



HAL
open science

Quand la musique folk-rock américaine raconte les espaces urbains et leurs enjeux socio-spatiaux : l'exemple de l'oeuvre musicale de Bruce Springsteen

Raphaël Mollet

► To cite this version:

Raphaël Mollet. Quand la musique folk-rock américaine raconte les espaces urbains et leurs enjeux socio-spatiaux : l'exemple de l'oeuvre musicale de Bruce Springsteen. Sciences de l'Homme et Société. 2017. dumas-01628978

HAL Id: dumas-01628978

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01628978v1>

Submitted on 1 Jan 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.

Quand la musique folk-rock américaine raconte les espaces urbains et leurs enjeux socio-spatiaux : l'exemple de l'œuvre musicale de Bruce Springsteen



Bruce Springsteen sur le *boardwalk* d'Asbury Park, New Jersey, septembre 1979

Mémoire de Master 2

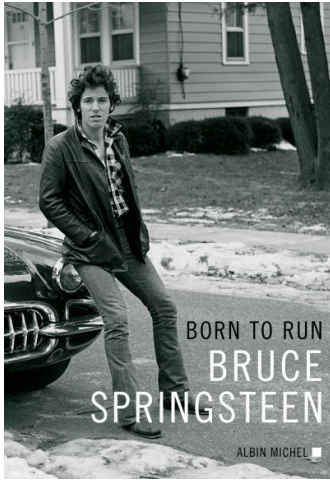
Mention Culture, Politique et Patrimoine (CPP)

Sous la direction de Louis DUPONT

Par Raphaël Mollet, juillet 2017

Page de garde : Photo © Joel Bernstein

Source : <https://fr.pinterest.com/pin/442760207085984560/>



« Finalement, le fait d'avoir vécu dans les quartiers ouvriers de ma ville natale avait formé une part essentielle et immuable de l'homme que j'étais. Celui que vous avez été et les endroits où vous êtes allés ne vous quittent jamais. Les nouveaux traits de caractère de celui que vous êtes ne font que monter avec nous et poursuivre le trajet. »

Bruce Springsteen, *Born To Run*, Albin Michel, 2016, traduit de l'américain par Nicolas Richard.

« J'ai toujours cru que le rôle d'un musicien consistait à fournir une source alternative d'informations, à créer un point de ralliement spirituel et social, un endroit pour vivre une expérience commune. »

Bruce Springsteen, *Rolling Stones*, traduit de l'anglais.

« I saw the future of Rock'n'Roll and his name is Bruce Springsteen. »¹

John Landau, critique musical, futur manager de Springsteen, « *The Real Paper* », 1974.

¹ « *J'ai vu l'avenir du Rock'n'Roll et il s'appelle Bruce Springsteen. »*

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur Louis Dupont, directeur du Master CPP et directeur de mon mémoire pour tous les précieux conseils qu'il m'a dispensé depuis la Licence et tout au long du Master, notamment au cours de séances de tutorats très constructives. Je tiens à souligner sa disponibilité, son implication et surtout sa vision novatrice de la géographie qui m'a fortement influencé pour construire mon sujet d'étude. Sans son cours sur l'Amérique du Nord en année de Licence 3, je n'aurais jamais pu imaginer développer un tel sujet.

Je tiens également à remercier toute l'équipe enseignante du Master CPP qui a contribué à mon épanouissement universitaire et qui a montré un intérêt certain pour mon sujet d'étude lors de la présentation orale de celui-ci.

Je n'oublie pas mes camarades de promotion qui furent à la fois des amis mais aussi de précieux conseillers. Au cours de nos longues discussions à propos de nos mémoires respectifs, nous nous sommes écoutés, soutenus et aidés dans nos réflexions.

Par ailleurs, je souhaite également remercier ma famille, mon frère, mes parents et grands-parents qui participèrent à la réussite de ce mémoire par leur écoute, leur bienveillance et par leur relecture attentive de mon étude.

Enfin, je tiens bien évidemment, et symboliquement, à remercier Bruce Springsteen pour son œuvre, sa musique, son inspiration, son écriture et son énergie qui m'ont moi-même fortement inspiré pour la rédaction de ce mémoire.

Merci à tous.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	4
SOMMAIRE.....	5
INTRODUCTION GENERALE	5
PARTIE I : CADRE CONCEPTUEL ET METHODES	12
PARTIE II : LA FOLK AMÉRICAINE COMME « RACONTEUSE D’ESPACES ET D’ÉPOQUES ».....	48
PARTIE III : L’ŒUVRE MUSICALE DE BRUCE SPRINGSTEEN : UNE GEOGRAPHIE DES LIEUX, DES ENJEUX SOCIAUX, DES IDENTITES ET DES COMMUNAUTES	93
CONCLUSION GENERALE.....	225
BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES CLASSEES.....	228
TABLE DES FIGURES.....	234
TABLE DES MATIERES	237
ANNEXES	240
ANNEXE 1 : CORPUS DE CHANSONS	241
ANNEXE 2 : CREDITS PHOTOGRAPHIQUES.....	244

INTRODUCTION GENERALE

En octobre 2016, l'auteur-compositeur-interprète Bob Dylan a reçu le prix Nobel de littérature, déclenchant ainsi nombre de discussions sur la légitimité et la cohérence de faire d'un chanteur folk le lauréat de ce Nobel : « *Quand j'ai reçu le prix Nobel de littérature, je me suis demandé quel était précisément le lien entre mes chansons et la littérature* »² proclama Dylan lors de son discours d'acceptation du prix. Au-delà de toutes ces discussions qui animèrent la sphère médiatique et culturelle, cette nomination a eu le mérite de mettre en lumière le débat qui oppose, d'un côté, la musique populaire, que la folk représente, et, par extension, la culture populaire, et, de l'autre côté, la culture savante, que symbolise l'Académie des Nobels. Ce débat, au demeurant passionnant, et qui a souvent eu cours à l'intérieur des sciences humaines et sociales, et notamment en géographie humaine, et, *in extenso*, en géographie culturelle et sociale, semble aujourd'hui en réalité quelque peu désuet, voire caduc. C'est en tout cas précisément dans cette géographie humaine que notre étude va s'inscrire, et plus précisément dans une branche, dans une discipline bien précise de la géographie humaine, celle de la « géographie/musique ». Si nous utilisons ici le signe « / » pour unir les deux termes au lieu d'utiliser la conjonction « et », ceci est purement réfléchi : en parlant de « géographie et musique », de « musique et géographie », de « géographie de la musique » ou encore de « musique en géographie », nous orienterions déjà le débat, ce que nous ne souhaitons pas encore faire. Ainsi, si nous prenions ici l'exemple de Bob Dylan et de son Prix Nobel, ce n'est pas seulement parce que celui-ci est un exemple d'actualité, ni parce qu'il met en lumière un débat presque ancestral à l'intérieur des sciences humaines et sociales qu'est celui entre culture populaire et culture savante, c'est aussi et surtout parce que Dylan et sa musique se rapprochent indubitablement des questionnements, des enjeux et des problématiques que notre propre sujet contient : « Quand la musique folk-rock américaine raconte les espaces urbains et leurs enjeux socio-spatiaux : l'exemple de l'œuvre musicale de Bruce Springsteen. ».

Springsteen est en effet l'un de ces chanteurs folk-rock, au même titre que Dylan et bien d'autres, que l'on pourrait presque qualifier, en tout cas comme j'aime le faire, de « chanteurs géographes », ou de « paroliers géographes » tellement leurs œuvres sont spatiales et spatialisées, sociales et socialisées, politiques et politisées, permettant ainsi une analyse géographique multidisciplinaire. Et c'est précisément ce rapport, ce lien qu'entretiennent la géographie et la musique, sur lequel se basera toute cette étude. Notre sujet, que nous venons d'exposer, s'inscrira pleinement dans cet objectif : questionner le rapport et les relations qu'entretiennent la musique et la géographie, et ce à travers un cas d'étude bien précis, celui de l'auteur-compositeur-interprète américain Bruce Springsteen qui, nous tenterons de le montrer, aborde, dans son œuvre, la question des espaces urbains et des multiples enjeux socio-spatiaux qui en découlent.

² « Bob Dylan a transmis son discours d'acceptation du prix Nobel », Le Monde [En ligne], publié le 05/06/2017, consulté le 06/06/2017. URL : http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2017/06/05/bob-dylan-a-transmis-son-discours-d-acceptation-du-prix-nobel_5139051_1772031.html

Mais alors, pourquoi un tel sujet ? Quel rapport, me direz-vous, entre Springsteen et la géographie ? Entre le folk-rock et une analyse spatiale ? Ce sujet, c'est avant tout la rencontre entre deux passions personnelles, l'une que l'on pourrait qualifier d'universitaire, la géographie, l'autre, plus personnelle, la musique, la folk, le rock. Plongé dans l'univers de la géographie humaine et dans le « bain » des *Cultural Studies* depuis mon entrée en Licence 2 à l'Université Paris-Sorbonne, et encore davantage dans le Master Culture, Politique et Patrimoine, j'ai rapidement constaté que beaucoup de pans de la culture - notamment dites « populaire » -, et ce dans les domaines littéraires, cinématographiques ou musicaux, pouvaient parfaitement s'accorder avec une analyse géographique. Ainsi, en tant que grand amateur de la musique de Bruce Springsteen, j'ai remarqué que son corpus musical, à l'instar d'autres grands noms de la musique folk-rock américaine comme Bob Dylan, Woody Guthrie, Pete Seeger, pour ne citer qu'eux, mais particulièrement le sien, était spatialement ancré, socialement marqué, politiquement caractérisé, culturellement imprégné. C'est donc à la fois ce caractère très spatial de la musique de Springsteen qui m'a interpellé, l'artiste prenant l'espace urbain, la ville moyenne, la rue, l'usine, les marges urbaines... comme véritables « décors », mais aussi et surtout son caractère presque multidisciplinaire : il parle et chante des influences culturelles, des positions sociales, des problèmes économiques et politiques, et ce à l'intérieur d'un cadre spatial, majoritairement urbain donc, qu'il apprécie et connaît si bien de par ses origines sociales et spatiales. Springsteen est, en effet, un enfant du New Jersey, état de la banlieue New Yorkaise, élevé dans un univers ouvrier, et qui a côtoyé de près l'univers des petites et villes moyennes industrielles et balnéaires de la côte est des États-Unis. C'est dans ces villes, sur la *Main Street*, dans les rues, dans les ruelles, sur le *boardwalk* (front de mer) et chez tous les gens qu'il a vu, observé, rencontré, chez les groupes sociaux, chez les communautés qui y vivent et y évoluent, qu'il puisa son inspiration. En tant qu'artiste, animé par des causes qui lui sont propres, influencé par des événements personnels et inspiré par un milieu social particulier, Springsteen décrit la (sa ?) ville à sa manière, avec une part indubitable de vérité, mais aussi avec une part de mythes, de fantasmes, de subjectivité. Ce dernier point n'est, somme toute, pas un problème, bien au contraire, car en géographie, tout lieu n'est pas uniquement réel. En effet, un lieu ne serait pas un lieu sans une certaine part de mythes et de fantasmes qui y sont rattachés, c'est aussi pour cela qu'étudier l'œuvre de Springsteen sous un angle géographique est intéressant : à la fois pour appréhender le Lieu comme théâtre, comme décor des histoires racontées et des enjeux et dynamiques qui y prennent place, mais aussi pour l'appréhender comme un espace d'inspiration. Bref, une véritable analyse géographique est possible, et notamment une analyse géographique qui peut se résumer en trois termes essentiels : « des lieux, des gens et des choses qui se passent ». Sans le savoir, mais sans doute en a-t-il pris conscience au cours de sa longue carrière, Springsteen est devenu un géographe, ou, du moins, utilise-t-il la géographie pour écrire. En témoigne cette analyse qu'il fait lui-même du rôle des routes, de la fuite, du départ, dans son œuvre :

« That's American in some ways. If you're out- side of the big cities, there's people and there's cars-there's transition. That's why people are moving so much in my songs.

They're always going from one place to another, and it seems the natural place for them. [...] »³

Par cette réflexion, nous voyons très clairement l'inscription de la musique de Springsteen dans cette géographie du « places, people and things that happen » (« des lieux, des gens et des choses qui se passent ») : l'artiste a conscience de l'inscription de sa musique dans une dimension spatiale qui implique des enjeux sociaux et culturels. Cette géographie, que l'on pourrait qualifier de « tripartite », ce sera notre moteur, notre fil conducteur, notre boussole, notre carburant pour développer notre étude, mais ce sera aussi ce que nous devons démontrer tout au long de notre étude et de notre analyse.

Et de fait, nombre de musiques de Springsteen, et ce tout au long de sa carrière et de ses différentes époques d'activités, ressemblent véritablement à de véritables cartes de l'Amérique, ou plutôt d'une partie de l'Amérique, ou plutôt d'une partie de son Amérique, celle des villes moyennes, industrielles, balnéaires, des usines, des laissés pour compte, des désillusions, des espoirs aussi, des marginaux, des centres villes ruinés, de la désindustrialisation, des crises financières, immobilières et sociales. Bref, l'œuvre de Springsteen semble indubitablement planter un décor dans lequel viennent s'ancrer des histoires et dans lequel viennent évoluer différents enjeux que j'ai donc décidé d'appeler, dans l'intitulé de mon sujet, des « enjeux socio-spatiaux », puisque mélangeant à la fois des problématiques sociales, culturelles et spatiales, politiques aussi. Ce décor, ces décors, imaginés par Springsteen, dans lequel évoluent ces personnages, sont souvent constitués d'un point de départ, un lieu auquel le personnage est attaché, un lieu empli de nostalgie de l'enfance, mais un lieu presque mortifère, sans espoir, sans horizon professionnel, sentimental, financier, que le personnage essaye à tout prix de quitter, passant ainsi par une série de questionnements. Ce lieu de départ, ce peut être notamment la « ville natale » du personnage (« *hometown* »), ville où le personnage passe son enfance, étudie, travaille, traîne, rencontre son premier amour, commet ses premiers méfaits. Mais quitter son lieu d'ancrage pour aller où ? C'est précisément là tout l'intérêt géographique de l'œuvre springsteenienne : dans beaucoup de chansons, le personnage tient à quitter une ville pour atteindre un autre lieu, pas forcément une ville, mais un lieu pour la plupart du temps nommé « la Terre promise » (« *the promised land* »). En réalité, seul un rapide coup d'œil aux titres des chansons de l'artiste suffit pour comprendre l'importance capitale que les lieux, les paysages, notamment urbains, les villes, notamment moyennes, bref, les décors en général, détiennent dans son œuvre : « My Hometown » (« Ma ville natale »), « The Promised Land » (« La Terre promise »), « Badlands » (« Les mauvaises terres »), « Jungleground » (« Jungle urbaine »), « It's Hard to be a Saint In The City » (« C'est difficile d'être un saint dans la ville »), « Incident on the 57th Street » (« Incident sur la 57^{ème} »), « Backstreets » (« Ruelles »),

³ Bruce Springsteen ; cité dans Cross et al., 1992 ; cité dans Pamela Ross, « Where Is the 'Promised Land'?: Class and Gender in Bruce Springsteen's Rock Lyrics », *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, Vol. 74, No. 3 (1992), pp. 167-187.

« Si vous vous trouvez à l'extérieur des grandes villes, il y a des gens et il y a des voitures - il y a des transitions. C'est pour cela que les gens bougent tellement dans mes chansons. Ils vont toujours d'un lieu vers un autre, et il semble que ce soit un lieu naturel pour eux. [...] » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

« Racing in the Street » (« Faire la course dans la rue »), « Darkness on the Edge of Town » (« Obscurité aux abords de la ville »), pour ne citer qu'elles.

Cependant, il nous faudra également préciser que Springsteen n'est pas un cas isolé. Bien que son corpus musical soit particulièrement analysable géographiquement, il ne faut pas oublier que la musique folk-rock est déjà, par nature, une musique spatiale. « Le Boss » - surnom de Springsteen - n'est en réalité que le digne représentant d'une tradition folk qui tend à inscrire la musique dans un territoire, ou à faire d'un territoire un espace musical. Le courant folk est, de fait, un courant musical fortement spatial et spatialisé, politique et politisé, social et socialisé, puisant ses racines chez les pionniers et travailleurs américains des mines et des champs de la conquête de l'ouest, puis suivant les convois de trains de marchandises et les vagabonds qui y voyagent jusqu'aux villes industrielles en construction. L'un des objectifs de notre étude sera donc de montrer que la musique folk-rock s'inscrit très clairement dans une tradition, celle de raconter une époque, un lieu et ses enjeux. Springsteen n'échappe pas à cette règle, il a repris les codes dits « traditionnels » de cette musique folk pour mieux les utiliser, mieux les modifier et mieux s'approprier cette musique qu'il a su transformer et adapter à de nouveaux contextes urbains, à de nouvelles problématiques sociales, culturelles, politiques de l'époque, ou plutôt des époques traversées, sa carrière s'étalant sur près de quarante ans (1973-2017). La musique de Springsteen semble indubitablement ancrée dans un décorum urbain, et ce n'est d'ailleurs pas un hasard si celui-ci a été surnommé « le chanteur de la ville moyenne » : il s'est érigé en tant que « *storyteller* » (« raconteur d'histoire ») de ces villes et des enjeux qui y prennent place. Il s'agira donc aussi, à travers le développement de quelques exemples de « villes témoins », notamment de villes du New Jersey, état natal de Springsteen, de montrer quels sont les dynamiques, les enjeux et les problématiques de ces villes américaines moyennes, industrielles, balnéaires, dans lesquelles Springsteen puise son inspiration. Loin de dresser une monographie détaillée et exhaustive de ces villes américaines, ce qui ne sera pas du tout l'objectif de cette étude, il s'agira plutôt de recueillir des données, des statistiques, des photographies et des événements de ces « villes témoins » qui illustreront et contextualiseront l'œuvre de Springsteen.

