: Legends of Lloyd Chandler », *Journal of Folklore Research*, vol. 41, n° 2/3, 2004, 133-171, [en ligne], consulté le 13 octobre 2017. URL : www.jstor.org/stable/3814588
- Lund, Jens et Serge R. Denisoff, « The Folk Music Revival and the Counter Culture: Contributions and Contradictions », in *The Journal of American Folklore*, vol. 84, n°. 334 (octobre - décembre, 1971), 394- 405, [en ligne], consulté le 1^{er} septembre 2017. URL: <http://www.jstor.org/stable/539633>
- McNeil, William K. (éd.), *Encyclopedia of American Gospel Music*, New York, Routledge, 2005.
- Rodnitzky, Jerome L., « Popular Music in American Studies », *The History Teacher*, vol.7, n°4, 503-510, août 1974, [en ligne], consulté le 1^{er} septembre 2017. URL : <http://www.jstor.org/stable/492057>
- Romalis, Shelly, *Pistol Packin' Mama: Aunt Molly Jackson and the Politics of Folksong*, Champaign, University of Illinois Press, 1999.
- Warner, Jay, *American Singing Groups: A History from 1940s to Today*, Milwaukee, Hal Leonard, 2006.
- Williams, Sean, *Focus: Irish Traditional Music*, New York, Routledge, 2010.

1.5. Ouvriers, mouvements sociaux et contestataires

- Beard, Ben et Horace Randall Williams, *This Day in Civil Rights History*, Montgomery (AL), NewSouth Books, 2009.
- Bruno, Robert, *Steelworker Alley: How Class Works in Youngstown*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.
- Chastagner, Claude, *Révoltes et utopies : militantisme et contre-culture dans l'Amérique des années soixante*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.
- Cowie, Jefferson, *Stayin' Alive: The 1970s and the Last Days of the Working Class*, New York, The New Press, 2010.

- Debouzy, Marianne, *La Désobéissance civile aux États-Unis et en France, 1970-2014*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- , « Le militantisme politique aux États-Unis au lendemain du 11 Septembre 2001 », *Transatlantica*, 2008, [en ligne], consulté le 28 décembre 2017.
URL: <https://transatlantica.revues.org/2883>
- , « Où en est le mouvement ouvrier américain aujourd'hui ? », *Transatlantica*, 2003, [en ligne], consulté le 28 octobre 2017.
URL: <https://transatlantica.revues.org/537>
- Herman, Jennifer, *Ohio Encyclopedia*, St. Clair Shores, Somerset Publishers Inc, 2002.
- Jansson, Bruce S., *Becoming an Effective Policy Advocate*, Belmont, University of Southern California, 2010.
- LeMasters, E.E., *Blue-collar Aristocrats: Life-styles at a Working-class Tavern*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1975.
- Louis-Jean, Clavet, *La Production révolutionnaire*, Paris, Payot, 1976.
- Lubrano, Alfred, *Blue-Collar Roots, White-Collar Dreams*, Hoboken, Wiley, 2005.
- Maharidge, Dale et Michael Williamson, *Journey to Nowhere: The Saga of the New Underclass*, New York, Hyperion, 1985.
- Marshall, Peter, *Demanding the Impossible: A History of Anarchism*, Oakland, PM Press, 2010.
- Marx, Karl, *Manuscrits de 1844*, traduit par Émilie Bottigelli, Paris, Les Éditions sociales, 1972.
- Michéa, Jean-Claude, *Orwell anarchiste tory*, Paris, Climats, 2008.
- , *L'Enseignement de l'ignorance et ses conditions modernes*, Castelnau, Climats / Flammarion, 1999.
- Moretta, John Anthony, *The Hippies: A 1960s History*, Jefferson (Caroline du Nord), McFarland & Company, 2017.
- Norwood, Stephen H., *Strikebreaking and Intimidation*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2002.
- Round, Michael, *Grounded: Reagan and the PATCO Crash*, New York, Routledge, 2013.
- Rucker, Walter C. et James N. Upton, *Encyclopedia of American Race Riots, volume 2*, Westport, Greenwood Press, 2007.
- Weir, Robert E., *Workers in America: A Historical Encyclopedia, volume 2*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2013.
- Zamir, Emanuel, *A Blue-Collar Man: The Importance of America's Hard-Working People*, Pittsburgh, RoseDog Books, 2011.

1.6. Politique, société et histoire américaine

- Abramsky, Sacha, *The American Way of Poverty*, New York, Nation Books, 2013.
- Altman, Roger C., « The Great Crash, 2008 », *Foreign Affairs*, janvier/ février 2009, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017.
- URL : <https://www.foreignaffairs.com/articles/united-states/2009-01-01/great-crash-2008>
- Baradori, Giovanna, *Le « concept » du 11 septembre*, Paris, Galilée, 2005.
- Baudrillard, Jean, « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 3 novembre 2001, [en ligne], consulté le 12 décembre 2017.
- URL: http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/03/06/l-esprit-du-terrorisme-par-jean-baudrillard_879920_3382.html
- Carlin, George, *Brain Droppings*, New York, Hyperion Books, 1997.
- Carroll, Andrew et Robert Torricelli, *In Our Own Words: Extraordinary Speeches of the American Century*, New York, Washington Square Press, 1999.
- Daanoune, Karim, *L'écriture de l'événement dans la fiction de Don DeLillo*, thèse de troisième cycle : Études anglophones, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014.
- Davis, Tom, (Président), *Select Bipartisan Committee to Investigate the Preparation for and Response to Hurricane Katrina*, Washington, D.C., House of Representatives, 15février 2006, [en ligne], consulté le 24 décembre 2017. URL : <http://www.katrina.house.gov/>
- De Tocqueville, Alexis, *De la Démocratie en Amérique*, [1840], Paris, Institut Coppet, 2012.
- DeLillo, Don, « In the ruins of the future », *Harper's Magazine*, New York, décembre 2001.
- Dumont, Gérard-François, « Barack Obama et le rêve américain », *Population et avenir*, 2009, 3, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00765655>
- Geva, Dorit, *Conscription, Family and the Modern State*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Golway, Terry, *So Others Might Live*, New York, Basic Books, 2002.
- Harington, Michael, *The Other America: Poverty in the United States*, [1962], New York, Simon & Schuster, 1997.
- Kaspi, André, *Les Américains : les États-Unis de 1607 à nos jours*, Paris, Seuil, 1986.
- Kean, Thomas H., (Président), *National Commission on Terrorist Attacks*, Washington, D.C., 2004.