Par conséquent, en développant un tel sujet, nous nous ancrons donc ici très clairement dans le domaine de la géographie humaine, sociale et culturelle, et plus précisément dans la discipline géographie/musique, ce qui impliquera, nous en avons fait référence, une analyse multidisciplinaire, à la fois spatiale, sociale, culturelle, politique, ce qui est en réalité le propre d'une analyse en géographie humaine. Notre étude devra et fera bien évidemment la part belle à l'analyse de cette dialectique entre « géographie/musique », notamment en dressant un état de l'art de la discipline puisqu'il s'agira de voir la diversité des approches et des sujets d'étude possibles à l'intérieur de cette discipline, de voir finalement comment notre sujet se situe par rapport aux travaux, de plus en plus nombreux, déjà effectués dans cette discipline. En effet, comme dans tout travail scientifique, ce mémoire aura aussi comme objectif, du moins en partie, d'inscrire le sujet d'étude à l'intérieur d'un champ disciplinaire, à savoir celui de la géographie/musique. Pour cela, il nous faudra étudier ce qui a déjà été fait en la matière, voir quelles approches ont été utilisées, quels cas d'étude ont été traités, quelles méthodes ont été adoptées. Par ailleurs, notre sujet s'ancre très clairement dans ce que l'on

peut appeler le concept, la notion de « culture populaire » et, par extension, de « musique populaire ». Nous en avons déjà fait référence avec le cas du prix Nobel de Bob Dylan, mais il nous faudra donc expliquer ce que ce concept implique, pourquoi notre sujet s'y ancre, comment définir la musique populaire, en bref, débattre de ces deux notions qui, nous le verrons, posent de nombreux questionnements scientifiques et universitaires.

Ainsi, en plus de devoir contextualiser notre sujet à l'intérieur d'un cadre disciplinaire, celui la géographie/musique, et à l'intérieur d'un cadre conceptuel, celui de la musique populaire, il nous faudra aussi montrer en quoi la musique folk-rock est géographique, et en quoi la musique de Springsteen est particulièrement géographique.

Mais le cœur de notre travail résidera dans l'analyse sémantique et thématique du corpus musical de Springsteen. Car après avoir expliqué ce que suppose le lien entre musique et géographie, puis avoir analysé le concept de culture et musique populaire et ensuite avoir montré que le courant musical folk-rock est géographique, il nous faudra longuement nous attarder sur l'œuvre de Springsteen pour démontrer tout ce que nous avons évoqué auparavant dans cette introduction. Il s'agira donc d'expliquer qui est Springsteen, ce qu'il écrit, ce qu'il chante, ce qui l'influence, mais aussi et surtout analyser ses chansons par le biais d'un corpus de chansons que nous aurons choisi. L'analyse sémantique de ses titres musicaux, c'est-à-dire en comprendre le sens, le sens spatial, social, politique, culturel, passera donc par un élément essentiel : toutes les chansons choisies respecteront le critère de la géographie tripartite du « place, people, things that happen ». Autrement-dit, nous montrerons que ces chansons plantent un décor, souvent urbain, dans lequel évoluent des gens, des individus isolés ou non, des groupes sociaux, des communautés, tous effectuant des actions, actives ou passives, travailler, conduire, prendre du plaisir, se balader, souffrir, partir... Il nous faudra donc mener un travail de précision, relever, dans les chansons de Springsteen, les références spatiales, les références historiques, les sous-entendus, les influences sociales et politiques. Déjà, en 1974, Springsteen expliquait de quoi ses chansons étaient constituées et, force est de constater que la dimension géographique n'est jamais bien loin, déjà très présente, même au début de sa carrière :

« Il y a beaucoup de mouvements dans mes chansons, tout un tas de personnes, c'est comme si vous étiez en train de marcher dans la rue ; c'est ce que vous voyez... »⁴

Ainsi, après avoir brièvement expliqué, en introduction, le sens de cette étude, ses orientations, ses objectifs, son cadrage conceptuel et scientifique ainsi que les méthodes utilisées, il convient désormais d'exposer fermement et définitivement une problématique, un questionnement central auquel notre sujet devra répondre : **quels rapports Springsteen et son œuvre entretiennent-ils avec les lieux et les espaces, et en quoi son corpus musical décrit-il des enjeux socio-spatiaux à l'œuvre dans ces espaces, notamment urbains ?**

Concernant la construction du mémoire à proprement parler, celle-ci suivra logiquement ce que nous avons exposé auparavant. Cette construction suit en quelque sorte la

⁴ Bruce Springsteen ; cité dans Hugues Barrière et Mikaël Ollivier, *Bruce Frederick Springsteen*, le Castor Astral, 2008, p.22.

méthode d'un entonnoir : aller du plus global au plus particulier, autrement dit, exposer d'abord l'état de l'art de la discipline, ensuite les concepts et notions utilisés, puis le prisme d'étude et enfin le cas d'étude particulier. Ainsi, la première partie s'attèlera donc à contextualiser notre sujet d'étude : établir un état de l'art de la discipline géographie/musique afin de voir ce qui a été fait, étudié et analysé sur cette discipline et de voir quelle en est la situation scientifique. Il s'agira également d'étudier et de débattre les notions et concepts de culture et de musique populaire dans lequel s'ancre notre sujet. Nous expliquerons aussi notre méthodologie et nos méthodes de recherche utilisées, notamment la construction de notre sujet et sa genèse, la réflexivité qu'implique celui-ci et les critères de sélection du corpus musical. Nous retrouverons également une carte conceptuelle qui synthétisera le placement de notre sujet par rapport à la discipline géographie/musique, par rapport aux notions et concepts de culture et musique populaire, par rapport au prisme de lecture que constitue la musique folk-rock. Ensuite, dans une seconde partie, nous nous attarderons sur la musique folk-rock et montrerons que ce courant musical a toujours cherché à décrire, à « raconter » des lieux, des époques, des enjeux. Pour cela, il sera nécessaire de mener une étude sur l'évolution de la folk américaine et de son rapport avec l'espace, des chanteurs folkloriques du début de la conquête de l'Ouest américain jusqu'au « *folk revival* » des années 60. Nous montrerons que Springsteen, en tant que représentant de ce courant, n'échappe pas à la règle et a orienté sa musique vers un décorum plutôt urbain. Cela nous amènera à décrire plusieurs « villes témoins » que nous aurons choisies, des villes en rapport avec l'artiste et son corpus, et dont les enjeux et problématiques se montreront très significatifs et très parlants vis-à-vis de la musique de Springsteen. Enfin, dans une troisième et dernière partie, nous verrons que l'œuvre musicale de Springsteen s'inscrit très clairement dans une géographie des lieux, des enjeux sociaux, des identités et des communautés. Il s'agira ici de mener une étude à la fois biographique et discographique de Springsteen et de son œuvre, relativement succincte, afin de voir qui il est, par quoi est-il influencé, quelles sont ses origines spatiales et sociales, comment s'inscrit-il dans le « *heartland rock* », courant musical que nous définirons, pour ensuite mener une étude sémantique et thématique, plus longue et construite, sur son corpus musical. Cette étude des textes constitue en quelque sorte notre « terrain d'étude » et le cœur de notre mémoire : il s'agira de montrer la dimension spatiale, mais aussi quasiment multidisciplinaire - sociale, culturelle, politique, économique - des textes de Springsteen, en étudiant les références historiques, les lieux évoqués, les enjeux décrits, les communautés dépeintes.

PARTIE I : CADRE CONCEPTUEL ET METHODES

A. Géographie et musique : une thématique en vue

1. La musique comme prisme d'analyse géographique et la géographie comme prisme d'analyse musical

La première chose à faire dans notre étude est donc de réfléchir sur cette association, ou plutôt sur cette « dialectique » géographie/musique dans laquelle nous nous insérons, de voir en quoi la musique est devenue, au cours des dernières décennies d'analyse en science humaine et sociale, un objet géographique, de questionner le rapport entre musique, territoire et espace et tout ce que cela comporte (enjeux sociaux, politiques, économiques, identitaires, etc.)

Lorsque nous évoquons la dialectique « géographie et musique », il semble facile, en tout cas pour les non-initiés, d'y voir une simple étude « spatiale » ou « cartographique », c'est-à-dire voir quelle musique est présente dans tel ou tel lieu, quel que soit l'échelle (régionale, locale, urbaine). Par exemple, la Nouvelle-Orléans et Chicago apparaissent comme les lieux emblématiques du jazz et du blues, Nashville comme le lieu de la musique country. Cependant, s'arrêter à une telle analyse spatiale et cartographique signifierait omettre toute la complexité du rapport entre géographie et musique et tous les sens que l'on peut donner à ce rapport : pourquoi la musique peut-elle être étudiée sous un angle géographique ? ; pourquoi l'espace peut-il être considéré comme musical ? ; comment la musique, les sons aussi, organisent-ils un territoire, un lieu, un espace ? ; comment et pourquoi la musique participe-t-elle à la construction d'espaces vécus, de lieux mentaux ? ; pourquoi la musique, au sein d'un espace, rend-elle compte des rapports d'organisation et de domination ? pourquoi la dialectique géographie/musique apparaît-elle aussi comme hautement intersectionnelle et voit graviter, autour d'elle, des dizaines d'autres disciplines (sociologie, politique, économie, etc.) ? Si nous exposons ici toutes ces questions, c'est pour démontrer que la dialectique géographie/musique est d'une extraordinaire complexité et d'une extrême variété, ce que tend d'ailleurs à démontrer la multiplication des travaux en science humaine et sociale ces dernières années et décennies, travaux qui interrogent précisément cette relation entre le fait musical et le fait géographique.

C'est véritablement l'émergence d'une géographie dite « socioculturelle », particulièrement dans les années 90, qui va prendre en compte l'aspect « socio-spatial » de la société. Et puisque la musique est un phénomène culturel, celle-ci peut donc logiquement servir de prisme d'analyse pour étudier une réalité socio-spatiale. Sans compter de multiples facteurs qui rendent encore plus intéressant l'analyse et le croisement du fait musical et du fait géographique : l'accroissement de la mobilité spatiale, et donc la multiplication des « espaces vécus », la multiplication des communications et des moyens d'informations, bref, un décloisonnement indubitable des sociétés et des « cultures musicales », une multiplication d'équipements, de services, de réseaux qui encourage la production musicale, mais aussi, « paradoxalement », la compétition culturelle que se livrent certains territoires. L'expansion d'une société des loisirs est également à prendre en compte : les villes ne sont plus de simples

entités de production, ce sont devenues de véritables fourmilières culturelles (équipements, espaces culturels, plus de temps de loisirs par personne et par foyer, etc.) : les loisirs se sont diversifiés et multipliés, et la musique n'a pas dérogé à la règle, transformant donc les sociétés et les lieux de vie.

Toutefois, bien que les tournants géographiques des années 70 puis celui des années 90, bien connus, soient des événements majeurs dans la prise en compte des phénomènes sociaux et culturels dans l'analyse géographique, il n'en reste pas moins que la musique fait depuis longtemps, et bien avant les années 70, l'objet d'une analyse géographique. Bien avant ce tournant culturel de la décennie 90, beaucoup de chercheurs ont déjà montré que la musique est étroitement reliée à l'espace, aux territoires, aux lieux. Il serait donc réducteur, voire malhonnête, de dire que la « complicité » entre géographie et musique remonte à seulement quelques décennies. Et en effet, historiquement, musique et géographie semblent depuis longtemps s'articuler :

« On peut considérer la géographie comme une toile de fond sur laquelle s'inscrit la musique : chaque lieu a sa sonorité et sa particularité spatiale ; si la musique utilise la première et la géographie la seconde, elles mêlent leurs attributs dans une complicité croisée. »⁵

Ce qui est également intéressant, c'est de voir comment la musique « sonorise » à la fois le réel, mais aussi l'imaginaire, et de voir en quoi la géographie « spatialise » la musique : les deux faits, le fait musical et le fait géographique, sont donc intimement liés, intimement réciproques. Ce n'est pas un hasard si, déjà, dans la mythologie grecque, musique, espaces et sociétés étaient liés : dans le mythe d'Orphée, ce dernier, fils de Cassiopée, muse de la musique, et du roi de Thrace, est capable de contrôler la nature, réveiller les morts et dompter la nature rien qu'au son de sa voix ou de ses instruments. A la préhistoire, les premiers instruments de musique, à corde ou à percussion, suivent une diffusion géographique par étapes successives. Nous ne décrypterons pas l'importance de la musique chez l'homme de Neandertal, là n'est pas le sujet, mais celle-ci a permis aux groupes de communiquer, voire de survivre à une nature hostile. Historiquement donc, musique et géographie sont liées et, aujourd'hui plus que jamais, la musique - et les « cultures » qui y sont rattachées - organisent spatialement et socialement les sociétés contemporaines (mondialisation, renforcement identitaire, etc.). En un mot, la musique est un prisme d'analyse géographique et la géographie est un prisme d'analyse musical : en liant ces deux éléments, il est possible d'analyser le rapport des sociétés et des cultures au monde.

Nicolas Canova, auteur de *L'analyse au cœur de l'analyse géographique* (L'Harmattan, 2014) se pose la question suivante et qui, en réalité, pourrait devenir la problématique de cette première partie : « [...] comprendre comment le fait sociétal qu'est la musique devient un fait géographique. »⁶

⁵ Jean-Pierre Augustin, Préface de *La musique au cœur de l'analyse géographique*, Nicolas Canova, L'Harmattan, 2014, p.13.

⁶ N. Canova., 2014, *op. cit.*, p.17.

D'abord, rappelons l'essentiel : le principe numéro un des sciences humaines et sociales est d'écouter le monde, c'est-à-dire de repérer et d'analyser les sujets, les enjeux, les activités, les problématiques, qui animent nos sociétés. La musique, en tant que phénomène culturel et social entier, entre donc pleinement dans ces sujets qui animent le monde. Voilà pourquoi la musique est devenue et est, par nature, un sujet d'étude à part entière en science humaine et sociale et, par conséquent, en géographie. Inutile de rappeler que la musique, et par extension le sonore, est partout, tout le temps : dans la rue, à la télévision, à la radio, dans la voiture, dans les commerces, les supermarchés, les salles de concerts, lorsqu'un portable sonne dans la rue, chez le voisin... La musique est partout, et dans tous les domaines : dans le domaine économique, car la musique s'achète, matériellement (vinyles, CD, vente d'instruments, etc.), immatériellement (en streaming, sur internet, etc.), se vit en direct (concert, manifestations, etc.) ; dans le domaine politique aussi (politique culturelle des États, instrumentalisation de la musique par les gouvernements, ce fût par exemple le cas de la musique « Born in the USA », de Springsteen, dont Reagan retourna le sens et transforma en hymne de campagne, dénonciation des problèmes par les artistes, etc.) ; dans le domaine social (la musique comme manière de se purger des tensions, rôle médiateur de la musique, etc.). D'autres domaines pourraient être évoqués : en médecine (thérapie sonore), dans les transports (dans les tramways, les bus, les taxis, etc.)

Ainsi, lorsque l'on évoque la dialectique géographie/musique, la première chose qui vient à l'esprit, nous l'avons dit, est la « territorialité », ou plutôt la « territorialisation » de la musique, c'est-à-dire l'inscription de la musique, des musiques, d'une musique, dans un environnement, dans un espace singulier, et ce à des échelles différentes : le flamenco en Espagne, le jazz à la Nouvelle-Orléans, le blues à Chicago, le rap dans les grands-ensembles, la musique techno dans les champs ou les friches industrielles. En un mot, la géographie de la musique semble d'abord être une localisation, une cartographie de celle-ci dans des lieux précis ou emblématiques, ce qui participe d'ailleurs à une certaine représentation imaginaire et imagée de ces lieux. Malgré tout, cette première manière de penser la dialectique géographie/musique, en partie vraie, est aussi très réductrice, car si la musique se localise, de fait, elle tend aussi et surtout à s'universaliser, se globaliser, se déplacer : la musique techno est jouée dans des discothèques de centre-ville, tout comme le rap qui est, lui aussi, de plus en plus pratiqué en centre-ville ; le jazz, lui, est par exemple célébré dans des petites villes françaises (Festival de Jazz à Martiac), et les exemples sont encore nombreux. La fête de la musique, en France, est un événement emblématique de cette « déterritorialisation » de la musique.

En conséquence, après tout ce que nous venons d'exposer, la musique est loin d'apparaître comme un phénomène secondaire en science humaine et sociale, même si elle est apparue comme telle pendant longtemps : la musique est un phénomène, un enjeu, un fait social total, alors donc pourquoi la géographie humaine et sociale devrait-elle se passer de son analyse ?

Cela étant dit, il n'est pas si évident de procéder à une analyse géographique du fait musical, car, comme le rappelait Claire Guieu en 2006, « *il y a autant de géographie de la*

musique qu'il y a de géographies. »⁷ En d'autres termes, lorsque les chercheurs étudient la dialectique géographie/musique, les prismes d'analyses diffèrent, les courants disciplinaires également, les objectifs des études tout autant. Et notre sujet semble d'ailleurs en être le parfait exemple : dans notre sujet, nous nous intéresserons à un courant musical bien précis, le folk-rock, que nous définirons, bien évidemment ; nous nous intéresserons à un artiste précis, Bruce Springsteen, que nous présenterons ; nous analyserons ses textes et nous attacherons à montrer que ceux-ci abordent des problématiques socio-spatiales et tout ce que cela comporte (mise en lumière des problèmes socio-spatiaux, économiques, politiques, problématique local/global, mise en avant de communautés et d'identités, etc.). A priori donc, notre sujet n'a par exemple rien de commun avec le sujet de thèse « Folk Music and the Construction of Community : Southern Ontario in the 1970s » (Rachel Avery, Department of Music Research, McGill University, décembre 2014). Malgré tout, bien que ces sujets diffèrent, comme beaucoup d'autres d'ailleurs, une chose les unit indubitablement : la musique est prise et considérée comme objet géographique.

2. Géographie et musique : état de l'art

Afin de donner de la « profondeur » à notre étude, il est tout à fait nécessaire d'établir un état de l'art de la discipline, c'est-à-dire de voir comment la musique, en tant qu'objet géographique, a été étudiée scientifiquement. Bien évidemment, il est bien impossible de dresser une liste exhaustive des travaux effectués sur cette dialectique géographie/musique, mais l'objectif n'est pas là : il s'agira, ici, de montrer comment a été pensé le lien entre géographie et musique, comment a évolué l'étude de ces deux entités, des premiers travaux jusqu'aux travaux les plus récents, et de voir aussi et surtout que cette science est multiple, diverse, exploitable dans différents sens, « *de la géographie musicales aux géographies de, par et pour la musique.* »⁸ Il sera aussi nécessaire d'étudier l'état de l'art de cette discipline non seulement dans la littérature francophone, mais aussi dans la littérature anglophone et notamment américaine puisque notre sujet s'y portera.

Dans un premier temps, et comme dans beaucoup de disciplines géographiques, la musique a d'abord fait l'objet d'une analyse dite vidalienne, en l'occurrence centrée sur une analyse régionale. La « géographie musicale »⁹ est alors essentiellement descriptive : on utilise la musique (étude des sons, des techniques musicales, etc.) pour analyser et comprendre la répartition territoriale des hommes et notamment à l'échelle mondiale. Ainsi, en étudiant la musique sous un prisme géographique, Gironcourt, par exemple, souhaite expliquer les disparités spatiales, ethniques et aussi les mythes fondateurs des peuples (par exemple, comment les fêtes musicales participent de la formation identitaire des individus). Aujourd'hui « désuète », ce type d'approche n'en reste pas moins l'une des premières abordant la dialectique géographie/musique, et certaines théories de l'époque prévalent encore aujourd'hui, par exemple, la musique en tant que pouvoir politique dans une société.

⁷ Claire Giui (dir.), 2006, « Musique et géographie : quelles perspectives ? », numéro spécial de *Géographie et culture*, n°59, automne 2006.

⁸ N. Canova., 2014, *op. cit.*, quatrième de couverture.

⁹ Gironcourt (de) G., *Une science nouvelle : la géographie musicale*, 1932, Université de Nancy ; cité dans N. Canova., 2014, *op. cit.*, p.29.

Cependant, il faudra attendre la fin du XX^{ème} siècle, dans les années 90, pour voir immerger, en tout cas en France, une géographie de la musique que l'on pourrait qualifier de « contemporaine ». Sous l'impulsion de deux grands géographes, Vauchey et Jacques Lévy, la musique devient un objet d'analyse géographique « nouveau » : Lévy, dans son ouvrage *Le tournant géographique* (Belin, 1999), pose un regard nouveau sur la discipline et s'interroge sur « les promesses de l'improbable : espace et musique »¹⁰. Dans cet ouvrage qui fait date, Lévy s'interroge non seulement sur le lien entre espace et musique, mais également, fait important, sur le lien entre l'espace, la musique et le social : « *La spatialité de la musique, c'est, finalement, une mesure de la sociétalité, de son identité indissociablement historique et humaine.* »¹¹ Toujours dans ces années 90, l'Université de Lyon, et nombre de ses chercheurs les plus éminents, parmi lesquels Fernand Braudel ou Michel Foucher, établissent une analyse géographique du rôle de la musique d'opéra : ils effectuent une analyse spatiale de l'opéra et montrent que cette musique tend à effacer les frontières européennes de par les allers-retours culturels qu'elle effectue. Les géographes s'intéressent alors à l'origine historique de la musique, ses moyens de production, sa diffusion spatiale et surtout sa consommation : l'analyse musicale en géographie apparaît donc, dès l'époque, comme hautement multidisciplinaire, les géographes s'intéressant à l'histoire, à la géopolitique, à l'économie, à la géographie, bien sûr, à la sociologie. Il ne s'agit donc plus, pour ces chercheurs, de mener des analyses vidaliennes, encore moins monographiques, sur la musique, mais de voir comment la musique de l'opéra a des conséquences spatiales, culturelles, géopolitiques, économiques. C'est en quelque sorte une « géographie savante »¹² qui s'impose alors dans l'analyse du rapport entre géographie et musique.

D'autres travaux, à la charnière du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècle, sont réalisés : Joël Pailhé, universitaire bordelais, s'intéresse à la territorialité de la musique Jazz, à sa diffusion et à sa « mondialisation ». Il pose alors la théorie du « style localisé », c'est-à-dire, nous en avons déjà fait référence, aux styles musicaux emblématiquement ancrés dans un territoire donné (Chicago, Nouvelles-Orléans, Côtes Ouest américaine, etc.). Mais Pailhé explique également la diffusion de cette musique jazz et en fait un élément géographique : il évoque la diffusion du jazz à l'échelle mondiale, en Europe, au Japon, au Canada, mais en évoque aussi les particularités locales, particularités qui découlent de spécificités locales (telle ou telle population, type de ville, développement de l'industrie, etc.). Les conclusions qu'il en tire sont passionnantes : « *les termes de territorialité et de mondialisation résument la dialectique du jazz contemporains.* ». Et de rajouter que « *la mondialisation du jazz [...] résulte de la convergence de ses dynamiques spatiales, qui concourent à la construction de sa territorialité, aux États-Unis comme dans l'ensemble du monde.* »¹³ Pailhé analyse donc tous les éléments qui contribuent à la transformation de la musique jazz, par exemple la rencontre des artistes noirs et des artistes blancs, l'hégémonie américaine, la marginalisation de certains pôles et artistes jazz, la montée en puissance de la scène New Yorkaise.

¹⁰ Jacques Lévy, *Le tournant géographique*, Belin, 1999, chapitre 12 ; cité dans N. Canova., 2014, *op. cit.*, p.35.

¹¹ Lévy, 1994a, p.166 ; cité dans N. Canova., 2014, *op. cit.*, p.35.

¹² N. Canova., 2014, *op. cit.*, p.39.

¹³ Raibaud Y., 2005, « postface », p.324 ; cité dans N. Canova., 2014, *op. cit.*, p.42.

On le voit, en ces années 1990-2000, l'analyse de la dialectique géographie/musique entend montrer la dimension indubitablement spatiale de la création musicale, mais aussi la dimension spatiale de sa diffusion et de sa consommation, et avec tout ce que cela comporte d'interdisciplinarité (économie, politique, social, etc.).

Dans les travaux anglophones, bien que certains travaux précoces (années 1930) abordent la dialectique géographie/musique, se cantonnant à une analyse sonore du territoire, (« *sonic landscape* »), c'est-à-dire au lien entre sonore et spatial, il faut attendre le « revival » de la discipline dans les années 60 et surtout 70 pour voir apparaître de nouveaux travaux sur géographie et musique. Plusieurs auteurs américains apparaissent alors comme les pionniers en la matière : George O. Carney, Peter H. Nash, James Curtis, Larry Ford ou encore John Gordon lient géographie et musique aux États-Unis. Carney invente ce qu'il a lui-même appelé la « *music geography* », ou l'approche « *geomusical* ». Son approche est surtout centrée sur l'analyse de la musique populaire, sur ses logiques de localisation et sur sa diffusion : il prend donc ses distances avec l'analyse purement spatiale de la géographie. Dans les années 90, les géographes héritiers de cette « nouvelle géographie » sortent des travaux assez diversifiés : analyse de la naissance, du développement et de la mort d'une musique régionale (Warren Gill, 1993) ; analyse de la musique dans les festivals suédois (Hans Aldskogius, 1993) ; analyse du rapport entre lieu et musique sur la scène rock alternative à Seattle (Thomas L. Bell, 1998)

Dans la veine de cette « nouvelle géographie » et de cette « *music geography* », les travaux francophones et anglophones sur la dialectique géographie/musique tendent à la fois, en ces années 2000, à se regrouper et à se diversifier. En France, deux auteurs incontournables dans la « structuration » de l'analyse géographie/musique doivent être cités : Jean-Marie Romagnan et Claire Guiu. Dans son article « La musique : un nouveau terrain pour les géographes » (2000), dont le titre est d'ailleurs très évocateur, Romagnan analyse le lien entre géographie et musique sous plusieurs coutures : non seulement le rôle de la musique dans le développement d'un territoire, mais aussi le rôle culturel de la musique, son rôle politique et de pouvoir (pour l'État, pour les communautés, pour les collectivités territoriales, etc.), son rôle économique, voire géopolitique. Romagnan mène donc une approche véritablement multidisciplinaire du rapport entre géographie et musique. Quant à Claire Guiu, son apport à la discipline est tout aussi conséquent : mixant travaux anglophones et travaux francophones, elle analyse les débuts de la discipline musique/géographie et le développement des différentes approches. Trois grandes lignes ressortent de son analyse : dans un premier temps, elle montre que « *les géographes humanistes abordent le son en tant qu'expérience et la musique comme un texte.* »¹⁴ ; dans un second temps, elle affirme que d'autres « *proposent une territorialisation des objets musicaux et s'intéressent à la place des choix, des pratiques et des représentations musicales dans la construction d'identités, de sense of place et d'imaginaire, ainsi qu'au rôle des activités et manifestations musicales dans la promotion et la structuration des territoires.* »¹⁵ ; enfin, Guiu évoque « *des approches postmodernes*

¹⁴ Claire Guiu, 2007, p.1 ; cité dans N. Canova., 2014, *op. cit.*, p.56.

¹⁵ *Ibidem.*

*croisant les notions de genre et d'embodiment analysant le rôle de la musique dans la constitution de lieux éphémères pour de nouvelles communautés imaginées. »*¹⁶

D'ailleurs, le 8 juin 2006, une journée d'étude a eu lieu au centre Malesherbes de l'Université Paris-Sorbonne sur le thème « Géographie et musiques : quelles perspectives ? », journée organisée par le laboratoire ENeC (Espace, Nature et Culture) et sous la direction d'un comité scientifique composé de Claire Giui, Dominique Crozat, Louis Dupont, Joël Pailhé et Jean-René Trochet. L'objectif de cette journée était précisément d'étudier le rapport entre espace, territoire et musique. Nous ne détaillerons pas ici toutes les séances d'études de cette journée, mais résumons-les pour nous rendre compte de la formidable diversité des travaux en la matière. Ainsi, après une séance introductive dans laquelle Claire Giui a proposé un état de l'art, ou plutôt une synthèse des travaux sur la dialectique géographie/musique, décrivant notamment le tournant culturel des années 90, la première séance « *a porté sur la musique comme « géo-indicateur » des dynamiques territoriales, entre local et global.* »¹⁷ Plusieurs cas d'étude ont alors été abordés, des danses traditionnelles dans le pays Lille-Dunkerque jusqu'au hip-hop en Mongolie en passant par une étude sur le festnoz breton. Anne Hertzog a terminé par une étude sur la « fixité et la mobilité », et ce à plusieurs échelles, échelle du « pays », échelle régionale et échelle de l'État. La deuxième séance, quant à elle, abordait « *le rôle des manifestations musicales dans la création de territoires singuliers* »¹⁸, par exemple le punk, le métal ou la techno qui voient émerger de nouvelles scènes musicales locales et une multitude d'acteurs et de réseaux de sociabilité. La troisième séance, quant à elle, a montré comment « *les pratiques et manifestations musicales [peuvent être appréhendées] comme des géo-symboles.* »¹⁹ L'exemple des *bandas* du sud-ouest français a été abordé, « *ces formations qui fonctionnent comme des pôles d'adhésion de plusieurs identités vécues et projetées à différentes échelles.* »²⁰ L'exemple de Marseille et de son image de « ville du rap » a été aussi analysé. La quatrième et dernière séance a, elle, « *porté sur les aspects performatifs du fait musical.* »²¹ Autrement dit, comment les villes et les lieux publics sont-ils directement transformés par la présence d'une scène musicale, d'une manifestation musicale, par le sonore en général ? Pour conclure, cette journée d'étude a mis en lumière la diversité du lien entre géographie et musique, notamment Yves Raibaud qui a montré la forte dimension interdisciplinaire de cette discipline, ce qu'il réitérera et synthétisera d'ailleurs très bien dans son article « Musiques et territoires : ce que la géographie peut en dire » (Yves Raibaud, 2012). Nous y reviendrons.

Ainsi, comme nous le disions, et comme en témoigne cette journée d'étude, les années 2000-2010 voient en quelque sorte converger et se diversifier les approches de la « music geography » tant dans le domaine francophone que dans le domaine anglo-saxon. De nombreux travaux voient alors le jour : en 1998, Appril et Dorier-Apprill s'intéressent à la

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ Claire Giui, « « Géographie et musiques : quelles perspectives ? » », *Volume !* [En ligne], 5 : 1 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2008, consulté le 05 mai 2017. URL : <http://volume.revues.org/670>

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

géographie du tango dans un article dans lequel les auteurs retracent l’histoire des lieux du tango, faisant notamment appel à la « géographie mythique ». Ils montrent que l’analyse géographique d’un phénomène musical, en l’occurrence du tango, s’inscrit en réalité dans un ensemble plus vaste d’éléments (contexte urbain, contexte social et économique, localisation, etc.). En 2004, Olivier Gorré est l’auteur d’une thèse intitulée « L’inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne ». Ici, musique, spatialité et identité tendent à se mêler. Eric Boutouyrie, lui, en 2006, soutient une thèse sur géographie et musique : « Articialisation et ontogenèse des lieux contemporains : étude du courant musical « psychedelic trance » ». Il réalisera également des articles sur les *raves party*. En tant que géographe de l’urbain, Boutouyrie s’intéresse à la manière dont des lieux de la ville naissent et prennent sens grâce à la convergence d’arts différents, musique, vidéo, *street art*, peinture, sculpture... Philippe Bourdeau, en 2009, se penche sur le rapport entre musique et hypermobilité spatiale en proposant une analyse du groupe de rock Rolling Stones : « *Peut-on faire la géographie d’un groupe aussi « flou et « bougé » ?* »²², se demande-t-il. D’autres travaux sur des musiques spécifiques voient le jour : en 2002, puis dans des articles de 2009, Boris Grésillon s’intéresse à la musique techno dans la ville de Berlin. Grésillon « *tente de comprendre pourquoi Berlin fait exception par le développement particulier des pratiques musicales urbaines, allant du classique à la techno, de l’officiel à l’underground.* »²³ En 2009, Séverin Guillard, lui, étudie le rapport de la musique rap à l’espace, notamment dans son article « *« Représenter sa ville » : l’ancrage des identités urbaines dans le rap des Twin Cities* » (2012). Il étudie alors la genèse du rap, son aspect ethnique, son ancrage territorial, les discours et les pratiques que cette musique génère, la légitimité que les rappeurs veulent donner à leur ville, à leur quartier. François Aussaguel, quant à lui, s’intéresse au métal et particulièrement au Hellfest, festival français de musique métal et rock. Il se pose alors une multitude de questions : « *quels sont les types d’espaces qui émergent de l’action des organisateur du festival ?* » ; « *comment se construisent et s’agencent ces espaces et comment sont-ils vécus par les différents acteurs (élus, locaux, artistes, publics, techniciens, organisateurs) ?* » ; « *quels sont les possibles du local, les enjeux du global, comment se combinent les actions et les interactions à plusieurs niveaux d’échelles ?* »²⁴

Aussi, dans son article « Musiques et territoires : ce que la géographie peut en dire » (2012), Yves Raibaud réalise une sorte de synthèse théorique des travaux portant sur le sujet géographie/musique et notamment de certains travaux que nous venons de citer précédemment. Raibaud parvient alors à dégager cinq entrées, cinq manières d’étudier et d’approcher le lien géographie/musique. Dans un premier temps, il évoque la musique comme « géo-indicateur » : les sons et musiques captés dans un espace permettent, selon lui, « *d’échapper à la tyrannie de la carte et à la dictature des images.* »²⁵ Dans un second temps,

²² Bourdeau, 2009, p.84 ; cité dans N. Canova., 2014, *op. cit.*, p.58.