- Knabb, Richard D., Jamie R. Rhome et Daniel P. Brown, « Tropical Cyclone Report Hurricane Katrina », *National Hurricane Center*, Miami, le 20 décembre 2005, [en ligne], consulté le 24 décembre 2017.
URL : http://www.nhc.noaa.gov/data/tcr/AL122005_Katrina.pdf
- Lacorne, Denis et Justin Vaïsse, *La Présidence impériale*, Paris, Odile Jacob, 2007.
- Lemann, Nicholas, *The Promised Land: The Great Black Migration and How It Changed America*, New York, Vintage, 1992.
- Levinson, David, (éd.), *Encyclopedia of Homelessness*, Thousand Oaks (CA), Sage Publications, 2004.
- Marienstras, Élise, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine : essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'indépendance, 1763-1800*, Paris, Maspero, 1976.
- Mockaitis, Thomas R., (éd.), *The Iraq War Encyclopedia*, Santa Barbara, ABC-Clio, 2013.
- Peterson, Merrill D. et Robert C. Vaughan (éd), *The Virginia Statute for Religious Freedom*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Pillard, Thomas, « Une histoire oubliée : la genèse française du terme « film noir » dans les années 1930 et ses implications transnationales », *Transatlantica* [en ligne], le 14 décembre 2012, consulté le 23 novembre 2017.
URL: <http://transatlantica.revues.org/5742>
- Sernett, Milton C., *Bound For the Promised Land*, Londres, Duke University Press, 1997.
- Smith, Garry Scott, *Faith and the Presidency*, New York, Oxford University Press, 2006.
- St John de Crèvecoeur, J. Hector, *Lettres d'un cultivateur américain*, [1782], traduit par Jean Lacroix et Patrick Vallon, Lausanne, L'Age d'homme, 2002.
- Stewart, Chuck, (éd.), *The Greenwood Encyclopedia of LGBT Issues Worldwide*, volume 1, Santa Barbara, Greenwood Press, 2010.
- Stiglitz, Joseph, « America is no longer a land of opportunity », *Financial Times*, le 25 juin 2012, [en ligne], consulté le 26 décembre 2017.
URL : <https://www.ft.com/content/56c7e518-bc8f-11e1-a111-00144feabdc0>
- Stiglitz, Joseph et Linda B. Blimes, « The \$3 Trillion War », *Vanity Fair*, le 26 février 2008, [en ligne], consulté le 23 décembre 2017.
URL : <https://www.vanityfair.com/news/2008/04/stiglitz200804>
- Truslow Adams, James, *The Epic of America*, [1931], New Brunswick, NJ, Transaction Publishers, 2012.
- Zinn, Howard, *A People's History of the United States: 1492-Present*, New York, Harper Collins, 2001.

1.7. Critique littéraire, philosophie, religion

- Adorno, Theodor W., *Prisms*, [1967], traduit par Shierry Weber Nichol森 et Samuel Weber, Cambridge MA, The MIT Press, 1983.
- Aristote, *Poétique et Rhétorique*, traduit par Charles-Émile Ruelle, Paris, Garnier Frères, 1883.
- , *La Politique*, traduit par Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 1874.
- Balmer, Randall, *Encyclopedia of Evangelicalism*, Louisville, Westminster John Knox Press, 2002.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- , *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Baudoin, Jacques, *Grand livre des saints : culte et iconographie en Occident*, Brioude, Créer, 2006.
- Bellah, Robert N., « Civil Religion in America », *Dædalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, hiver 1967, vol. 96, n°1, 1-21, [en ligne], consulté le 5 septembre 2017. URL : http://www.robertbellah.com/articles_5.htm
- Boltanski, Luc et Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.
- Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.
- Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, [1949], Princeton University Press, 2004.
- Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.
- Canetti, Elias, *Masse et puissance*, traduit par Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966.
- Caraman-Bena, Francine, « Barbara Cassin. La nostalgie », *Essaim*, 2014/1 (n°32), 153-159, [en ligne], consulté le 4 septembre 2017. URL : <http://www.cairn.info/revue-essaim-2014-1-page-153.htm>
- Chomsky, Noam et Michel Foucault, « Human Nature: Justice versus Power. Noam Chomsky debates with Michel Foucault », 1971, [en ligne], consulté le 28 décembre 2017. URL: <https://chomsky.info/1971xxxx/>
- Colliot-Thélène, Catherine, *Max Weber et l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.
- Crété, Liliane, *Le Protestantisme et les paresseux : le travail, les œuvres et la grâce*, Genève, Labor et Fides, 2001.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972.

- Deleuze, Gilles, « Bartleby, ou la formule », in *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, 89-114.
- Derrida, Jacques, « La Pharmacie de Platon », in *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, 69-197.
- , *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- Descartes, René, *Discours de la méthode*, [1637], Paris, Gallimard, 1997.
- Eliot, T.S., *The Sacred Wood*, Edinburgh, Morrison and Gibb LTD, 1920.
- Emerson, Ralph Waldo, *Self-Reliance, the Over-Soul and Other Essays*, [1841], Claremont, Coyote Canyon Press, 2010.
- Enthoven, Raphaël, *Matière première*, Paris, Gallimard, 2013.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1983.
- Gaggi, Silvio, *Modern/ Postmodern: A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.
- Gauchet, Marcel, *Le Désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.
- , *Comprendre le malheur français*, Paris, Stock, 2016.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- Girard, René, *La Voix méconnue du réel*, Paris, Grasset, 2002.
- , *Celui par qui le scandale arrive*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- , *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978.
- , *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- , *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- Graig, Edward, (éd.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy, volume 1*, Londres, Routledge, 1998.
- Guérin, Daniel, *L'Anarchisme*, Paris, Gallimard, 1981.
- Hersch, Jeanne, *Karl Jaspers*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978.
- Hessel, Stéphane, *Indignez-vous !* Montpellier, Indigène éditions, 2010.
- Jaspers, Karl, *Way to Wisdom: An Introduction to Philosophy*, traduit par Ralph Manheim, New Haven, Yale University Press, 1951.
- Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pratique*, [1788], traduit par François Picavet, Paris, Librairie Félix Alcan, 1921.
- LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001.

- Laub, Dori, « Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening », in Shoshana Felman et Dori Laub, (éd.), *Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 1992, 57-74.
- Laugier, Sandra et Albert Ogien, *Pourquoi désobéir en démocratie ?* Paris, La découverte, 2010.
- Le Bon, Gustave, *Psychologie des foules*, [1895], Paris, Presses universitaires de France, 2013.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- Mattéi, Jean-François, *De l'indignation*, Paris, La Table Ronde, 2005.
- Mauss, Marcel, *Essai sur le Don*, [1925], Paris, Presses universitaires de France, 2^{ème} édition, 2012.
- Nietzsche, Friedrich, *Fragments posthumes sur l'éternel retour (1880-1890)*, traduit par Lionel Duvoy, Édition Allia, Paris, 2003.
- Orwell, George, *The Lion and the Unicorn : Socialism and the English Genius*, [1941], Londres, Penguin Books, 1982.
- Pateman, Barry, (éd.), *Chomsky on Anarchism*, Oakland, AK Press, 2005.
- Platon, *La République*, traduit par Émile Chambry, Paris, Club français du livre, 1967.
- , *Le Sophiste*, traduit par Émile Chambry, Paris, Flammarion, 1969.
- , *Apologie de Socrate*, traduit par Émile Chambry, Paris, Flammarion, 2002.
- Sartre, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, [1945], Paris, Gallimard, 1996.
- Tarde, Gabriel, *Les Lois de l'imitation*, [1890], Paris, Kimé, 1993.
- Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, [1969], New Brunswick, Transaction Publishers, 2008.
- Van Gennep, Arnold, *Les Rites de passage*, [1909], Paris, A&J. Picard, 1981.
- Vincent-Arnaud, Nathalie, « The No Music City ? », *Littératures*, 66 | 2012, 185-193, mis en ligne le 26 décembre 2013, consulté le 22 novembre 2017.
URL : <http://journals.openedition.org/litteratures/199>
- Vives, Jean-Michel, « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », *Recherches en psychanalyse*, 1/2010, (n° 9), 22-35, [en ligne], consulté le 2 septembre 2017. URL : www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-22.htm
- Weber, Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, [1905], traduit par Jacques Chavy, Paris, Plon, 1964.
- , *Le Savant et le politique*, [1919], traduit par Julien Freund, Paris, Plon, 1959.