²³ N. Canova., 2014, *op. cit.*,.64.

²⁴ Résumé des communications de la journée scientifique du 12 mars 2007, « Comment la musique vient-elle au territoire ? » [En ligne]. Aussaguel François, « La production d’un événement culturel : dynamiques spatiales et stratégiques d’acteurs. L’exemple du Hellfest ». URL : http://mircta.free.fr/geographie_et_musique.htm

²⁵ Yves Raibaud, « Musiques et territoires: ce que la géographie peut en dire. », Colloque international de Grenoble Musique, Territoire et Développement Local [En ligne], novembre 2009, Grenoble, France. URL :

il fait référence à la musique comme « *vecteur de circulation entre les échelles territoriales* »²⁶ : certaines musiques évoquent clairement un « paysage musical » donné, par exemple, la musique bretonne mais qui, en mélangeant les instruments (guitare espagnole, instruments électriques, instruments africains, etc.), opère un mélange spatio-temporel. Dans un troisième temps, la musique apparaît comme « *un fixateur des adhésions territoriales* »²⁷, et ce à plusieurs échelles : l'association d'une musique à une région et vice-versa, mais aussi la création éphémère d'un espace, par exemple, les raves party qui créent une sorte « d'urbanité » momentanée, un « antimonde » éphémère. Dans un quatrième temps, la musique « *apparaît comme un constructeur des images territoriales* »²⁸ : Raibaud évoque ici la « performativité » de la musique, c'est-à-dire sa capacité à transformer, à marquer, voire à créer un territoire, par exemple par la multiplication de manifestations musicales sur une place publique donnée et qui finit par se traduire par l'apparition de kiosques musicaux, de théâtre de rue, de pistes de danses... Dans un cinquième et dernier temps, la musique « *apparaît comme un mode de gouvernance territoriale* »²⁹ : la musique devient en quelque sorte spatio-politique, non seulement de manière institutionnelle, mais aussi de manière citoyenne. Par exemple, l'organisation de manifestations musicales dans les quartiers difficiles pour créer des « espaces d'expression » ou dans les centres-villes patrimoniaux rénovés afin de redynamiser ces centres-villes. D'ailleurs, beaucoup de meetings politiques sont, aujourd'hui, et de plus en plus, accompagnés de musiques et notamment de concerts gratuits, signe que la musique est aussi éminemment politique.

Dans la géographie anglo-américaine, la diversité des travaux abordant le lien entre géographie et musique est tout aussi grande et s'inscrit là aussi dans la veine d'une « nouvelle géographie », les chercheurs s'intéressant à des faits culturels, sociaux, spatiaux, économiques, politiques, liés à la musique. Ainsi, en 1997, Martin Stokes sort un ouvrage intitulé *Ethnicity, Identity and Music : The Musical Construction of Place (Ethnicity and Indentity Series)* dans lequel il s'intéresse à la transformation d'un lieu en fonction de l'ethnicité, de l'identité et de la musique. Avant lui, Gill Valentine, géographe de renom, s'était intéressée, en 1995, à la musique comme « productrice d'espace » en prenant l'exemple de l'espace musical de l'artiste k.d. lang, espace qualifié de « queer » et qui est progressivement devenu un espace de transgression. Avec ses travaux, Valentine, mais aussi d'autres chercheurs comme Sara Cohen et Dawn S. Bowen, soulignent donc l'importance de la « construction musicale d'un lieu », mais aussi la « *physical construction of place* »³⁰ (« construction physique d'un lieu »), c'est-à-dire que le concept de « performance » devient, lui-aussi, à part entière, constitutif d'un lieu. En d'autres termes, les émotions, les sensations, le corps dans son ensemble, « deviennent » géographiques, et la musique en est un bon exemple, notamment lors d'un concert, d'une représentation scénique, d'une représentation de

https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00666220/file/Musiques_et_territoires_ce_que_la_gA_ographie_peut_en_dire.pdf

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ N. Canova., 2014, *op. cit.*, p.88.

rue. Cohen, qui a par exemple travaillé sur le rock à Liverpool, montre que le rock n'est pas qu'une musique et cherche à se détacher de la « simple » analyse idéale de cette musique : elle montre que le rock est aussi un mode de vie, une façon de vivre, avec ses rites, ses normes, ses valeurs, une façon de bouger, une façon d'occuper l'espace. Si Olivier Gorré, nous l'avons dit, a réalisé une thèse sur la musique traditionnelle bretonne comme constructrice d'une identité, les chercheurs anglo-saxons, eux, sont les pionniers de cette analyse entre musique, géographie et identité (« *space and identity* »). Ce qui est intéressant avec le concept d'identité, c'est que celui-ci est à la fois ancré dans le réel, mais aussi dans l'imaginaire et cela, les géographes de la musique l'ont bien compris. Colin MacLeay, géographe néozélandais, qui « *peut être considéré comme une référence en matière de geomusic* »³¹, a particulièrement étudié le lien entre la musique populaire et l'identité nationale, notamment dans son article « Popular music and expression of national identity ». Il y explique, en introduction :

« Exploration of the spatial variables that accompany the application of ideas about nations and nationality have shown that construction of nationally identity occur within the context of place-specific traditions, ideologies and policies. »

« By exploring the relationship between music and notions of national identity, this paper contributes to the way geographers understand and use music in their research. Focusing on representation of American national identity and patriotism, it is argued that popular music reflects and expresses notions of national identity as they are held by different cultural groups. »³²

L'analyse musique/géographie est aussi largement abordée, dans les travaux anglo-saxons, du point de vue des « migrations spatiales », ou plutôt des « mobilités spatiales », fait effectivement et totalement géographique. Certains auteurs abordent alors les rapports entre mobilité et musique, notamment Arthur Krim qui, en 1998, étudie des chansons qui abordent la « mobilité généralisée » (par exemple, la chanson « Route 66 »), mis en parallèle avec les débuts de la libération sexuelle, notamment dans le rock des années 50-60. C'est en fait Arthur Kim qui, le premier, effectue une « *map song* », c'est-à-dire une cartographie mentale, une cartographie lyrique, une cartographie musicale aussi.

³¹ *Ibidem.*, p.96.

³² Colin McLeay, « Popular music and expression of national identity », *New-Zealand Journal of Geography* [En ligne], Avril 1997, Vol 103, Issue 1, Pages 12-17, consulté le 08/05/2017 URL : <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.0028-8292.1997.tb00374.x/abstract>

« L'exploration des variables spatiales qui accompagne l'application des idées selon lesquelles les nations et la nationalité ont montré que la construction nationale identitaire ne peut se faire sans le contexte des traditions des lieux spécifiques, des idéologies et des politiques. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

« En explorant la relation entre la musique et la notion d'identité nationale, cet article contribue à la manière dont les géographes comprennent et utilisent la musique dans leurs recherches. En se concentrant sur la représentation de l'identité nationale et du patriotisme américain, il est acté que la musique populaire reflète et explicite les notions d'identité nationale que différents groupes culturels détiennent. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

Sans compter ces multiples articles auxquels nous venons de faire référence, il ne faut pas non plus omettre la multitude d'ouvrages entiers qui traitent de l'analyse musicale en géographie. L'un des ouvrages pionniers de la discipline fut celui de Carney qui, en 1978, sort *American folk and popular music*. D'inspiration relativement empirique, cet ouvrage n'en reste pas moins l'un des plus fournis pour l'époque : il y étudie la dimension spatiale que détient la musique, et explique comment la musique peut et doit être étudiée pour comprendre un espace et les relations entre l'homme et son territoire. Il faudra attendre plus d'une dizaine d'années, c'est-à-dire le tournant des années 90, pour voir sortir des ouvrages qui proposent une « nouvelle » analyse du lien entre musique et géographie : en 1998, Andrew Leyhson, David Matless et George Revill sortent un ouvrage intitulé *The place of music : Music, Space and the Production of Place*. L'ouvrage commence par faire référence aux chercheurs et travaux qui ont contribué à faire avancer la discipline, on y trouve d'ailleurs des références françaises. L'objectif de l'ouvrage est le suivant : comprendre quelle place la musique occupe dans l'analyse géographique, dans la géographie tout court. Pour cela, les auteurs entrecroisent les disciplines et les enjeux qui gravitent autour de la musique, parmi lesquels l'identité, l'espace, les représentations mentales, la diffusion de la musique et sa localisation, le tout dans le but de comprendre la « production de l'espace » par la musique. En réalité, nombre d'ouvrages des années 2000 entendent, au-delà d'apporter des analyses novatrices, véritablement opérer une structuration de la discipline et des travaux qui abordent la dialectique géographie/musique : c'est le tournant épistémologique. Connell et Gibson, par exemple, chercheurs australiens, s'appuient sur les travaux antérieurs pour affirmer la « géographicit   » de la musique et pour apporter de nouveaux prismes de lecture. Ces nouveaux prismes de lecture sont nombreux et visibles dès le sommaire de leur ouvrage : *Music and space : « fixing authenticity »*; *The place of lyrics*; *Sounds and scenes: a place for music?*; *Music communities: national identity, ethnicity and place*; *new worlds: music from the margins?* *A world of flows: music, mobility and the transnational soundscapes*; *Aural architectures: the spaces of music*; *Marketing place: music and tourism*; *Terra Digitalia? Music, copyright and territory in the information age.*³³ A la vue de ces différents chapitres, il apparaît donc que la musique est devenue un fait géographique majeur, multiple, transdisciplinaire : identité, ethnicité, analyse des paroles, mobilité, production d'espace, marketing... Bref, autour de la dialectique géographie et musique semblent graviter nombres d'enjeux, de problématiques et disciplines : social, politique, économie, géopolitique, etc. La réflexion géographie/musique devient donc globale.

En quelque sorte, tous ces travaux, à la fois francophones et anglo-saxons, participent de la « multi-polarisation »³⁴ de l'analyse géographie/musique. On le voit, loin d'être cantonnée à l'analyse spatiale, l'analyse musicale en géographie est devenue, au cours des années 90-2000, une discipline à part entière, très diversifiée, très multidisciplinaire, aux enjeux et objectifs nombreux selon les sujets d'études. Il serait même presque possible de parler, comme l'a fait Nicolas Canova, « d'âge d'or »³⁵ de l'analyse musicale en géographie, notamment grâce à l'institutionnalisation de la musique en tant qu'objet géographique. Avec

³³ N. Canova., 2014, *op. cit.*, p.146.

³⁴ *Ibidem.*, p.158.

³⁵ *Ibidem.*

l'émergence de la « nouvelle géographie » et des Cultural Studies dans les années 90, travaux francophones et anglo-saxons se sont progressivement rapprochés et ont fait de la musique en géographie une science reconnue, voire « normale ». Finalement, c'est la géographie humaine dans son ensemble qui bénéficie de l'apport de la musique comme objet géographique à part entière puisque tous les domaines de la géographie humaine semblent concernés, nous l'avons non exhaustivement exposé, par l'analyse musicale : politique, social, économie, géopolitique, urbanité, mobilité, etc. En un mot, la légitimité de la musique en science humaine, et particulièrement en géographie, n'est plus à faire, comme en témoignent d'ailleurs bien les nombreux articles, mémoires, thèses, ouvrages, spécialisés en analyse de la musique en géographie, mais aussi comme le montrent les multiples ouvrages synthétiques qui proposent un « état de l'art » de la discipline (Claire Guiu, Nicolas Canova).

B. Cadre conceptuel et carte conceptuelle

1. Le concept de « culture populaire » : la culture populaire en débat

Si notre sujet d'étude s'ancre clairement dans la dialectique de recherche géographie et musique, il convient cependant de détailler ce que nous entendons par le terme « musique » présent dans l'intitulé du sujet, et par extension, de « culture », et surtout ce que nous entendons par le terme « populaire » qui qualifie à la fois la musique et la culture. En effet, lors de l'élaboration de mon sujet d'étude, il m'a fallu insérer mon idée de départ, à savoir étudier les textes de Springsteen sous un angle socio-spatial et géographique, dans un domaine de recherche plus vaste. Je ne pouvais en effet me contenter d'une « simple » analyse sémantique des textes de Springsteen, il me fallait donc ancrer mon sujet dans des domaines de recherches plus vastes qui serviraient de bases théoriques. Après réflexion, il m'a paru intéressant de ranger mon sujet d'étude dans la grande boîte de la « culture populaire » et dans celle de la « musique populaire ». Pourquoi un tel choix ? Parce qu'aux premiers abords, la musique folk-rock est effectivement considérée comme faisant partie intégrante de la culture populaire américaine : c'est une musique diffusée à une large audience, accessible à tous, que l'on pourrait opposer à une culture élitiste. Cependant, si j'ai décidé d'utiliser cette appellation de « culture populaire », c'est aussi parce que celle-ci fait débat et notamment, depuis plusieurs décennies, au sein des Cultural Studies.

Si les réflexions autour du concept de culture sont assez précoces en Angleterre, notamment lors de la révolution industrielle, où s'opposent en quelque sorte culture scientifique et culture de l'homme de lettres, où l'intellectuel est érigé comme défenseur de la culture nationale, les débats sur la culture sont plus tardifs en France. Ainsi, il faut attendre les années 60 pour voir réellement arriver dans toute l'Europe les Cultural Studies et la réflexion autour du concept de « culture ». Le postulat des Cultural Studies concernant la culture est simple : on considère que la culture de « masse », produite par les industries culturelles, est tout aussi dignement et possiblement étudiable que la culture dite « légitime ». C'est la naissance du « relativisme culturel », relativisme qui consiste à s'interroger, à remettre en cause, à redéfinir le statut de la culture dans notre époque contemporaine. Le social et le culturel sont alors littéralement approchés par le bas, on s'intéresse au quotidien des classes et milieux populaires. Tout ce qui paraissait à priori banal, la publicité, les modes

vestimentaires, les émissions de télévision, etc., deviennent des objets de recherches à part entière, tout comme, finalement, dans mon mémoire, la musique de Springsteen peut faire l'objet d'une recherche universitaire et d'une étude scientifique. La culture des jeunes, des ouvriers, des médias, est particulièrement étudiée, notamment par le *Centre for Contemporary Cultural Studies*, créée en 1960 à Birmingham. En l'espace de 20 ans, de 1960 à 1980 environ, les Cultural Studies connaissent un immense succès, notamment universitaire. En France, cependant, sur cette même période 1960-1980, les Cultural Studies sont encore entrevues comme une discipline marginale, voire comme une anti-discipline. Malgré tout, plusieurs auteurs français marquent de leur empreinte les Cultural Studies en effectuant une sorte « d'anthropologie des mondes contemporains », à l'image de Roland Barthes qui, dans ces *Mythes* (1957), étudie de manière anthropologique et ethnologique des objets populaires, des objets du quotidien, des objets « de masse », mais aussi des « non-lieux » (métro, aéroports). Malgré tout, l'étude de la culture, en France en tout cas, reste une étude effectuée « par le haut » : les chercheurs et sociologues pensent encore, pour la très grande majorité, que la culture doit s'analyser par le haut, c'est-à-dire à partir des pratiques des élites. Ainsi, la hiérarchisation dans l'étude des cultures est toujours très prégnante : « *Les outils utilisés par les sociologues pour analyser les cultures populaires jusque dans les années 1990 sont donc ceux forgés pour étudier les cultures dominantes (légitimes).* »³⁶

En réalité, en France, deux grands courants tendent à s'opposer dans l'étude de la notion de culture populaire. D'un côté, les adeptes des Cultural Studies entendent démontrer que les cultures populaires sont « *dotés d'un système de valeur et façonnent leur propre univers de sens.* »³⁷ De l'autre côté, le sociologue Pierre Bourdieu, dans son ouvrage *La Distinction* (1979), préfère, lui, utiliser la théorie de la « légitimité culturelle » et caractérise plutôt les cultures populaires par le « manque et la privation » : pour lui, les gens appartenant aux cultures populaires sont condamnés à « *consommer des biens symboliques déclassés par ceux qui produisent les standards légitimes.* »³⁸ Par conséquent, en France, les études sur les cultures populaires restent « coincées » dans les discours de déploration et dans cette hiérarchisation très prégnante des cultures : cultures populaires ne sont donc pas ou peu étudiées, les Cultural Studies ne prennent pas. Fortement influencées par la théorie de la légitimité, les études culturelles françaises ne sont donc pas pénétrées par les travaux anglo-saxons, qu'ils soient anglais ou américains.

En 1989, Grignon et Passeron, notamment dans leur ouvrage *Le Savant et le Populaire*, établissent alors un constat hautement intéressant : ils reconnaissent qu'une hiérarchisation dans l'étude de la culture est bien à l'œuvre et dénonce le « misérabilisme » utilisé pour décrire les pratiques cultures populaires (culture décrite naïvement, sous l'angle dominateur de la culture dominante). Passeron écrit : « *Les cultures populaires ne sont*

³⁶ Catherine Reverdy, « Culture légitime contre culture populaire ? Pas si simple », In Veille et Analyses. Eduveille [En ligne]. Veille et Analyses, mis en ligne le 18 février 2016, consulté le 28/05/2017. URL : <https://eduveille.hypotheses.org/7786>

³⁷ Dominique Pasquier, « La « culture populaire » à l'épreuve des débats sociologiques », *Hermès La Revue* [En ligne], Vol.2, No.42, 2005, p.232. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-2-page-60.htm>

³⁸ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, 1979 ; cité dans C. Reverdy., 2016, art. cit.

évidemment pas figées dans un garde-à-vous perpétuel devant la légitimité culturelle. »³⁹ (Passeron, 1989). Mais ces deux auteurs critiquent également le « populisme » sociologique utilisé par les Cultural Studies qui entend magnifier n'importe quelle culture populaire. Finalement, pour eux, la question « Qu'est-ce qu'une culture populaire et en quoi diffère-t-elle d'une culture dominante ? » n'a toujours pas de réponses. Et en effet, il semble bien difficile de lui donner une définition. Dominique Pasquier, dans son article « La « culture populaire » à l'épreuve des débats sociologiques », se demande comment doit être approchée et caractérisée cette notion :

« Comment définir la culture populaire ? Par des acteurs sociaux ? Par un type d'objets ou de contenus ? Faut-il la caractériser par opposition à d'autres formes culturelles ? Mais dans ce cas, quelles sont les oppositions pertinentes ? Pour les historiens et les ethnologues, la référence au « populaire » passe la plupart du temps par l'étude de groupes socialement et géographiquement situés – il y a ainsi une riche tradition française d'études des cultures populaires villageoises. L'emploi du terme est de ce fait moins problématique, puisque c'est au niveau des acteurs sociaux eux-mêmes que s'élabore la catégorie. En outre, la description de ces pratiques n'engage aucun jugement de valeur quant à leur place dans la hiérarchie des légitimités culturelles (ni aucun pari sur l'évolution possible de cette place ultérieurement). La terminologie a beau être parfois utilisée dans des sens différents, elle ne suscite pas de débat aussi important qu'en sociologie. Car en sociologie, comme l'écrit Passeron, « la morale s'en mêle ». On ne peut pas parler de populaire sans devoir en même temps prendre position. »⁴⁰

De plus, pour lui, la France dispose d'une particularité bien à elle : il est impossible d'aborder et d'étudier les cultures dites « populaires » sans rentrer dans un « *débat idéologique sur l'objet étudié.* »⁴¹

Ainsi, ranger notre sujet d'étude dans le domaine de la « culture populaire » n'est pas sans poser problème, car la notion de « culture populaire » est d'une extraordinaire complexité, ce qui rend finalement le problème intéressant. En réalité, l'étude de la culture populaire s'avère transdisciplinaire et ces objets d'études sont véritablement multiples : sociologie de l'art, de la musique, du cinéma, de la religion, du langage, de l'éducation, des médias de masse, de la vie quotidienne, sont autant d'objets possibles pour l'étude de la culture populaire. En réalité, trois grands domaines de la culture populaire peuvent faire l'objet d'une étude : les croyances, les pratiques et les objets dits de « masses ». Ces objets sont des matériaux visuels ou écrits : les objets domestiques, les aménagements de l'espace privé, la publicité, la télévision, les aliments et la boisson, l'habillement, le style des jeunes, mais aussi le cinéma, la littérature, la musique. Bref, autant d'objets qui font partie des « systèmes culturels lisibles » et qui sont possiblement étudiables sous l'angle de la « culture populaire ».

³⁹ Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le Populaire*, 1989 ; cité dans D. Pasquier., 2005, art. cit.

⁴⁰ D. Pasquier., 2005, art. cit.

⁴¹ *Ibidem.*

Aux États-Unis, la manière de penser et d'étudier la culture populaire a également connu une très forte évolution, notamment à travers l'émergence des *American Studies*, ou *American civilization*. Par exemple, l'étude de la littérature est devenue davantage sociologique : les sociologues ont porté leur attention sur les pratiques de la lecture et des lecteurs. Les *American Studies* constituent un courant de recherche né aux États-Unis qui entend mener des recherches interdisciplinaires sur l'histoire, la société et la culture américaine. Ces dernières décennies, l'*American Studies Association* a largement participé à l'interdisciplinarité et à construire de fortes connexions entre plusieurs disciplines, notamment entre les études ethniques, les *gender studies*, les *Cultural Studies* et les *post-colonial studies*. Les *American Studies* ont en fait véritablement renouvelé leur approche de la culture populaire et rendu légitime de nouveaux objets d'études, parmi lesquels le sport, les jeux, les divertissements, le cinéma, la culture matérielle, la technologie également, par exemple, la place de l'automobile dans la vie et la société américaine. Les lieux de la culture populaire ne sont pas non plus en reste : « les espaces urbains semi-publics » deviennent en effet également de véritables lieux d'étude de la culture populaire, à savoir les grands magasins, les théâtres, les salles de concert, les gares de chemin de fer, les stades de base-ball, les musées, les bars, les parcs d'attractions, les cirques, etc.

Mais alors, pour en revenir à notre sujet d'étude, la musique de Springsteen peut-elle et/ou doit-elle être considérée comme musique populaire et comme faisant partie intégrante de la culture populaire ? En réalité, la conception que l'on se fait de la notion de « culture populaire » en France et la conception que l'on s'en fait dans les pays anglo-saxons, et notamment aux États-Unis, n'est pas du tout la même. Il faut en effet bien prendre conscience que cette notion de « culture populaire » n'est pas identique en France et aux États-Unis et donc, replacer cette notion dans ses contextes culturels et sociaux respectifs semble essentiel afin de mieux comprendre notre choix d'ancrer notre sujet dans cette appellation.

D'abord, même si nous utilisons dans ce mémoire le terme de « culture populaire », il conviendrait mieux, en réalité, d'utiliser les termes de « *popular culture* », termes anglais connotés d'une manière tout à fait différente des termes français. Cela prouve donc que les traductions de certains termes doivent faire l'objet d'une attention toute particulière. Et de fait, en français, les termes de « cultures populaires » renvoient souvent à la culture ouvrière, et peuvent même paraître assez péjoratifs parfois puisque « culture populaire » est souvent rattachée à la « culture populiste ». Dans l'expression anglaise de « *popular culture* », cette connotation péjorative n'est pas présente, et c'est donc pour cela que l'utilisation du terme anglais paraît plus adaptée à notre étude. Il faut donc très clairement remettre les choses, les expressions, les enjeux, dans des contextes nationaux, donc dans des contextes sociaux, culturels, voire politiques, plus précis, ce qui est précisément l'un des enjeux de la géographie culturelle : replacer les choses dans un contexte afin de mieux définir les choses, afin de mieux les comprendre, afin que celles-ci prennent véritablement « sens ». En plus de cela, si l'on prend ici en compte le contexte états-unien, beaucoup de domaines d'études semblent habités par une histoire très particulière et singulière. Qu'il s'agisse du cinéma, de la littérature populaire, de la bande dessinée ou encore de la musique, nous nous retrouvons face à une histoire culturelle fortement ancrée dans le contexte américain, contexte culturel bien

différent de celui de la France. Dans un entretien, Jean-Paul Gabiliet, professeur des universités, spécialiste de l'Amérique du Nord, prend ainsi l'exemple de la bande dessinée pour évoquer les différences de contextes culturels :

« Un exemple rapide ; lorsque l'on essaie d'analyser les mécanismes de reconnaissance de la bande dessinée aux États-Unis et en France, on se retrouve face à deux situations complètement différentes. En schématisant beaucoup, on peut dire que la bande dessinée a commencé à acquérir ses galons culturels, ses titres de noblesse culturels, dans les années 60 grâce à des intellectuels, des gens comme Edgar Morin, Alain Resnais, la sociologue Evelyne Sullereau ou encore Pierre Coupery qui était ingénieur d'études en histoire de l'art à l'école des hautes études en sciences sociales, tandis qu'aux États-Unis, où on ne trouve rien d'équivalent, la reconnaissance de la bande dessinée s'est faite de manière beaucoup plus lente, de manière beaucoup plus progressive. »⁴²

En réalité, l'une des différences majeures entre la France et les États-Unis dans la manière d'aborder et d'étudier la culture populaire tient véritablement dans l'importance que l'on fait des « hiérarchies culturelles ». En France, et notamment avec la théorie de la *Distinction* développée par Bourdieu, on établit une hiérarchie culturelle - la culture légitime et savante domine la culture populaire - qui devient le principe de base de l'analyse culturelle. Aux États-Unis, ce principe de la hiérarchie culturelle est très fortement remis en cause, et ce très tôt, notamment en 1974 lorsque Becker publie un article intitulé « Art as collective action ». Il y explique :

« Comme j'ai concentré l'analyse sur les formes d'organisation sociale, j'ai souvent comparé des formes d'expression artistique ou des œuvres d'art de réputation extrêmement inégale. J'ai rapproché Titien et les bandes dessinées. J'ai traité avec le même sérieux les musiques de films d'Hollywood, des chansons rock et les œuvres de Beethoven ou de Mozart. »⁴³

Finalement, l'on se rend compte que des études très variées, portant sur différents objets culturels, peuvent avoir la même légitimité, le même intérêt, que l'on étudie l'opéra, la musique classique, le théâtre, la country, le rock, la *folk music*. Ainsi, dans leurs travaux, Peterson et DiMaggio, par exemple, s'intéressent aux « *organisations, groupes ou institutions qui sont impliqués dans les différents stades de la création à la consommation des produits culturels.* »⁴⁴ Et Peterson de rappeler que, dans l'analyse culturelle, « *rien ne distingue fondamentalement les productions de la culture savante des productions de la culture populaire ou de la culture de masse.* »⁴⁵ On le voit donc, la manière de penser l'analyse culturelle est très différente entre la France et les États-Unis, en tout-cas à cette époque : culture savante et culturelle populaire sont en quelque sorte « déhiérarchisées », on entend donc les étudier sur un plan égal, horizontal, sans rapport de domination. Aujourd'hui, en

⁴² « La notion de « culture populaire » en débat », Entretien avec Jean-Paul Gabiliet, *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 17 juin 2009, consulté le 22 mai 2017. URL : <http://rrca.revues.org/173>

⁴³ Howard Saul Becker, « Art as collective action », 1998, p.22 ; cité dans D. Pasquier., 2005, art. cit.

⁴⁴ D. Pasquier., 2005, art. cit.

⁴⁵ Peterson, 1989 ; cité dans D. Pasquier., 2005, art. cit.

France, fort heureusement, et notamment avec l'arrivée des Cultural Studies au sein des universités, les problématiques anglo-saxonnes concernant l'analyse de la culture populaire sont entrées dans les mœurs et désormais fortement débattues.

Au final, il apparaît presque impossible d'étudier la culture populaire comme une catégorie fixe et hermétique puisque celle-ci engendre de nombreuses relations avec d'autres formes culturelles et influencent très fortement des acteurs et groupes sociaux très différents. A titre d'exemple, les nouvelles études américaines des Cultural Studies sur les « sous-cultures » en sont une parfaite illustration : on a privilégié les approches localisées pour montrer que les individus se revendiquant ou faisant partie de la culture populaire avaient une forte capacité à « gagner ou à influencer d'autres milieux sociaux. » D'ailleurs, dans ses travaux, DiMaggio avait très clairement évoqué ce rôle social dont dispose la culture populaire dans la sociabilité de tous les jours : « *C'est la culture populaire qui fournit le matériau pour la sociabilité du quotidien.* »⁴⁶

Ainsi, s'il fallait dès à présent donner une définition de ce qu'est la culture populaire et l'étude de la culture populaire, cela reviendrait à dire qu'il s'agit de l'étude de tous les domaines dits « non reconnus », ou plutôt « non consacrés », par le champ universitaire classique, par exemple, « *la littérature non littéraire ou la musique non classique.* »⁴⁷ Par conséquent, si l'on suit cette définition, la musique folk-rock, en l'occurrence celle de Bruce Springsteen, rentre très clairement dans cette définition de la culture populaire, ou plutôt de la popular culture.

En réalité, ce sont de véritables « mécanismes de reconnaissances » qui semblent entrer en compte dans la définition de ce qu'est la culture populaire et la popular culture, mécanismes de reconnaissances qui sont donc différents d'un pays à l'autre, en l'occurrence entre la France et les États-Unis. D'une aire culturelle à une autre, d'un contexte culturel à un autre, d'une histoire sociale, culturelle et politique à une autre, la définition et les analyses de la culture populaire varient, tout comme les objets relevant de la culture populaire varient eux aussi obligatoirement. D'autant plus que les mécanismes de reconnaissances, c'est-à-dire le fait que l'on considère que tel ou tel objet relève de la culture populaire, ne sont pas des mécanismes fixes ou automatiques, encore moins définitifs ou mécaniques.

Mais alors, peut-on et doit-on considérer que la popular culture englobe tout les objets d'études qui ne relèvent pas de la culture des élites ? Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, le constat semble plus compliqué que cela puisqu'en effet, certains considéreront un objet comme faisant partie de la culture populaire alors que d'autres le considéreront autrement, par exemple comme faisant partie de la culture savante, ou des élites. Reprenons un exemple concret, qui plus est d'actualité : Bob Dylan, auteur-compositeur et chanteur, considéré comme l'un des dignes représentants de la musique folk-rock américaine, et donc de la musique et de la culture populaire, a reçu, en octobre 2016, le prix Nobel de littérature. Si la décision du jury a été fortement contestée, celle-ci a le mérite de mettre en lumière un débat qui existe entre culture populaire et culture savante. En effet,

⁴⁶ Paul DiMaggio, 1987 ; cité dans D. Pasquier., 2005, art. cit.

⁴⁷ J-P. Gabilliet., 2009, art. cit.

bien que Dylan soit très clairement ancré dans la culture populaire américaine, le prix Nobel qui lui a été attribué montre qu'il peut aussi être considéré comme un représentant de la culture « savante ». Les chansons de Bob Dylan deviennent finalement des œuvres littéraires. Plus que de la littérature, il s'agit même ici de littérature littéraire. En quelque sorte, la musique de Dylan a fait l'objet d'une sorte de « légitimation », voire d'une légitimation institutionnelle, universitaire et intellectuelle. Il en a par exemple été de même avec la musique jazz qui a également connue une forte légitimation universitaire et intellectuelle. Mais alors, dès lors qu'un objet culturel, ou plutôt un mode d'expression, qu'il soit cinématographique, musical, littéraire, connaît une sorte de légitimation par les milieux intellectuels et universitaires, cet objet culturel fait-il encore partie de sa « catégorie originelle » ? Ainsi, considérer un objet comme faisant partie de la culture populaire devient plus une affaire de point de vue que de consommation ou de production. Dans le cas de la musique rock par exemple, il est souvent fait référence à cette musique comme étant une musique populaire car très répandue et très consommée. Cependant, il s'agit aussi et avant tout d'une affaire de point de vue. Par exemple, pour Jean-Louis Fabiani, sociologue à l'EHESS, la musique jazz a été considérée de manière différente selon les époques, ce fut tantôt une musique savante populaire, tantôt une musique populaire savante, démontrant ainsi les « *changements de statut social d'une forme symbolique au cours de l'histoire.* »⁴⁸

En réalité, et cette problématique revient souvent dans le domaine des sciences sociales, il s'agit, pour celui qui étudie un objet de la culture populaire, par exemple un universitaire, qui s'intéresserait à la musique, au cinéma, à la littérature, de légitimer son objet d'étude, sous peine de ne pas être pris au sérieux par le domaine universitaire. En plus de devoir fournir les preuves de la « scientificité » de son étude, le chercheur, qui se penche sur un objet d'étude que l'on pourrait qualifier de « non-consacré » par la culture universitaire classique, doit donc davantage justifier de son travail qu'un individu qui s'intéresse à un objet déjà considéré comme légitime. Cependant, l'émergence des Cultural Studies, et notamment dans le monde universitaire, émergence que nous avons expliquée auparavant, tend à faire disparaître ce phénomène : désormais, il n'est plus forcément obligé de convaincre le milieu universitaire qu'une étude sur un objet de la culture populaire pourrait être pertinent, autant pertinent qu'une étude sur un objet de la culture légitime, savante, de l'élite. C'est d'ailleurs pour cela que de nombreuses nouvelles études tendent à apparaître ces dernières années : études de séries télévisées, étude de courants musicaux populaires, étude de la littérature populaire, étude du cinéma populaire (blockbuster, etc.), étude sur le street-art.