- Wentz, Richard E, *American Religious Traditions: The Shaping of Religion in the United States*, Minneapolis, Fortress Press, 2003.
- Whal, Jean, *Les Philosophes de l'existence*, Paris, Armand Colin, 1954.
- White, James F., *The Sacraments in Protestant Practice and Faith*, Nashville, Abingdon Press, 1999.
- Whitehead, Joyce, *The Fall of Moral America*, Pittsburgh, RoseDog Books, 2010.
- Woolf, Virginia, « Modern Fiction », in Andrew McNeillie, (éd.), *The Essays of Virginia Woolf, volume 4, 1925 to 1928*, Londres, The Hogarth Press, 1984.
- Wright, Richard, « I Choose Exile », [1951], in, Joan Urban, *Richard Wright*, Los Angeles, Melrose Square, 1989.
- Zafirovski, Milan, *The Protestant Ethic and the Spirit of Authoritarianism*, New York, Springer, 2007.

1.8. Culture étatsunienne et études culturelles

- Avramov, Dragana, *Homelessness in the European Union*, Bruxelles, Feantsa, 1995.
- Bacqué, Marie-Hélène, « Empowerment et politiques urbaines aux États-Unis », *Géographie, économie, société*, 2006/1, vol.8, 107-124.
- Baldwin, Stanley C. et James. D Mallory, *The Kink and I*, Wheaton, IL, Victor Books, 1973.
- Baltov Jr., Victor Alexander, *Baseball in America: Origins and History*, Bloomington, IN, AuthorHouse, 2010.
- Banks, Cyndi, *Punishment in America: a Reference Handbook*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2005.
- Baquiast, Jean-Paul, *Ce monde qui vient : sciences, matérialisme et post-humanisme au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- Battisti, Linda M. et John Stevens Berry, *The Twelfth Victim*, Omaha, NE, Addicus Books, 2014.
- Bedau, Hugo Adam, *The Death Penalty in America*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Borde, Raymond et Étienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, [1955], Paris, Flammarion, 1988.
- Brown, Blain, *Cinematography: Theory and Practice*, Burlington, MA, Focal Press, 2012.
- Brunet, Roger, *Les Mots de la géographie*, Paris, Reclus-La Documentation française, 1993.
- Carlisle, Nancy et Melinda Talbot Nasardinov, *America's Kitchens*, Boston, Historic New England, 2008.
- Cryer, Max, *Who Said That First?*, Auckland, Read How You Want, 2010.
- Cullen, Jim, *American Dream: A Short History of an Idea that Shaped a Nation*, New York, Oxford University Press, 2004.

- Darbon, Sébastien, « Baseball, immaculée conception et nostalgie pastorale », *Terrain*, 15 septembre 2012, 130-147, [en ligne], consulté le 4 septembre 2017.
URL: <http://terrain.revues.org/11553>
- Dickson, Paul, *The Dickson Baseball Dictionary*, 3^{ème} édition, New York, W.W. Norton & Company, 2009.
- Fägersten, Kristy Beers, *Who's Swearing Now? The Social Aspects of Conversational Swearing*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- Ferrell, Jeff, « Crime and Popular Culture: Theory and Method », *Journal of the Institute of Justice & International Studies*, Warrensburg, University of Central Missouri, 2009, 1-10.
- Franco, Zeno E., Kathy Blau et Philip G. Zimbardo, « Heroism: A Conceptual Analysis and Differentiation Between Heroic Action and Altruism », *American Psychological Association, in Review of General Psychology*, juin 2011, vol. 15, n°2, 99-113.
- Gmelch, George, *Inside Pitch: Life in Professional Baseball*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2001.
- Greene, Jack R. (éd.), *The Encyclopedia of Police Science*, New York, Routledge Taylor & Francis, 2007.
- Haney, Chuck, *Badlands of the High Plains*, Helena, Farcountry Press, 2017.
- Hirsch, Foster, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, New York, Da Capo, 1981.
- Kempf, Jean, *Une histoire culturelle des États-Unis*, Paris, Armand Colin, 2015.
- , « La petite ville: une nostalgie américaine », *Nostalgies américaines*, Mallard, Reims, 2004, 89-111, [en ligne], consulté le 12 septembre 2017.
URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00381619/document>
- , « 'And what did Lincoln say at Gettysburg?' Une pédagogie des lieux de mémoire », *Annales de l'Université de Savoie*, Université de Savoie, 1995, 95-106, [en ligne], consulté le 30 septembre 2017. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00382203>
- Kuisel, Richard F., *Le Capitalisme et l'État en France*, traduit par André Charpentier, Paris, Gallimard, 1984.
- Labarre, Nicolas, « Heroes : négociation d'une hiérarchie de culture populaire », *Revue de recherche en civilisation américaine*, mis en ligne le 29 avril 2010, consulté le 16 décembre 2017. URL : <http://rrca.revues.org/228>
- Landwehrlen, Thomas, *L'Oktobertfest de Munich : portée sociale et politique*, Paris, L'Harmattan, 2009.

- Lingeman, Richard, « A consonance of Towns », in Luther S. Luedtke, (éd.), *Making America: The Society & Culture of the United States*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1992, 95-109.
- Mailer, Norman, *Advertisements for Myself*, [1959], Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992.
- Mattelart, Armand et Érik Neveu, *Introduction aux cultural studies*, Paris, La Découverte, 2003.
- McMurtry, Larry, *Roads: Driving America's Great Highways*, New York, Simon & Schuster, 2001.
- Morley, Patrick M., *The Man in the Mirror*, Grand Rapids, Zondervan, 1997.
- Nelson, Jill, *Police Brutality: An Anthology*, New York, W.W. Norton & Company, 2001.
- Pillsbury, Samuel H., *Judging Evil: Rethinking the Law of Murder and Manslaughter*, New York, New York University Press, 1998.
- Powers, Richard G., « Sports and American Culture », in Luther S. Luedtke, (éd.), *Making America: The Society & Culture of the United States*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1992, 272-288.
- Price, John, *Everyday Heroism: Victorian Constructions of the Heroic Civilian*, Londres, Bloomsbury, 2014.
- Rohart, François, *Traité théorique et pratique de la fabrication de la bière*, Paris, Librairie agricole de la maison rustique, 1848.
- Sauzeau, André et Pierre Sauzeau, « Le symbolisme des métaux et le mythe des races métalliques », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 219, n°3, 2002, 259-297, [en ligne], consulté le 19 octobre 2017.
URL: http://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_2002_num_219_3_957
- Seltzer, Mark, *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*, New York, Routledge, 1998.
- Silver, Alain et James Ursini, (éd.), *Film Noir Reader*, New York, Limelight Editions, 2006.
- Stand, Ginger, *Killer on the Road*, Austin, University of Texas Press, 2012.
- Ward, Derrick S., « Law », in David J. Wishart, (éd.), *Encyclopedia of the Great Plains*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004, 439-466.
- Wendt, Simon, (éd.), *Extraordinary Ordinarity: Everyday Heroism in the United States, Germany and Britain, 1800-2015*, The University of Chicago Press, 2016.
- Zimbardo, Philip G., *The Lucifer Effect*, New York, Random House, 2007.

1.9. (Auto) biographie, (auto) fiction, littérature, photographie

- Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- , *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.
- Camus, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.
- Crane, Stephen, "War is Kind", [1899], Charleston, BiblioBazaar, 2009.
- DeLillo, Don, *The Falling Man*, New York, Scribner, 2007.
- Du Bois, WEB, *Autobiography of W.E.B. Dubois: A Soliloquy on Viewing My Life from the Last Decade of its First Century*, New York, International Publishers, 1968.
- Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- Dylan, Bob, *Chronicles: Volume One*, New York, Simon & Schuster, 2004.
- Euripide, *Les Bacchantes*, traduit par Nicolas-Louis-Marie Artaud, Paris, Charpentier, 1842.
- Fitzgerald, Francis Scott, *The Great Gatsby*, [1925], New York, Scribner, 2004.
- Golus, Carrie, *Russell Simmons: From Def Jam to Super Rich*, Minneapolis, Twenty-First Century Books, 2012.
- Hugo, Victor, *Les Misérables*, [1862], Paris, Gallimard, 2008.
- Joyce, James, *Ulysses*, [1922], Londres, Penguin Classics, 2000.
- , *A Portrait of the Artist as a Young Man*, [1916], New York, Barnes & Noble Classics, 2004.
- , *Dubliners*, [1914], Londres, Penguin Classics, 1993.
- Melville, Herman, *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*, [1853], Brooklyn, Melville House Publishing, 2010.
- O'Connor, Flannery, *A Good Man Is Hard To Find and Other Stories*, [1953], San Diego, Harcourt, 1977.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, New York, Hungry Minds, 2002.
- Smith, Patti, *Just Kids*, New York, Bloomsbury Publishing, 2011.
- Steinbeck, John, *The Grapes of Wrath*, [1939], New York, Chelsea House Publishers, 2007.
- Stryker, Roy, « The Farm Security Photographer Covers the American Small town », *Shooting script, Roy Stryker Papers*, University of Louisville, 1936.
- Tolkien, J.R.R., *The Fellowship of the Ring, (The Lord of the Rings, part 1)*, [1954], Boston, Houghton Mifflin Company, 2005.
- Warhol, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol*, New York, Houghton Mifflin Harcourt, 1975.

1.10. Films, documentaires

- Cohen, Ethan et Joel Cohen, *O Brother, Where Are thou?*, Los Angeles, Universal Pictures, 2000.

Coppola, Francis Ford, *The Godfather, part two*, Los Angeles, Paramount Pictures, 1974.

Demme, Jonathan, *Philadelphia*, Culver City, TriStar Pictures, 1993.

Dolezal, Rudi et Hannes Rossacher, *Get Up, Stand Up: The Story of Pop and Protest*, Arlington County, PBS, 2005.

Duvall, Robert, *The Apostle*, New York, October Films, 1997.

Ford, John, *The Grapes of Wrath*, Los Angeles, Twentieth Century Fox, 1940.

Gallen, Joel, *The 25th Anniversary Rock & Roll Hall of Fame Concerts*, HBO, New York, 2009.

Hellman, Monte, *Two-Lane Blacktop*, Los Angeles, Universal Pictures, 1971.

Hopper, Dennis, *Easy Rider*, Culver City, Columbia Pictures, 1969.

Laughton, Charles, *The Night of the Hunter*, Los Angeles, Paul Gregory Production, 1955.

Malick, Terrence, *Badlands*, Los Angeles, Warner Bros, 1973.

McCarey, Leo, *Ruggles of Red Cap*, Los Angeles, Paramount Pictures, 1935.

Moore, Michael, *Roger & Me*, New York, Dog Eat Dog Films, 1989.

Robinson, Phil Alden, *Field of Dreams*, Los Angeles, Universal Pictures, 1989.

Schrader, Paul, *Blue Collar*, Los Angeles, Universal Pictures, 1978.

Scorsese, Martin, *Bob Dylan- No Direction Home*, Los Angeles, Paramount Pictures, 2005.

Stone, Oliver, *Born on the Fourth of July*, Los Angeles, Universal Pictures, 1989.

-----, *World Trade Center*, Los Angeles, Paramount Pictures, 2006.

Verbinski, Gore, *Pirates of the Caribbean: At the World's End*, Burbank, CA, Walt Disney Pictures, 2007.

Walsh, Baillie, *Springsteen & I*, Londres, Black Dog Films, 2013.

Welles, Orson, *Citizen Kane*, Portland, Mercury Productions, 1941.

2. Ouvrages et articles consultés

2.1. Bruce Springsteen

Basham, Peter, *Bruce Springsteen: The Pocket Essential*, Vermont, Pocket Essentials, 2005.

Bernhard, Mark, Kenneth Womack et Jerry Zolten, *Bruce Springsteen, Cultural Studies, and the Runaway American Dream*, Farnham, Ashgate, 2012.

Bird, Elizabeth, «“Is that me, Baby?” Image, Authenticity, and the Career of Bruce Springsteen », *American Studies*, vol.35, n°2, automne 1994, 39-57, Lawrence, The University of Kansas, [en ligne], consulté le 15 avril 2017.

URL : <https://journals.ku.edu/amerstud/article/view/2821/2780>

Cavicchi, Daniel, *Tramps Like Us: Music and Meaning among Springsteen Fans*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

Coles, Robert, *Bruce Springsteen's America: The People Listening, a Poet Singing*, New York, Random House, 2003.

Cowie, Jefferson, « The Intellectual As a Fan », *Reviews in American History*, vol.32, n°2, juin 2004, 274-281, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, [en ligne], consulté le 20 mars 2017. URL: <http://www.jstor.org/stable/30031847>

Deardorff II, Donald L., *Bruce Springsteen: American Poet and Prophet*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014.