Comme nous pouvons le voir, la catégorie de « culture populaire » apparaît donc comme une catégorie transdisciplinaire, transversale : littérature, cinéma, musique, mode, cuisine. Mais alors, comment effectuer une approche scientifique de tous ces domaines de la culture populaire ? L'approche universitaire est-elle la même que pour les objets dits légitimes ? Si l'on mène une approche plutôt historique, l'approche que l'on utilise est à peu

⁴⁸ Jean-Louis Fabiani, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, L'Harmattan, collection Sociologie des arts, 2007, 256 p (p.24) ; cité dans Adeline Clerc, « Jean-Louis Fabiani, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités* », Questions de communication [En ligne], 16 | 2009, Mis en ligne le 17 January 2012, consulté le 16 mars 2017. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/167>

près similaire que l'approche utilisée pour les objets de la culture savante. Cependant, dès que l'on adopte une approche, par exemple, esthétique, les choses se compliquent, car l'on met en tension et en concurrence des objets « populaires » avec des objets légitimés et considérés comme étant la norme de l'art consacré. Les choses se compliquent encore un peu plus lorsque des objets, qu'ils soient musicaux, cinématographiques, littéraires, combinent des éléments à la fois du folklore avec des éléments plus classiques. C'est très clairement le cas pour la musique folk américaine qui, au travers d'artistes comme Woody Guthrie, Bob Dylan ou encore Bruce Springsteen, voit émerger une musique finalement difficilement catégorisable en tant que « culture populaire » ou en tant que « culture savante ». En témoignent les chansons de Bob Dylan, considérées à juste titre comme de véritables poésies. Ainsi, les épithètes de « culture populaire » et de « culture savante », ou de « culture légitime », paraissent parfois assez désuètes. Dans le domaine de la recherche universitaire, mettre de côté les appellations de « populaire » et de « savant », ou de « légitime », ne serait-il pas bénéfique afin d'effacer tout jugement de valeur, en tout cas dans le domaine universitaire français ? En effet, si le chercheur est tout à fait conscient du processus de légitimation qui se fait socialement d'un objet culturel, à quoi bon utiliser encore des épithètes connotées ? Malgré tout, et surtout dans le contexte culturel américain qui, rappelons-le, est très différent du contexte culturel français, Springsteen, Dylan ou encore Guthrie font partie intégrante de la culture et de la musique populaire américaine et donc, dans ce cas-ci, l'appellation de « popular culture » reste d'actualité et prend tout son sens.

Pour Stuart Hall, théoricien de la culture, l'intérêt des études en culture populaire n'était pas de savoir si une forme d'expression de la culture populaire (musique, cinéma, littérature), empruntait un « ascenseur culturel », c'est-à-dire devenait « légitime », mais plutôt d'analyser les « forces et des relations qui garantissent la distinction entre les formes de culture. » Pour Jean-Paul Gabiliet, l'intérêt des études culturelles ne réside pas dans le débat entre culture populaire et culture savante, encore moins dans la confrontation permanente entre ses deux types de cultures, mais dans l'adoption d'une vision novatrice :

« Ce qu'il est intéressant de faire, c'est d'adapter des analyses, des grilles de lecture qui donnent quelque chose, aussi bien à partir d'objets consacrés, qu'à partir d'objets « populaires ». Et à cet égard, par exemple, tout le grand domaine apparut depuis une vingtaine d'années et qui s'appelle les « reception studies », les études de réception, qui est la plupart du temps appliqué aux objets populaires, les séries télé, la musique, la bande dessinée, les jeux vidéo, etc. Ces études de réception ont cette particularité de neutraliser la question du « est-ce que c'est consacré, est-ce que ce n'est pas consacré ? » puisqu'elles s'intéressent à la façon dont les individus perçoivent, reçoivent les contenus culturels et les interprètent. Là aussi, soit on reste du point de vue de la critique traditionnelle universitaire consacrée à la Finkielkraut et on dit « oui ben moi ça ne m'intéresse pas de savoir ce que Mme Michu pense de telle série télé parce que son opinion ou rien c'est pareil », soit on prend une posture différente où l'on dit « il est précisément intéressant de voir ce qu'en pense Mme Michu, intéressant de le comparer à ce que d'autres personnes sociologiquement comparables à Mme Michu perçoivent pour une même série télé, un même contenu. Afin de voir exactement ce qu'ils interprètent, ce qu'ils comprennent ». Cela en dit beaucoup sur le

public, sur la société, et par ricochet, cela en dit beaucoup sur les producteurs, les créateurs, les producteurs, au sens marxiste, de ces objets culturels. »⁴⁹

Dans ces propos, on voit donc qu'en étude culturelle, les notions de « perception », de « réception » et de « d'interprétation » sont essentielles. En effet, lors du visionnage ou de la pratique d'un objet ou d'un contenu culturel (regarder un film, écouter une musique, etc.), les individus ne le reçoivent pas, ne le ressentent pas et ne l'interprètent encore moins de la même manière. Il semble donc nécessaire de mener une étude sociologique et comparative. Finalement, pour Jean-Paul Gabilliet, trois lignes d'argumentation stigmatisent depuis plusieurs décennies la culture de masse (il distingue la culture populaire de la culture de masse, en appelant culture de masse toute la production culturelle produite par l'industrie culturelle). Ainsi, pour lui, trois arguments tendent à stigmatiser la culture de masse : d'abord, le discours religieux, qui affirmait par exemple que toutes autres lectures autres que celle de la Bible étaient mauvaises. Ensuite, la condescendance culturelle, qui consiste à dire que la culture savante reste la culture dont un individu doit disposer. Enfin, l'argument de la « mise en danger », ou « démoralisation de la jeunesse ».

Finalement, si une conclusion devait être tirée de tout ce propos concernant la culture populaire, celle-ci serait la suivante : établir une classification des pratiques culturelles paraît caduque, voire impossible, et les épithètes de « légitime » et de « populaire » doivent être maniées avec précaution et largement questionnées. Ainsi, pour le chercheur, son regard doit avant tout se poser non pas sur le degré de légitimité d'un objet, mais sur l'objet lui-même et prendre en compte les multitudes d'appropriations qu'en fait le public. Si l'objet d'étude du chercheur ne paraît a priori pas scientifique, cela ne veut pas non plus dire qu'il ne l'est pas !

2. Musique populaire et musique populaire américaine

Après s'être intéressé à la grande catégorie que constitue la « culture populaire » et après avoir montré que la frontière entre culture légitime et culture savante était ténue, il convient désormais d'avancer plus précisément dans l'analyse et de s'intéresser à ce qu'est la « musique populaire ». Si la question de la musique populaire a déjà été brièvement abordée précédemment dans notre réflexion sur la culture populaire, il convient ici d'étudier plus précisément les enjeux et problématiques liés à la musique populaire, notamment dans le champ sociologique.

En effet, la musique, particulièrement les musiques populaires, constituent un objet de recherche, et notamment en sociologie. A la fois omniprésentes de par leur caractère « commerciale », mais en même temps extrêmement variées et multiples, les musiques populaires sont un véritable fait social que l'on peut étudier. Cependant, comment définir la musique populaire dite de « diffusion commerciale » ? Dans son article intitulé « Introduction. Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? », Denis-Constant Martin définit la musique populaire dite de diffusion commerciale en ces termes :

⁴⁹ J-P. Gabilliet., 2009, art. cit.

« On peut les définir comme des musiques contemporaines ou récentes, ne nécessitant pas un apprentissage savant, ayant une large audience dans une population déterminée, circulant dans des réseaux d'échanges marchands, en grande partie grâce aux techniques électroacoustiques de production, d'enregistrement et de diffusion du son ».

Et de rajouter que :

« En outre, les frontières entre savant et populaires sont quelques fois extrêmement floues. Il n'en reste pas moins que les musiques dont je voudrais vous parler peuvent être, et son effectivement, créées ou pratiquées par des autodidactes, ce qui n'empêche pas que des musiciens ayant suivi un enseignement académique travaillent à leur côté. »⁵⁰

Si l'on suit cette définition de la musique populaire à diffusion commerciale dont parle Denis-Constant Martin, définition qui peut être bien évidemment contestée, il ne fait alors aucun doute que la musique qui nous intéresse, en l'occurrence la musique folk-rock de Bruce Springsteen, fait incontestablement partie de la catégorie musique populaire à diffusion commerciale. En effet, il s'agit d'une musique réalisée par un autodidacte, Springsteen n'ayant jamais suivi de cours de chants, de solfège ou de musique en général : il écrit et compose sa musique, à la guitare, au piano, à l'harmonica, de manière autodidacte, bien que ses musiciens, pour la plupart, ont, eux, suivi une formation musicale. Quant à la catégorisation de « musique à diffusion commerciale », qui n'est pas péjorative, et qu'il ne faut pas confondre avec l'appellation de « musique commerciale », celle-ci peut également se vérifier pour Springsteen : ayant écoulé plus de 64 millions d'albums aux États-Unis et plus de 120 millions à travers le monde, il est aussi l'article le plus rentable au monde de l'année 2016 en termes de recettes de concerts, avec plus de 268 millions de dollars de recettes brutes pour sa tournée « The River », devant Beyoncé, Coldplay, Adele, Paul McCartney ou encore les Rolling Stones.

La « musique populaire » a en réalité très tôt fait l'objet d'une attention scientifique et universitaire en géographie, et notamment de la part des étudiants eux-mêmes qui voient en la musique populaire une musique « universelle ». Dans les années 90, nombre de travaux liant musique populaire et géographie, essentiellement anglo-saxons, voient le jour, et ce sur des types musicaux différents : la folk music, le jazz, la country. En 1998, John R. Gold effectue par exemple une analyse géographique de 26 balades folk de Woody Guthrie dans son article « Hard Hitting Songs for Hard Hit People » : il souligne l'importance du fait spatial dans les chansons de Guthrie, l'électrification des plaines américaines et aussi les désastres naturels et sociaux (tempêtes de poussières, sécheresses). Il montre comment Guthrie a quasiment effectué un travail d'enquêteur sur ses terres natales, incitant notamment certaines familles à venir se réinstaller dans les régions des grandes plaines américaines pour redynamiser les territoires. La même année, en 1998, Roger Stump prend l'exemple du be-bop dans le

⁵⁰ Denis-Constant Martin, « Introduction. Que me chantez-vous là ? Une sociologie des musiques populaires est-elle possible ? », Presses universitaires de Rennes [En ligne], 1996, consulté le 28/05/2017. URL : <http://books.openedition.org/pur/24564?lang=fr#notes>

contexte urbain New Yorkais pour souligner l'importance du lieu (*place*) dans la musique et l'innovation musicale :

« Ce qu'il aborde lui-même comme une vision complexe d'un phénomène culturel prend tout son sens lorsqu'il déborde sur le concept de territoriality à propos des musiciens jazz, dont le comportement « territorial » sera à la base de l'innovation musicale. Cela représente sans aucun doute une nouveauté dans le domaine de la *music geography*. »⁵¹

Dernier exemple d'analyse géographique d'une musique populaire, toujours en cette fin des années 90, Blake Gumprecht sort, en 1998, une analyse du rapport entre musique, création d'un territoire et création d'une « image », en l'occurrence celle du Texas : pour elle, les musiciens sont fortement influencés par la géographie de leur région et par tous les enjeux qu'elle comprend. Ainsi, elle met en quelque sorte en lumière cette interdépendance entre l'espace et le musicien : le musicien est influencé par son espace et ses enjeux, et l'espace est façonné par le musicien qui en construit une image particulière, un imaginaire. D'ailleurs, la question se posera, elle aussi, pour notre cas d'étude : est-ce le New Jersey qui a fait Springsteen ou Springsteen qui a fait le New Jersey ? Ainsi, les questions de la représentation d'un lieu et de l'imaginaire spatial semblent donc essentielles dans l'analyse du lien entre géographie et musique. Finalement, un constat semble s'imposer : lorsque la géographie s'intéresse à la musique dite « populaire », il s'agit avant tout d'une « géographie du quotidien »⁵², c'est-à-dire qui s'intéresse aux enjeux socio-spatiaux, économiques, politiques... d'individus « lambdas » qui vivent sur un territoire donné.

Dans la continuité de cette réflexion sur la représentation et l'imaginaire dans la musique populaire, il semble que, ce qui est sociologiquement intéressant dans l'étude de la musique est son « potentiel évocateur ». En effet, une musique, bien que s'inscrivant dans un système de communication, n'est pas une langue directement intelligible à proprement parler, elle n'est dotée d'aucune « signification conventionnelle ». Une musique ne prend forme que par l'orientation que lui fait prendre son créateur, son chanteur, ses producteurs, et surtout ne prend forme que par le biais de l'interprétation qu'en fait le public et les auditeurs en général, auditeurs et producteurs qui peuvent appartenir à une époque différente, à un contexte culturel différent. Ainsi, un même objet musical peut toucher des catégories sociales, culturelles, politiques, très différentes, et ce à travers des époques et des contextes culturels éloignés. Jean Molino, dans « Fait musical et sémiologie de la musique », avait eu cette très juste phrase qui peut résumer à elle-seule tout l'enjeu de notre mémoire : le musical est du « *sonore construit et reconnu par une culture.* »⁵³ Et Denis-Constant Martin de rajouter : « *C'est une des particularités de la communication musicale que de favoriser des relations qui transcendent le temps, les espaces et les civilisations, en préservant l'autonomie des acteurs (producteurs et auditeurs) du processus symbolique.* » Et c'est en réalité ce qui se passe dans le cas de mon mémoire : si j'ai décidé de réaliser mon sujet d'étude sur le rapport entre géographie et un fait

⁵¹ N. Canova., 2014, *op. cit.*, p.92.

⁵² *Ibidem.*, p.94.

⁵³ Jean Molino, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en Jeu*, 17 Janvier 1975, p.53 ; cité dans D-C. Martin., 1996, art. cit.

musical particulier, c'est parce que cette musique, en l'occurrence la musique folk-rock de Springsteen, m'a touchée et interpellée. La particularité du fait musical semble avoir eu, pour ma part, l'effet escompté : la musique de Springsteen a « transcendé le temps », car en tant que jeune du XXIème siècle, j'apprécie autant sa musique qu'un jeune des années 1970 ; sa musique a également « transcendé les espaces » car je suis un européen qui est interpellé par la même musique et les mêmes thèmes qu'un américain, par exemple ; enfin, sa musique semble également avoir « transcendé les civilisations », ou plutôt « transcendé » les sociétés et les catégories sociales, car je suis un étudiant européen qui semble autant touché par la musique de Springsteen qu'un ouvrier américain du New Jersey, par exemple. Bien évidemment, les interprétations que l'on se fait diffèrent, en fonction du contexte culturel, social et politique, en fonction de notre statut aussi : un ouvrier américain du New Jersey récemment mis au chômage par la fermeture de son usine automobile, par exemple, est directement touché par les paroles des musiques de Springsteen ; quant à moi, en tant qu'étudiant, je ne suis pas « personnellement touché », mais les enjeux évoqués m'atteignent également, mais d'une manière plus semble-t-il plus « analytique ». Bien que les interprétations et les sensibilités diffèrent, il n'en reste pas moins que la communication musicale transcende véritablement, et Springsteen n'échappe pas à la règle, bien au contraire.

S'il est possible de s'intéresser au fait musical et à la musique folk-rock sous un prisme géographique, c'est parce que la musique façonne et transmet véritablement des représentations d'une réalité au sein d'une société. En plus d'évoquer une société de manière multiple, la musique est aussi capable de mettre en lumière des rapports entre une société et les cultures qui la composent, autrement dit, mettre en lumière des rapports de domination, des hiérarchies sociales, des rapports de pouvoir. C'est précisément ce que fait Springsteen dans son œuvre, livrant dans la plupart de ses chansons la description d'un paysage social et politique. Nous y reviendrons, bien évidemment, plus en détail. En plus de cela, étudier la dialectique musique et géographie paraît également intéressant de par la part de fugacité, de subjectivité, de mythes et de fantasmes qui composent à la fois la musique et les paysages géographiques :

« Plus détachée que d'autres modes d'expression à l'égard du réel et des contraintes qu'il impose à la vie, développée en un flux rythmé qui est à lui seul un outil symbolique de mise en ordre du monde, les représentations ou éléments de représentation qu'elle [la musique] véhicule sont plus essentiellement liés à la vie (par le temps et le corps, donc au drame qui se joue entre la vie et la mort) et plus chargés affectivement. »⁵⁴

Ainsi, si la musique de Springsteen est si intéressante à étudier d'un point de vue géographique, c'est parce que la musique et la géographie sont deux « arts » finalement assez similaires : ils nécessitent tous deux une certaine part de subjectivité, d'interprétativité, de représentativité, et contiennent tous deux une part de fantasme et de mythes. Si le côté nécessairement interprétatif de la musique ne fait aucun doute (un ouvrier du New Jersey ne ressentira pas la musique de Springsteen de la même manière qu'un étudiant, qu'il soit

⁵⁴ D-C. Martin., 1996, art. cit.

américain ou européen par exemple), le côté interprétatif d'un paysage géographique ne doit lui non plus faire aucun doute. Comme peuvent par exemple en témoigner les cartes mentales, les gens ne perçoivent et n'interprètent pas un paysage d'une même manière. C'est précisément cette part de subjectivité, mais aussi de mythes et de fantasme, qui est également intéressante dans ce mémoire : comment une « réalité géographique » (existe-t-elle finalement vraiment ?) est-elle chantée, perçue, interprétée, reçue, imaginée, imagée ?