Dinerstein, Joel, « The Soul Roots of Bruce Springsteen's American Dream », Champaign, University of Illinois Press, 2007, 441-476.

Garman, Bryan K., *A Race of Singers: Whitman's Working-Class Hero from Guthrie to Springsteen*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2000.

Graybill, Mark S, «“As Empty as Paradise” : Reading Religion in Bruce Springsteen's The Rising », *Studies in American Culture*, vol.33, n°1, 2010, 17-35.

Heissenberger, Klaus D., « An All-American Body? Bruce Springsteen's Working Class Masculinity in the 1980s », in Heinz Tschachler, Maureen Devine et Michael Draxlbauer (éd.), *The EmBodyment of American Culture*, Berlin, Lit Verlag, 2003, 101-110.

Hemmens, Craig, « Bruce Springsteen, Social Justice, and the Power of Music », *Journal of the Institute of Justice & International Studies*, Warrensburg, University of Central Missouri, 2009, 19-37.

- Hughes, Charles L., « Rebuilding the “Wall of Sound”: Bruce Springsteen and Early 1960s American Popular Music », *Interdisciplinary Literary Studies*, vol.9, n°1, 63-80, *Glory Days : A Bruce Springsteen Celebration*, automne 2007, Penn State University Press, [en ligne], consulté le 13 mars 2017. URL : <http://www.jstor.org/stable/41209977>
- Marsh, Dave, *Bruce Springsteen on Tour: 1968-2005*, New York, Bloomsbury, 2006.
- Masciotra, David, *Working on a Dream: The Progressive Political Vision of Bruce Springsteen*, New York, Continuum International Publishing Group, 2010.
- Powers, Ann, « The Limits of Loving The Boss », *NPR Music*, 4 octobre 2016, [en ligne], consulté le 24 janvier 2017.
URL : <http://www.npr.org/sections/therecord/2016/10/04/496544688/the-limits-of-loving-the-boss>
- Powers, Devon, « Bruce Springsteen, Rock Criticism, and the Music Business: Towards a Theory and History of Hype », *Popular Music and Society*, 34:2, 2011, 203-219.
- Rose, Caryn, *Raise Your Hand: Adventures of An American Springsteen Fan in Europe*, New York, Till Victory Press, 2012.
- Sappington, Jennifer, « Bruce Springsteen’s Youngstown: a cultural history of a decline of a city », University of Baltimore, février 2006, 1-19.
- Scheurer, Timothy E., *Born in the U.S.A., The Myths of America in Popular Music from Colonial Times to the Present*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007.
- Schneider, Jason, « Another Side of “Born in the U.S.A.”: Form, Paradox, and Rhetorical Indirection », *The Biannual Online-Journal of Springsteen Studies*, Montréal, McGill University, 1.1, 2014, 9-35, [en ligne], consulté le 25 janvier 2017.
URL : <http://boss.mcgill.ca/article/view/15/10>
- Statham, Craig, *Springsteen, Saint in the City: 1949-1974*, Londres, Soundcheck Books, 2013.
- Thurmaier, David, « Seeger, Springsteen, and American Folk Music », Baton Rouge, *Phi Kappa Phi Forum*, 2006, vol. 86, n°4, 11-15.
- Wolff, William I, « Springsteen, Tradition, and the Purpose of the Artist », *The Biannual Online-Journal of Springsteen Studies*, Montréal, McGill University, 1.1, 2014, 36-73, [en ligne], consulté le 25 janvier 2017. URL : <http://boss.mcgill.ca/article/view/16>

2.2. Protest song

- Ardizzone, Leonisa, « Contemporary Punk Rock and Activism », in Shirley R. Steinberg, Priya Parmar et Brigit Richard (éd.), *Contemporary Youth Culture: An International Encyclopedia*, volume 2, Westport, CT, Greenwood Press, 2006, 517-522.

Bender, David et David Crosby, *Stand and Be Counted: A Revealing History of Our Times Through the Eyes of the Artists Who Helped Change Our World*, New York, Harper Collins, 2000.

Book of Words of the Hutchinson Family, New York, Baker, Godwin & Co, 1851.

Courlander, Harold, *Negro Folk Music U.S.A*, New York, Dover, 1992.

Delmas, Yves et Charles Gancel, *Protest song : la chanson contestataire dans l'Amérique des sixties*, Paris, Textuel, 2005.

Epstein, Lawrence J., *Political Folk Music in America From Its Origins to Bob Dylan*, Jefferson, McFarland, 2010.

Frith, Simon, « 'The Magic That Can Set You Free' : The Ideology of Folk and the Myth of the Rock Community », *Popular Music*, vol.1, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, 159-168.

Hampton, Wayne, *Guerilla Minstrels: John Lennon, Joe Hill, Woody Guthrie and Bob Dylan*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1986.

Kisseloff, Jeff, *Generation on Fire: Voices of Protest from the 1960s, an Oral History*, Lexington, University Press of Kentucky, 2007.

Little Red Songbook, 1916, [en ligne], consulté le 23 février 2017.

URL : <http://www.musicanet.org/robokopp/iww.html>

Phull, Hardeep, *Story Behind the Protest Song: A Reference Guide to the 50 Songs That Changed the 20th Century*, Westport, Greenwood Press, 2008.

Roby, Henry W., *The Suffrage Song Book*, Topeka, Crane and Company, 1909, [en ligne], consulté le 15 avril 2017. URL : <http://www.kansasmemory.org/item/204064/page/1>

Roy, William G, *Reds, Whites and Blues- Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*, Princeton University Press, 2013.

Silber, Irwin et Jerry Silverman, *Songs of the Civil War*, New York, Columbia University Press, 1960.

Spencer, Jon Michael, *Protest & Praise: Sacred Music of Black Religion*, Minneapolis, Augsburg Fortress, 1990.

2.3. Musique rock

Assayas, Michka, *Dictionnaire du rock*, Paris, Robert Laffont, 2000.

Auslander, Philip, « Seeing Is Believing: Live Performance and the Discourse of Authenticity in Rock Culture », *Literature and Psychology : a Journal of Psychoanalytic and Cultural Criticism*, 1998, vol. 44, n°. 4, 1-26.

- Benetollo, Anne, *Rock et politique : censure, opposition, intégration*, Paris, l'Harmattan, 1999.
- Bennett, Tony, *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*, New York, Routledge, 1993.
- Boone, Graeme M. et John Covach, *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, New York, Oxford University Press, 1997.
- Chastagner, Claude, « Le rock, au-delà du savant et du populaire », *Amerika*, 6 | 2012, [en ligne], consulté le 20 avril 2016. URL : <http://journals.openedition.org/amerika/3027>
- Frith, Simon, *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Farnham, Ashgate, 2007.
- , *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Londres, Routledge, 2004.
- , *Performing Rites: On the Value of Popular Music Rites*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Frith, Simon et Andrew Goodwin, *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, Londres, Routledge, 1990.
- Frith, Simon et Charlie Gillett, *The Beat Goes On, The Rock File Reader*, Londres, Pluto Press, 1996.
- Gillett, Charlie, *The Sound of the City: the Rise of Rock and Roll*, Londres, Souvenir Press, 3^{ème} édition, 1996.
- Gracyk, Theodore, *I Wanna be Me: Rock Music and the Politics of Identity*, Philadelphie, Temple University Press, 2001.
- , *Rhythm and Noise, An Aesthetics of Rock*, Durham, Duke University Press, 1996.
- Keightley, Keir, « Reconsidering Rock », in Simon Frith, Will Straw et John Street (éd.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 109-142.
- Liggins Hill, Patricia, *Call and Response: The Riverside Anthology of the African American Literary Tradition*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1997.
- Marcus, Greil, *La République invisible : Bob Dylan et l'Amérique clandestine*, traduit par François Lasquin et Lise Dufaux, Paris, Denoël, 2001.
- Mitchell, Tony, « Performance and the Postmodern in Pop Music », *Theatre Journal*, vol. 41, n°3, 273-293, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Moore, Allan, « Authenticity as authentication », *Popular Music*, vol. 21, n°2, Cambridge University Press, 2002, 209-223.
- Nelson, George, *The Death of Rhythm & Blues*, Londres, Penguin Books, 1988.

- Pattie, David, *Rock Music in Performance*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- Sanjek, David. « Pleasure and Principles. Issues of authenticity in the analysis of rock ‘n’ roll », *Journal of Popular Music Studies*, vol.4, n°2, 1992, 12-21.
- Wicke, Peter, *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, traduit par Rachel Fogg, New York, Cambridge University Press, 1990.

2.4. Musique populaire

- Anderton, Chris, Andrew Dubber et Martin James, *Understanding the Music Industries*, Los Angeles, Sage, 2013.
- Attali, Jacques, *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Fayard, 2001.
- Beaudoin, Paul et Judith Tick, *Music in the USA: A Documentary Companion*, New York, Oxford University Press, 2008.
- Bicknell, Jeanette, « Just a Song? Exploring the Aesthetics of Popular Song Performance », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 63, n°3, 2005, 261-270.
- Cantwell, Robert, *When we Were Good: the Folk Revival*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1996.
- Carlin, Richard, *Worlds of Sound: the Story of Smithsonian Folkways*, New York, Harper Collins, 2008.
- Cohen, Norm, *American Folk Songs: A Regional Encyclopedia*, Greenwood Press Westport, Connecticut, 2008.
- , *Alan Lomax: Selected Writings 1934-1997*, New York, Routledge, 2003.
- Dorson, Richard Mercer, *Handbook of American Folklore*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- King Dunaway, David et Molly Beer, *Singing Out: An Oral History of America's Folk Music Revivals*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Wall, Tim, *Studying Popular Music Culture*, New York, SAGE Publications, 2^{ème} édition, 2013.
- White, Shane et Graham White, *The Sounds of Slavery: Discovering African American History Through Songs, Sermons and Speech*, Boston, Beacon Press, 2005.

2.5. Ouvriers, mouvements sociaux et contestataires

- Ahearn Greene, Jeanie, *Blue-Collar Women at Work with Men: Negotiating the Hostile Environment*, Westport, Praeger, 2006.
- Anderson, Terry H., *The Movement and the Sixties*, New York, Oxford University Press, 1996.

- Asher, Robert et Charles Stephenson, *Life and Labor: Dimensions of American Working-Class History*, Albany, State University of New York Press, 1986.
- Barrett, Rusty, *From Drag Queens to Leather Men*, New York, Oxford University Press, 2017.
- Berman, Paul, *A Tale of Two Utopias: the Political Journey of the Generation of 1968*, New York, W.W. Norton & Company, 1997.
- Bernstein, Irving, *The Lean Years, A History of the American Worker 1920-1933*, New York, Haymarket Books, 2010.
- Bodnar, John, *Blue-collar Hollywood: Liberalism, Democracy, and Working People in American Film*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006.
- Chepesiuk, Ronald, *Sixties Radicals, Then and Now: Candid Conversations with Those who Shaped the Era*, Jefferson, McFarland & Co., 1995.
- De Groot, Gerard Jan, *Student Protest: the Sixties and After*, New York, Longman, 1998.
- Enderwick, Peter, *Globalization And Labor (The New Global Society)*, New York, Chelsea House Publications, 2005.
- Farrell, James J., *The Spirit of the Sixties: Making Postwar Radicalism*, New York, Routledge, 1997.
- Foley, Michael S., *Confronting the War Machine: Draft Resistance during the Vietnam War*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2003.
- Foner, Philip Sheldon, *History of the Labor Movement in the United States*, New York, International Publishers, 1964.
- Ford, Richard, *Blue Collar, White Collar, No Collar: Stories of Work*, New York, Harper Perennial, 2011.
- Gurvis, Sandra, *Where Have All the Flower Children Gone?* Jackson, University Press of Mississippi, 2006.
- Hakanen, Ernest A. et Anne-Marie Obajtek-Kirkwood, *Signs of War: From Patriotism to Dissent*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- Levenstein, Harvey A., *Communism, Anticommunism and the CIO*, Westport, Greenwood Press, 1981.
- Nace, Ted, *Gangs of America: The Rise of Corporate Power and the Disabling of Democracy*, Berkley, Berrett-Koehler Publishers, 2003.
- Reed, T.V., *The Art of Protest: Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.
- Rosemont, Franklin, *Joe Hill: The IWW & the Making of a Revolutionary Working Class Counterculture*. Chicago, C.H. Kerr Pub, 2002.

- Roszak, Theodore, *The Making of a Counter-Culture*, New York, Anchor Books, 1969.
- Schiavone, Michael, *Unions in Crisis? The Future of Organized Labor in America*, Santa Barbara, Praeger, 2007.
- Trice, Mary, *Protest and Popular Culture: Women in the American Labor Movement*, Boulder, Westview Press, 2001.
- Unger, Debi et Irwin Unger, *The Times Were A Changin': The Sixties Reader*, New York, Three Rivers Press, 1998.

2.6. Politique, société et histoire américaine

- Abrams, Irwin et Wang Gungwu, *The Iraq War and its Consequences*, Hackensack, World Scientific, 2003.
- Angel, Ronald J., « Social Class, Poverty, and the Unequal Burden of Illness and Death », in David Brady et Linda M. Burton, (éd.), *The Oxford Handbook of the Social Science of Poverty*, Oxford, Oxford University Press, 2017, 1-29.
- Chomsky, Noam, *9-11: Was there an Alternative?*, New York, Seven Stories Press, 2011.
- Draper, Theodore, *The Roots of American Communism*, Piscataway, Transaction Publishers, 2003.
- Frau Meigs, Divina, *Qui a détourné le 11 septembre?*, Bruxelles, De Boeck, 2006.
- Giroux, Henry A., « Reading Hurricane Katrina: Race, Class, and the Biopolitics of Disposability », *College Literature*, 2006, vol. 33, n° 3, 171-196.
- Hamilton, Neil A., *Eyewitness History: The 1970s*, New York, Facts on File, 2006.
- Lansford, Tom, *America's War on Terror*, Burlington, Ashgate, 2^{ème} édition, 2009.
- Lurie, Maxine N., *A New Jersey Anthology*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2^{ème} édition, 2010.
- Maharidge, Dale, *Someplace Like America, Tales From The New Great Depression*, Berkeley, University of California Press, 2011.
- Marienstras, Élise, *Nous, le peuple : les origines du nationalisme américain*, Paris, Gallimard, 1988.
- Nelson, Dana D., *Bad for Democracy: How the Presidency Undermines the Power of the People*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- Pepe, Barbara, *Freehold: A Hometown History*, Charleston, Arcadia, 2003.
- Slotkin, Richard, *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998.