Et de fait, dans le contexte nord-américain, principalement aux États-Unis et au Canada, la musique populaire est un véritable « outil universitaire » qui sert par exemple à enseigner la géographie. Beaucoup d'enseignants du supérieur ont compris que la musique, en tant qu'objet culturel à la fois universel et personnel, pouvait servir de prisme de lecture, d'outil de compréhension d'un lieu, d'un espace, d'un territoire et des enjeux qui s'y trouvent. L'objectif, en faisant entrer la musique dans la salle de classe, est clair, à savoir relier la musique, des artistes, des chansons, à des concepts géographiques, le tout pour comprendre le fonctionnement d'un espace : « *Because of this centrality, music helps us understand, develop, and reinforce images of places.* »⁵⁵ En 2010, Stephen S. McClain, professeur au département de géographie du Nashville State Community College, mit sur pied un *workshop* intitulé « Geographies of American Popular Music : Introducing Students to Basic Geographic Concept ». Il résuma ce *workshop* par ces mots :

« Popular music can be used to study many subjects and issues related to the social sciences. « Geographies of American Popular Music » was a workshop that not only examined the history and development of select genres of American music, it also introduced students to basic geographic concepts such as the culture heart and spatial diffusion. Through a series of films, recordings, and readings, country, bluegrass, blues, rock-and-roll, jazz, and hip-hop were geographically studied, dissected of American popular music was compiled by each student, which attempted to determine how American should be musically represented as a place. »⁵⁶

Dans la même veine, en 2010 également, Shobe et Banis pratiquent l'exercice suivant :

⁵⁵ Sarah L. Smiley, Chris W. Post, « Using Popular Music to Teach the Geography of the United States and Canada », *Journal of Geography* 113: 238–246, [En ligne] 2014, National Council for Geographic Education. URL : <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00221341.2013.877061>

« De par sa centralité, la musique nous aide à comprendre, à développer, et à renforcer les images des lieux. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

⁵⁶ Stephen S. McClain, « Geographies of American Popular Music : Introducing Students to Basic Geographic », *Journal of Geography* [En ligne], volume 109, 2010, n°5, p207-212. URL : <https://eric.ed.gov/?id=EJ910719>

« La musique populaire peut être utilisée pour étudier beaucoup de sujets et d'enjeux liés aux sciences sociales. « Geographies of American Popular Music » est un *workshop* qui n'examine pas seulement l'histoire et le développement de genres sélectionnés dans la musique américaine, il introduit aussi et surtout aux étudiants les concepts basiques de la géographie comme la culture du cœur et la diffusion spatiale. A travers une série de films, d'enregistrements et de lectures, la country, le bluegrass, le blues, le rock'n'roll, le jazz et le hip-hop seront géographiquement étudiés, disséqués comme musique populaire américaine et compilés par chaque étudiant qui essayeront de déterminer comment l'Amérique peut être musicalement représentée en terme de lieux. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

« Combine music and mental mapping in upper-level course to understand how music informs the ways people understand place and how place informs how people understand music. They asked students to delineate the boundaries of music regions, such as bluegrass, indie rock, and punk. »⁵⁷

Ainsi, une véritable géographie de l'Amérique du Nord peut-être effectuée rien qu'en analysant un corpus d'artistes et de musiques, que Sarah L. Smiley et Chris W. Post ont appelé des « *regional songs* » :

FIGURE 1 : les « regional songs » utilisés en classe lors de l'étude « Using Popular Music to Teach the Geography of the United States and Canada »

Region	Song title	Artist
Atlantic Periphery	"The Islander"	The Navigators
	"A Place We Call Home"	Ron Harvey & the Iron City Ramblers
Megalopolis	"Jungleland"	Bruce Springsteen
	"Empire State of Mind"	Jay-Z
Quebec	"Boston Asphalt"	Dropkick Murphys
	"Mon Pays"	Gilles Vigneault
South (including the subregions Coastal South and Inland South)	"Alloutte"	Multiple artists
	"The Southern Thing"	Drive-By Truckers
Great Lakes and Corn Belt	"Coal Miner's Daughter"	Loretta Lynn
	"Chicken Fried"	Zac Brown Band
Great Plains	"Youngstown"	Bruce Springsteen
	"Eight Mile"	Eminem
Rocky Mountains	"Dry Land Farm"	Butch Hancock
Intermontane West	"Rocky Mountain High"	John Denver
	"Rox in the Box"	The Decemberists
MexAmerica (Southwest)	"Kit Carson"	Bruce Cockburn
	"Pore Colly Raddy"	Katie Lee
California	"The Road to Gila Bend"	Los Lobos
	"Hatfield"	Widespread Panic
Pacific Northwest	"I Remember California"	R.E.M.
Hawaii	"Roll on Columbia"	Woody Guthrie
Far North	"Mele Kalikimaka"	Multiple artists
	"Alaska and Me"	John Denver

Source : S. L. Smiley, C. W. Post., 2014, art. cit.

A l'instar de Springsteen, présent dans ce tableau, beaucoup d'artistes nord-américains issus de la musique populaire peuvent donc véritablement servir à enseigner la géographie, à disposer d'un regard original sur un espace, sur une région. Chaque région peut alors être rattachée à une musique singulière d'un artiste ou d'un groupe : Springsteen chante la *Rust-Belt* dans sa chanson « Youngstown » (1995), décrivant les changements dans le paysage industriel et économique de la région. Butch Hancock, dans sa chanson « Dry Land Farm » (1978), chante les Grandes Plaines américaines et notamment leurs enjeux environnementaux et économiques ainsi que les grands événements historiques qui marquèrent la région (*Dust*

⁵⁷ S. L. Smiley, C. W. Post., 2014, art. cit.

« Combiner la musique et la cartographie mentale dans les cours du supérieur pour comprendre comment la musique informe les gens sur la manière de comprendre les lieux et comment les lieux informent les gens sur la manière de comprendre la musique. Ils ont demandé aux étudiants de délimiter les frontières régionales des musiques, comme le bluegrass, le rock indie et le punk. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

Bowl, sécheresse des nappes aquifères en 2012). Los Lobos, en 2007, dans leur chanson « The Road to Gila Bend », aborde les enjeux culturels, économiques et environnementaux de la région MexAmerica, c'est-à-dire du sud-ouest américain et notamment les problématiques migratoires. The Drive-By Truckers, dans leur chanson « The Southern Thing » (2004), abordent les problématiques culturelles et identitaires des anciennes régions sudistes, abordant le « conflit » entre l'ancien sud et le nouveau sud, montrant la difficulté pour beaucoup de porter le lourd héritage ségrégationniste, raciste et esclavagiste de la région. D'autres exemples pourraient être développés, mais il s'agit ici de montrer que la musique et la géographie peuvent mutuellement et facilement être utilisées pour aborder des enjeux spatiaux, sociaux, culturels, économiques, le tout en rapport, parfois, avec le propre espace vécu des étudiants.

Sarah L. Smiley, assistante-professeure dans le département de Géographie de l'Université de Kent, spécialisée dans l'éducation de la géographie, et Chris W. Post, assistant professeur dans la même université, spécialisé dans la pédagogie et dans la géographie historique de l'Amérique du Nord, ont mené une étude chez des étudiants nord-américains : ils ont cherché à comprendre quel rapport ces derniers établissaient entre musique et géographie. L'étude a été menée sur 5 semestres, 234 analyses ont été reçues sur un corpus préalablement établi de 132 chansons différentes. Cette étude est à retrouver dans leur article intitulé « Using Popular Music to Teach the Geography of the United States and Canada ». Ils sont arrivés aux conclusions suivantes :

« There is a connection between the regionalism of selected songs and the manner in which students analyze the place representations. For example, the majority of papers about the South (69%) take a utopian view while most written about the Great Lakes and Corn Belt (71%) take a dystopian view. Supplemental to these patterns, there is also a link between region and genre. For example, the vast majority of songs selected about the Great Plains (75%) and the South (70%) were either country or folk. In addition, 52 percent of songs selected about the Great Lakes and Corn Belt were classic rock, dominated especially by artists such as Bruce Springsteen and Neil Young who have both illustrated, in song and their own retrospect, their grasp of place (Moss 1992, 2011; Carr 2012). »

« We believe there are a multitude of reasons for these two regional and thematic associations. First, although each of us teaches on a different campus setting—one rural and one suburban—both of our student populations are, perhaps surprisingly, quite rural. Many of our students' parents or grandparents were part of the migration of West Virginians to northeast Ohio for industrial work over the past three to four decades. One student selected “West Virginia Man” by David Allan Coe (1978) simply because his father was born and raised in the state. For other students, a mere interest or the slightest experience with the South triggered their fascination. »⁵⁸

⁵⁸ « Il y a un lien entre le régionalisme des musiques sélectionnées et la manière dont les étudiants analysent la représentation du lieu. Par exemple, la majorité des travaux abordant le Sud (69%) empruntent un point de vue utopiste alors que la plupart des travaux qui abordent la région des Grands Lacs et de la Corn Belt (71%) empruntent une vision dystopique [lieux difficiles à vivre, pleins de défauts]. En complément de ces modèles, il y a aussi un lien entre région et genre [musical]. Par exemple, la grande majorité des musiques sélectionnées

Nous ne détaillerons pas ici davantage les conclusions de cette étude, mais celle-ci se révèle véritablement passionnante quant à la possibilité de lier musique et géographie, quant à la possibilité d'étudier à la fois la géographie sous un prisme musical et à la fois la musique sous un prisme géographique. Cette étude montre aussi que la musique, nous l'avons dit précédemment, est affaire d'interprétabilité, de représentabilité, notamment en fonction du passif social des étudiants, des gens en général, de leur espace vécu.

Pour en revenir plus directement à la notion de musique populaire, il semblerait en fait que la musique populaire est sujette à de nombreux changements et soumise à une forte dynamique de changement permanent, ce qui la rend encore plus intéressante dans son étude. En effet, la musique populaire, ou plutôt les musiques populaires, subissent des hybridations et des croisements avec d'autres types de musiques, qu'elles soient populaires, folkloriques, traditionnelles ou savantes :

« Le bricolage infini et sans restrictions canoniques qui construit les musiques populaires modernes, plus que les autres sans doute, renvoie au temps historique ; il renvoie à l'espace des cultures, parce qu'il est une pratique de connexion et participe d'une dialectique de l'échange universel et de l'affirmation identitaire. Dans les représentations de la société mises en jeu par les musiques populaires modernes, c'est bien l'entrecroisement des temps et des cultures qui s'exprime ; la sociologie des musiques populaires ouvre ainsi un nouveau domaine à la recherche sur les dynamiques sociales : dynamiques d'interaction, de changement et d'innovation. »⁵⁹

Au vue de cette analyse, nous sommes ici pleinement au cœur de notre sujet qui croise l'analyse musicale, géographique, spatiale, culturelle, sociale, politique aussi. La musique populaire semble en effet être un véritable miroir des changements socioculturels à l'œuvre dans une société et dans une spatialité, et l'œuvre de Springsteen, tout particulièrement, entend rendre compte de ses dynamiques et enjeux socio-spatiaux : la musique populaire engendre donc des représentations collectives au sein d'une société, d'une spatialité, d'un groupe social, d'un ensemble d'auditeurs, mais tous conservant des interprétations différentes.

Mais alors, pour étudier la musique sous un prisme géographique et social, quelles méthodes peuvent et doivent être utilisées ? Comment le chercheur doit-il se positionner ? Quels objets peut-on analyser ?

abordant les Grandes Plaines (75%) et le Sud (70%) sont soit de la country, soit de la folk. Par ailleurs, 52% des musiques sélectionnées abordant la région des Grands Lacs sont du rock classique, essentiellement dominé par des artistes comme Bruce Springsteen ou Neil Young qui ont tous deux illustrés, dans leur musique ou leur propre rétrospection, leur compréhension des lieux. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

« Nous croyons qu'il y a une multitude de raisons pour expliquer ces deux associations régionales et thématiques. D'abord, bien que chacun d'entre-nous ait enseigné sur des campus différents - un rural et un suburbain -, nos deux populations étudiantes sont, peut-être étonnamment, assez rurales. Beaucoup de parents ou de grands-parents de nos étudiants firent partis de la migration des virginien de l'ouest vers le nord-est de l'Ohio à la recherche d'un travail industriel dans les trois ou quatre dernières décennies. L'un de nos étudiants a sélectionné « West Virginia Man », de David Allan Coe (1978) simplement parce que son père est né et fût élevé dans cet Etat. Pour d'autres étudiants, un simple intérêt ou la moindre expérience avec le Sud [des États-Unis] déclenchèrent leur fascination. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

⁵⁹ D-C. Martin., 1996, art. cit.

« L'étude des rapports entre musique et société aboutit donc, comme nombre de travaux de sciences sociales, à des interprétations proposées par le chercheur. Il n'y a là rien d'illégitime, pour peu que ces interprétations soient fondées sur une démarche rigoureusement pensée et explicitée qui, par mesure de précaution (même passablement artificielle), choisira de commencer par la « description » de l'objet d'étude lui-même, par le niveau neutre.

Quant à cet objet d'étude, il peut être de natures très diverses : un genre, un style, l'œuvre d'un artiste ou d'un groupe dans sa totalité, voire une pièce seulement... pour tâcher d'établir comment ils renvoient aux réalités sociales dans lesquelles ils s'insèrent. »⁶⁰

Les propos que tient Denis-Constant Martin sont donc tout à fait cohérents et assimilables à notre volonté d'étudier le corpus musical de Springsteen sous un prisme géographique et spatial : « *tâcher d'établir comment ils [les œuvres] renvoient aux réalités sociales dans lesquelles il s'insèrent.* » Toute la problématique et tout l'enjeu de notre mémoire tient en réalité dans cette dernière citation : il s'agira d'établir comment l'œuvre de Springsteen renvoient à des réalités spatiales et sociales (et non plus seulement sociales) dans lesquelles son œuvre s'insère.

Toutefois, il convient de détailler comment une œuvre provenant de la musique populaire peut et doit être étudiée. Nous ne nous attarderons pas sur la première échelle d'analyse, à savoir l'étude et la description de l'objet musical lui-même, c'est-à-dire l'analyse de la musique à proprement parler. L'objet musical est alors composé de trois strates : la forme, à savoir la forme d'une pièce musicale, son inscription dans un style particulier ; la structure, à savoir « l'agencement interne du flux musical », autrement dit le tempo, l'intensité, le rythme, l'harmonie, la voix, les techniques instrumentales, etc. ; les figures, à savoir « les événements particuliers survenant à des moments précis du développement de l'objet musical, qui lui donne une expressivité spéciale et possèdent une forte charge sentimentale. » Cependant, attardons nous sur une autre échelle d'analyse de la musique populaire, à savoir l'étude de la production de l'objet musical, et plus particulièrement les conditions à la fois historiques, culturelles, sociales, politiques, économiques aussi, de la production de l'œuvre musicale. Trois strates d'analyses sont alors possibles : « l'histoire sociale et l'histoire musicale » ; « la chaîne de production » ; « l'artiste et ses intentions ».

D'abord, « le contexte historique de la production de l'œuvre » semble tout à fait essentiel dans l'étude et la compréhension d'une œuvre musicale. En effet, toute musique est créée dans un contexte social et culturel particulier et s'inscrit indubitablement dans une histoire donnée et particulière. Il est donc non seulement important de connaître quelle place, quelle fonction et quelle importance tel ou tel genre musical occupe au moment de la création, mais aussi de savoir si tel ou tel genre musical est différemment apprécié dans d'autres sociétés, dans d'autres spatialités. Enfin, le politique, dans le sens global du terme, est également à prendre en compte, et notamment tous les « traitements politiques » que la

⁶⁰ *Ibidem.*

musique subit (contexte politique de l'époque, censure, instrumentalisation d'une musique, etc.).

Ensuite, il convient de s'intéresser à « la chaîne de production de l'œuvre musicale ». Dans le cas des « musiques populaires à diffusion commerciale », toute une série d'intervenants influent sur la production musicale : l'auteur-compositeur-interprète, ses musiciens, son ou ses producteurs, vocalistes, arrangeurs, mais aussi les diffuseurs, les programmeurs de radio, les sonorisateurs de concerts et enfin les spécialistes de la commercialisation et de la distribution. Différents aspects et domaines interviennent donc : aspects artistiques, techniques, financiers et enfin commerciaux.

Enfin, troisième et dernier aspect du contexte de production musical : « l'artiste et ses intentions ». Le nom de l'artiste, ou du groupe de musique auquel il est rattaché, constitue un élément de séduction très fort envers le public. Il s'agit non seulement ici de données esthétiques et symboliques qui concernent l'artiste (par exemple, les photos sur les pochettes), mais aussi de données bibliographiques sur cet artiste : ses intentions d'écriture, ses influences, son milieu social, le discours qu'il tient sur lui-même, l'orientation qu'il entend donner à sa musique.

Par conséquent, dans le cas de notre mémoire d'étude, ces trois degrés d'analyses, à savoir le contexte socioculturel et politique de la production musical, sa chaîne de production et l'artiste et ses intentions vont constituer une méthodologie d'analyse des plus intéressantes. Nous utiliserons donc, dans la troisième partie de notre étude, c'est-à-dire la partie centrée sur l'analyse du corpus musical de Springsteen, ces trois échelles d'analyses. Nous nous intéresserons donc au contexte historique de l'époque, à savoir le contexte socioculturel et politique des années 70 jusqu'aux années 2010 (de 1973, date de sortie du premier album de Springsteen, jusqu'en 2017, fin de sa tournée internationale *The River*) ; nous nous intéresserons également, dans une moindre mesure, à la chaîne de production de son œuvre ; enfin, nous nous intéresserons très fortement à l'artiste lui-même et à ses influences (son milieu social ouvrier, son lieu de naissance, ces intentions d'écritures, ses influences littéraires, etc.). Bien évidemment, tous ces éléments ne seront pas forcément étudiés précisément dans cet ordre, mais plutôt entremêlés en fonction de chaque album et musique étudiés. Il va sans dire que les paroles, mais aussi les images qui sont associées aux musiques (clips, concerts), détiennent une place primordiale dans l'analyse, et notre étude ne dérogera pas à la règle.