Sollors, Werner, « Americans All, 'Of Plymouth Rock and Jamestown and Ellis Island; or, Ethnic Literature and Some Redefinitions of America' », New York University Press, 1997, [en ligne], consulté le 11 septembre 2017.

URL: [http://www.nyupress.org/americansall/americansall3.html?\\$string](http://www.nyupress.org/americansall/americansall3.html?$string)

Susman, Warren, *Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Scholarly Press, 2003.

Sylves, Richard T., « President Bush and Hurricane Katrina: A Presidential Leadership Study », *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 26-56, 2006.

Wilentz, Sean, *The Age of Reagan: A History, 1974-2008*, New York, Harper, 2008.

Woodward, Bob, *Mensonges d'État : comment Bush a perdu la guerre*, traduit par Michel Bessières, Johan-Frédéric Hel Guedj, Sylvie Kleiman-Lafon et Constant Winter, Paris, Gallimard, 2008.

2.7. Critique littéraire, philosophie, religion

Durkheim, Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, Presses universitaires de France, 6^{ème} édition, 2008.

Freud, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, [1920], traduit par Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet et Alain Rauzy Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Girard, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

Gramsci, Antonio, *Prison Notebooks*, traduit par Quentin Hoare et Geoffrey Nowell Smith, Lawrence and Wishart, Londres, 1971.

Hicks, Stephen R.C, *Explaining Postmodernism: Skepticism and Socialism from Rousseau to Foucault*, Milwaukee, Scholargy Publishing, 2011.

Hiedegger, Martin, *Introduction to Metaphysics*, traduit par Gregory Fried et Richard Plot, New Haven, Yale University Press, 2000.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, [1781], traduit par Bernard Picaud et André Tremesaygues, Paris, Presses universitaires de France, 8^{ème} édition, 2012.

Kivy, Peter (éd.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Malden (MA), Blackwell Publishing, 2004.

Lejeune, Philippe, *Je est un autre : l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

Levinas, Emmanuel, *Totalité et Infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, 1991.

- Marcus, Greil et Werner Sollors, *A New Literary History of America*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2009.
- Thoreau, Henry David, *Civil Disobedience And Other Essays*, [1849], New York, Dover, 1993.
- Treanor, Brian, *Aspects of Alterity: Levinas, Marcel, and the Contemporary Debate*, New York, Fordham University Press, 2007.
- White, John.J, *Bertolt Brecht's Dramatic Theory*, Rochester, Camden House, 2004.

2.8. Culture étatsunienne et études culturelles

- Apostolidis, Paul, « Action or Distraction? Cultural Studies in the United States », in Jodi Dean, *Cultural Studies and Political Theory*, Ithaca, Cornell University Press, 2000, 147-166.
- Baudrillard, Jean, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986.
- , *Simulacres et simulation*, Galilée, 1985.
- Benda, Julien, *La Trahison des intellectuels*, Paris, Grasset, 1975.
- Bloom, Harold et Blake Hobby (éd.), *The American Dream*, New York, Bloom's Literary Criticism, 2009.
- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- , *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- Grossberg, Lawrence, *Cultural Studies in the Future Tense*, Durham, Duke University Press, 2010.
- , *Bringing it All Back Home: Essays on Cultural Studies*, Durham, Duke University Press, 1997.
- , *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, New York, Routledge, 1992.
- Hall, Stuart et Tony Jefferson, *Resistance Through Rituals*, Londres, Routledge, 1975.
- Hebdige, Dick, *Subculture: the Meaning of Style*, Londres, Routledge, 1996.
- Heike, Paul, *The Myths That Made America: An Introduction to American Studies*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2012.
- Jameson, Frederic, « Postmodernism and Consumer Society », in *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, New York, Verso, 1998.
- Kempf, Jean, « The American Small Town and the Reconstruction of Space », *Transcultural Spaces, Challenges of Urbanity, Ecology, and the Environment in the New Millennium*, Berlin, 2010.

- Klein, Naomi, *La Stratégie du choc : la montée d'un capitalisme du désastre*, traduit par Paul Gagné et Lori Saint-Martin, Paris, Actes Sud, 2008.
- Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- McRobbie, Angela, *Postmodernism and Popular Culture*, Londres, Routledge, 1994.
- Michéa, Jean-Claude, *Le Complexe d'Orphée : la gauche, les gens ordinaires et la religion du progrès*, Paris, Climats, 2011.
- Ricard, François, *La Génération lyrique : essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Castelnau-le-Lez, Climats, 2001.
- Said, Edward, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2002.
- Weinmann, Heinz, « Les Fantômes de l'Amérique », *Cinémas*, volume 1, n°1-2, automne 1990, 32-42, [en ligne], consulté le 15 septembre 2017.
URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1990-v1-n1-2-cine1499404/1000989ar/>

2.9. (Auto) biographie, (auto) fiction, littérature, photographie

- Angot, Christine, *Léonore toujours*, Paris, Seuil, 2010.
- Bush, George W., *Instants décisifs*, traduit par Suzy Borello, Raymond Clarinard et Caroline Lee, Paris, Plon, 2010.
- Evans, Walker, *Walker Evans : Photographies*, Paris, Nathan, 2001.
- Guibert, Hervé, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1993.
- Guthrie, Woody, *Bound For Glory*, [1943], New York, Plume Printing, 1983.
- Miller, Arthur, *Death of a Salesman*, Oxford, Heinemann, 1968.
- Obama, Barak, *The Audacity of Hope: Thoughts on Reclaiming the American Dream*, New York, Vintage, 2008.
- Orwell, George, *Homage to Catalonia*, [1938], Londres, Secker and Warburg, 1998.
- , *The Road to Wigan Pier*, [1937], Londres, Penguin Books, 2001.
- , *Down and Out in London and Paris*, [1933], New York, Mariner Books, 1972.
- Pirandello, Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, [1921], traduit par Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 2006.
- Robert, Frank, *The Americans*, [1958], Göttingen, Steidl Verlag, 2008.
- Said, Edward, *Out of Place: A Memoire*, New York, Vintage, 2000.
- Seeger, Pete, *Where Have All the Flowers Gone*, Bethlehem, (PA), Sing Out Publication, 1993.
- Smith, Gibbs M., *Joe Hill*, Layton, Peregrine Smith Books, 1984.

- Steinbeck, John, *Travels with Charley in Search of America*, [1962], Londres, Penguin Books, 1980.
- Stieglitz, Alfred, *Alfred Stieglitz: Photographs & Writings*, Boston, Bulfinch Press, 2^{ème} édition, 1999.
- Van Ronk, Dave et Wald Elijah, *Manhattan Folk Story*, traduit par Claire Debru, Paris, Laffont, 2013.

2.10. Films, documentaires

- Bousbia, Safinez, *El Gusto*, Neuilly-sur-Seine, UGC-PH, 2012.
- Brown, Jim, *American Roots Music*, Arlington County, PBS, 2001.
- , *Pete Seeger: The Power of Song*, Arlington County, PBS American Masters, 2007.
- , *The Weavers: Wasn't That a Time*, Arlington County, PBS, 1982.
- Cohen, Ethan et Joel Cohen, *Inside Lewyne Davis*, Los Angeles, CBS Films, 2013.
- Griffith, D.W., *The Birth of a Nation*, Culver City, David W. Griffith Corp, 1915.
- Hackford, Taylor, *Hail! Hail! Rock 'N' Roll*, Los Angeles, Image Entertainment, 1987.
- Marre, Jeremy, *Soul Survivor, The James Brown Story*, New York, Isis Productions, 2003.
- Olliver, Greg et Wes Orshoski, *Lemmy*, Los Angeles, Damage Case Films, 2011.
- Shakey, Bernard, *CSNY/Déjà Vu*, Los Angeles, Shakey Pictures, 2008.
- Vecchione, Marc-Aurèle, *Black Music : des chaines de fer aux chaînes d'or*, Paris, Program 33, 2008.

2.11. Discographie d'autres chanteurs

- Baez, Joan, *Best of Joan C. Baez*, Santa Monica, A&M, 1977.
- Belly, Lead, *The Smithsonian Folkways Collection*, Washington, D.C., Smithsonian Folkways, 2015.
- Berry, Chuck, *The Best of Chuck Berry*, Santa Monica, Universal Distribution, 1997.
- Brown, James, *20 All-Time Greatest Hits!*, Londres, Polydor, 1991.
- Buffalo Springfield, *Buffalo Springfield*, Los Angeles, Atco, 1973.
- Cash, Johnny, *The Essential Johnny Cash*, New York, Sony BMG, 2002.
- Cooke, Sam, *Greatest Hits*, New York, RCA, 1998.
- Country Joe and the Fish, *The Life and Times of Country Joe and the Fish*, New York, Vanguard, 1971.
- Creedence Clearwater Revival, *The Best of Creedence Clearwater Revival*, San Fransisco, Fantasy Records, 1970.

Crosby, Stills, Nash & Young, *So Far*, New York, Atlantic, 1974.
-----, *Déjà Vu*, New York, Atlantic, 1970.
Dylan, Bob, *The Best of Bob Dylan*, New York, Columbia, 2005.
Guthrie, Woody, *Dust Bowl Ballads*, New York, RCA Victor, 1940.
-----, *The Asch Recordings*, Washington, D.C., Smithsonian Folkways, 1999.
Johnson, Robert, *The Complete Recordings*, New York, Columbia, 1990.
Knight, Elizabeth, *Songs of the Suffragettes*, New York, Folkways Records, 1958.
Lomax, Alan, *Negro Prison Blues and Songs*, West Conshohocken, Collectables Records,
2007.
Presley, Elvis, *Elvis' 40 Greatest*, Nieuwegein, Arcade, 1974.
Rage Against the Machine, *Renegades*, New York, Epic, 2000.
Seeger, Pete, *The Essential Pete Seeger*, New York, Sony Legacy, 2005.
Smith, Harry, *Anthology of American Folk Music*, New York, Folkways Records, 1952.
Southside Johnny and the Asbury Jukes, *I Don't Want to Go Home*, New York, Epic, 1976.
The Animals, *The Best of The Animals*, Los Angeles, MGM, 1966.
Williams, Hank, *40 Greatest Hits*, Santa Monica, Mercury Records, 1978.
Young, Neil, *Greatest Hits*, New York, Reprise, 2004.

RÉSUMÉ

Ce travail constitue une réflexion sur la chanson contestataire contemporaine aux États-Unis à travers les chansons et l'engagement politique et social de Bruce Springsteen. Nous défendons la thèse que Springsteen renouvelle le genre de la *protest song* en s'adaptant à l'époque contemporaine. Pour ce faire, le chanteur adopte quatre stratégies artistiques. Elles consistent à chanter sur les gens ordinaires et leur quotidien, aborder le désenchantement et le désespoir des plus exclus, composer des chansons qui remplissent une fonction cathartique en ayant recours à l'imitation et enfin à militer dans la sphère politique et sociale en soutenant des candidats lors des élections présidentielles américaines tout en offrant des dons aux organisations caritatives qui aident les plus démunis. La thèse démontre que Springsteen arrive à se hisser au sommet du classement des meilleures ventes aux États-Unis et à travers le monde grâce à ces stratégies. Elles lui ont permis de mobiliser un public et d'avoir des millions de fans. Nous proposons d'appeler les chansons engagées de Springsteen des chansons méditatives (*reflective songs*). La chanson méditative de Springsteen est, sans doute, l'outil culturel de contestation le plus adapté à l'époque contemporaine où il est difficile pour un artiste engagé de protester efficacement du fait de la marchandisation de l'acte même de sa contestation. Il se peut que la *reflective song* de Bruce Springsteen ne change pas le monde, mais elle peut en revanche permettre aux gens de croire en un monde meilleur et donc de les dissuader de se révolter.

ABSTRACT

This work is a study of contemporary protest song in the USA through the songs and social and political activism of Bruce Springsteen. It contends that Springsteen has been able to reexamine American protest songs and frame a new genre under the umbrella of rock music by adapting his music to the social and political context of contemporary America. The thesis that I defend shows that the reason behind the commercial success of Springsteen can be explained by the fact that he has adopted several artistic strategies which have brought him an audience composed of dedicated fans who admire him. I argue that Springsteen adopts four main strategies: firstly, singing about ordinary people and reporting their daily hardships; secondly, composing somber songs that deal with the despair of blue collars and marginalized Americans; thirdly, adopting mimesis (imitation) which has a cathartic effect on Springsteen's audience; and finally, getting involved in social and political activism. The thesis contends that Springsteen is among the top selling rock singers in the USA and several other countries thanks to these four strategies. Springsteen has reinvented protest song as a genre and has become a reference in a world where everything is co-opted including the very act of rebellion. I, therefore, suggest a new term, *reflective songs*, to describe the songs of Bruce Springsteen when they reflect on the condition of the socially excluded instead of protesting pointlessly. Springsteen's reflective song is undoubtedly the most relevant artistic medium to shed light on the most deprived people of contemporary America. Perhaps, the reflective song of Bruce Springsteen will not change the world, but at least it gives people a reason to hope for a better future.