Mais l'une des composantes majeures de l'analyse musicale en science sociale est sans aucun doute la réception de l'objet musical, c'est-à-dire la réception et l'interprétation que font les auditeurs d'une musique. Nous l'avons déjà évoqué précédemment en mettant en lumière les « *reception studies* ». Autrement dit, il est intéressant, lorsque l'on étudie une musique, un artiste ou un corpus musical entier, de voir ce que l'auditoire « entend » et ce qu'il « voit », de voir finalement quelles représentations engendrent l'objet musical. Pour étudier l'impact d'une musique, il est nécessaire de mener une sorte « d'étude d'impact » qui va mesurer la popularité et le succès d'un objet musical, popularité à une époque donnée, dans un espace donné, chez un groupe social en particulier. Afin de mener une étude d'impact, il

est donc nécessaire de collecter de nombreuses statistiques (statistiques de ventes des CD, DVD, statistiques de diffusion radio, statistiques de la fréquentation des concerts, etc.). Dans le cas de notre mémoire, nous ne nous attarderons pas à mener une telle « étude d'impact », mais il sera tout de même nécessaire de rappeler quelques statistiques concernant l'artiste afin d'en mesurer la répercussion.

Dans le cas de la « musique populaire à diffusion commerciale », Denis-Constant Martin rappellent que deux phénomènes entrent en jeu : d'abord, « l'affirmation d'appartenance à un groupe », c'est-à-dire que l'auditeur, en écoutant une musique en particulier, se sent appartenir à un groupe social, à un groupe souvent socio-générationnel, ce qui sous-entend de nombreuses autres appartenances : appartenances ou tendances politiques, appartenances régionales, etc. Ainsi, une musique peut être jugée emblématique d'une certaine frange sociale, d'un certain espace, d'une certaine période : c'est très clairement le cas de la musique de Springsteen qui est considérée comme une musique traitant des villes moyennes, de la Jersey Shore, des milieux ouvriers. Ensuite, la musique populaire peut également engendrer une identification à d'autres groupes « considérés comme proches », notamment d'un point de vue politique ou socio-générationnel (par exemple un genre musical qui se rapproche d'un autre). Au vue de tous ces éléments, une notion clé semble ici clairement se dégager : la notion d'identité. En effet, écouter telle ou telle musique populaire engendre la sensation d'appartenance à une identité, appartenance identitaire d'autant plus forte quand la musique est spatialement et socialement marquée, connotée, comme dans la musique et l'univers de Springsteen. L'objet musical devient donc un véritable marqueur identitaire et acquiert une valeur hautement symbolique pour celui qui l'écoute et s'y rattache. Attardons nous un moment sur ce phénomène d'appartenance identitaire :

« L'objet musical acquiert à son tour une valeur emblématique dans un récit identitaire multiforme qui « met au monde » ceux s'y reconnaissant, leur donne le sentiment de rejeter symboliquement ce monde, en tout ou partie, de le rêver, de le refaire, notamment en pensant de nouveaux liens, en proclamant grâce à une musique des identifications sans bornes. »⁶¹

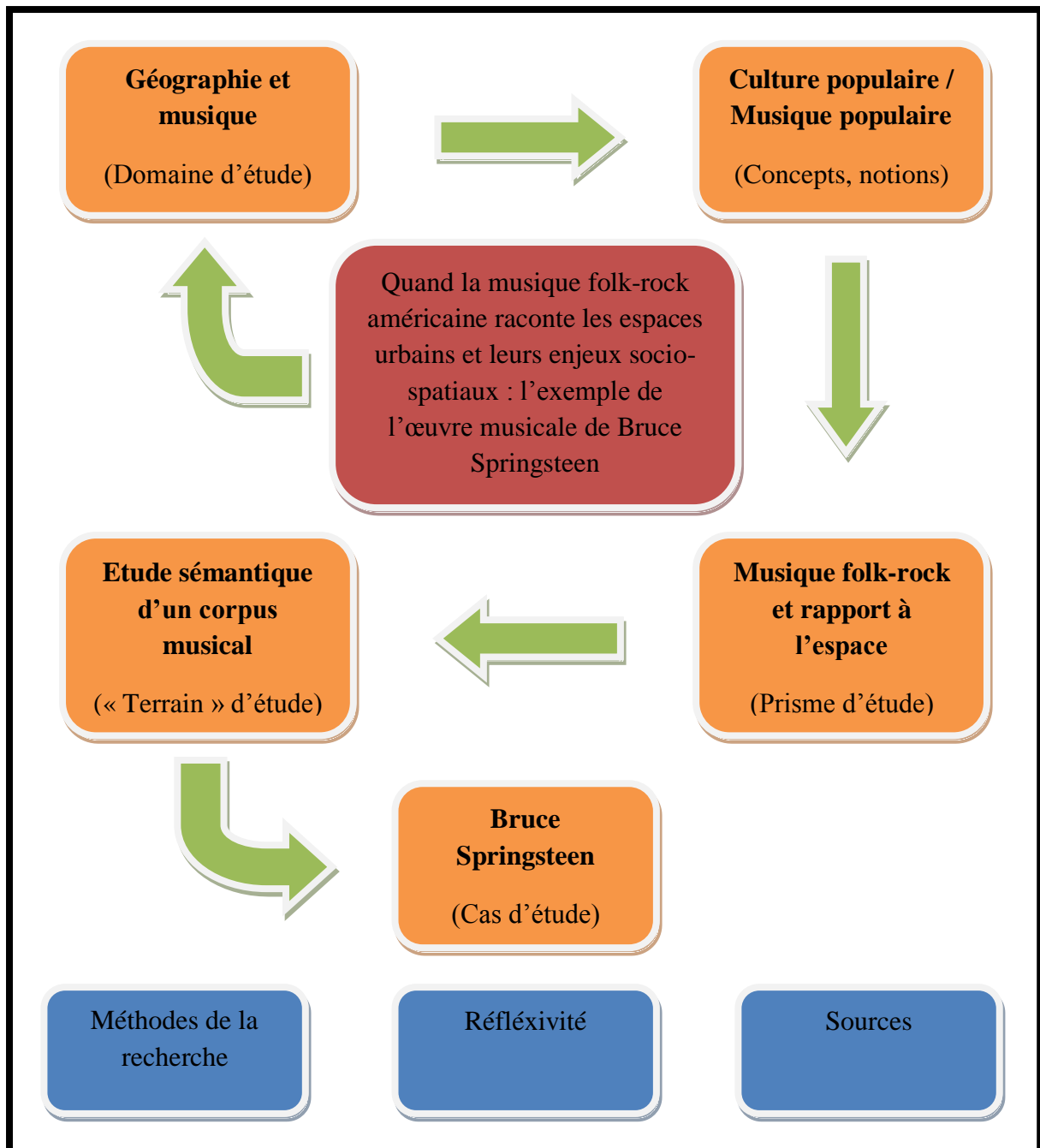
La musique semble donc occuper une place primordiale dans les rapports sociaux et dans les rapports que les groupes sociaux entretiennent entre eux. C'est précisément ce qui nous intéresse dans l'étude de la musique de Springsteen : non seulement la forte dimension spatiale que son corpus musical contient, mais aussi les enjeux et rapports identitaires, communautaires, sociaux, politiques, économiques, religieux, rapports de domination aussi. Ce qui est également intéressant, c'est la capacité dont la musique dispose pour véhiculer un message, mais aussi une ambiance, notamment une ambiance spatiale, une ambiance urbaine, par exemple celle de la ville moyenne, de la Main Street, etc. Fortement polysémique, tant dans sa création, sa consommation que dans son interprétation par le public, le fait musical est donc un objet d'étude très intéressant en science sociale, et la géographie ne semble pas déroger à la règle.

⁶¹ *Ibidem.*

3. Carte conceptuelle

Pour terminer cette partie conceptuelle, exposons désormais notre carte conceptuelle qui cherche à expliquer comment notre sujet se place par rapport à la discipline géographie/musique, par rapport au concept et à la notion de culture et musique populaire, par rapport au prisme d'étude qu'est la musique folk-rock, par rapport au terrain d'étude que constitue notre corpus de texte et par rapport à notre cas d'étude que constitue Bruce Springsteen.

FIGURE 2 : la carte conceptuelle de notre mémoire



Réalisation : Raphaël Mollet (2017)

C. Méthodologie et méthodes de la recherche

Pour finir cette première grande partie de cadrage théorique et conceptuel et de méthodologie, abordons désormais la question de la réflexivité, du choix du sujet et du choix du corpus.

1. Réflexivité et choix du sujet : intérêt personnel, pertinence et faisabilité

Commençons d'abord par détailler et expliquer le choix de notre sujet qui, bien évidemment, ne va jamais de soi. Dans un premier temps, je dois dire que ce sujet est surtout la conséquence d'une rencontre entre un intérêt personnel pour la musique et l'œuvre de Springsteen et un contexte universitaire singulier qui mettait largement en avant les Cultural Studies en géographie. En effet, en suivant les cours « d'Amérique du Nord » en troisième année de Licence, cours dispensé par Louis Dupont, je me suis rapidement rendu compte qu'il était possible d'analyser des pans entiers de la culture populaire, et notamment américaine, sous un prisme géographique. De fait, beaucoup d'œuvres, littéraires, musicales, filmographiques, contiennent des enjeux socio-spatiaux que l'on ne soupçonne pas initialement, mais qui, finalement, ressortent si l'on emprunte un angle d'étude particulier. Après quelques exemples étudiés en classe, par exemple, des westerns, des chansons de Bob Dylan ou de Tom Waits ou encore le livre *Sur la route* de John Kerouac, j'ai alors décidé d'appliquer ce prisme géographique à l'œuvre de Bruce Springsteen, artiste que je connais tout particulièrement, et œuvre que je savais déjà fortement très « spatiale », très « spatialisée ». Étant personnellement amateur de la musique folk-rock de cet auteur-compositeur-interprète, je me suis donc rapidement rendu compte qu'une grille de lecture géographique pouvait être appliquée à ce chanteur et à ses chansons. Ainsi, de manière assez « naïve », j'ai alors repéré plusieurs chansons provenant de plusieurs albums de différentes époques afin d'en dégager des enjeux socio-spatiaux, et j'ai alors remarqué que beaucoup d'enjeux culturels, sociaux, politiques aussi, étaient abordés de manière récurrente, et ce presque toujours dans un cadre spatial, celui de la « ville moyenne américaine » (la pauvreté, l'importance de la ville natale dans la construction mentale d'un homme, la marginalisation, la désertification des centres-villes, etc.). Je suis alors arrivé à un constat : spatial et social semblent intimement mêlés dans la musique folk-rock de Springsteen. Cette étape a été la première dans la transposition de ma posture personnelle à une posture scientifique, c'est-à-dire passer d'un intérêt personnel pour un artiste et son œuvre à la possibilité de l'analyser de manière scientifique, de manière géographique.

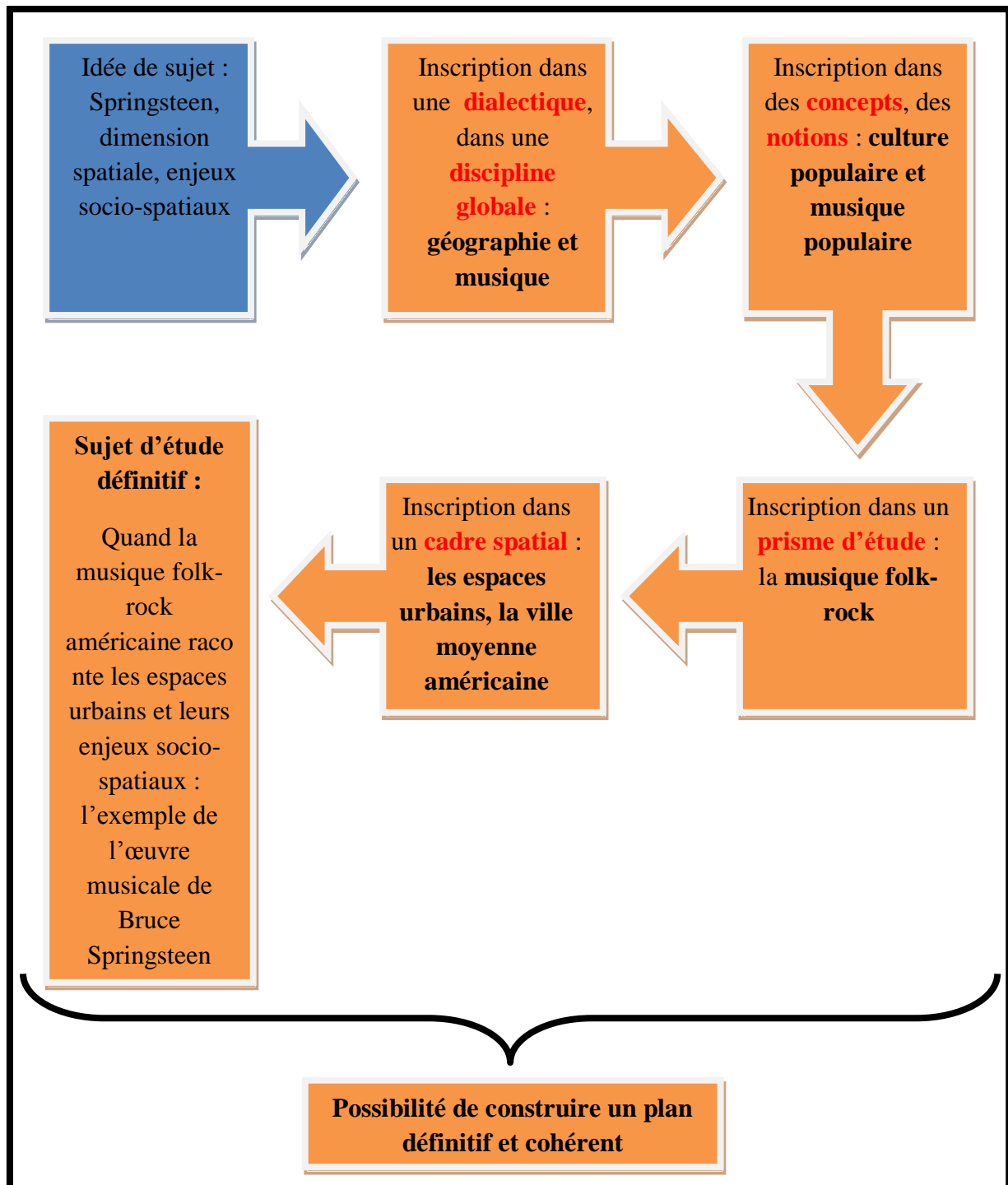
À partir de ce constat, j'ai alors dû développer cette transposition d'une posture à l'autre et construire un sujet plus solide, plus cohérent. Pour ce fait, il a d'abord fallu « ranger » mon sujet, ou du moins mon idée de sujet, dans des grandes « boîtes » et domaines d'études. En réfléchissant, quatre entités se sont alors clairement dégagées :

- La culture populaire et, par déduction, la musique populaire : ce sont les concepts, les notions d'étude.
- La musique folk-rock, pan de la musique populaire : c'est le prisme d'étude.

- La ville américaine moyenne, ou plutôt l'espace urbain, et tous les enjeux qui en découlent : c'est le cadre spatial.
- L'œuvre de Bruce Springsteen, c'est-à-dire l'artiste, ses origines, ses influences, ses chansons, ses prises de positions : c'est le cas particulier, l'exemple à travers lequel je souhaite étudier les enjeux socio-spatiaux de la ville américaine moyenne, des espaces urbains américains.

En quelque sorte, j'ai choisi d'étudier mon sujet avec la méthode que l'on pourrait qualifier de méthode de « l'entonnoir » : je m'inscris d'abord dans une dialectique et une discipline globale, celle de géographie et musique, que nous avons précédemment détaillée. Ensuite, à l'intérieur de cette discipline, je m'inscris dans la culture populaire, et plus précisément dans la musique populaire. Ensuite, à l'intérieur de cette musique populaire, j'ai choisi un prisme d'étude, à savoir la musique folk-rock. Puis, je m'inscris dans un cadre spatial particulier, celui de la ville moyenne américaine, ou plutôt de l'espace urbain. Enfin, je prends l'œuvre de Springsteen comme cas d'étude particulier, presque, en réalité, comme « terrain d'étude ». Même si cela paraît désormais très clair, il n'en a pas été de même au début : je disposais en effet seulement et initialement de mon idée de sujet, c'est-à-dire la dimension socio-spatiale dans l'œuvre de Springsteen, mais je ne disposais pas des étapes, des notions et des domaines scientifiques nécessaires pour pouvoir prétendre à une analyse scientifique de ce sujet. Il m'a donc fallu réfléchir, trouver des liens entre ce sujet et des notions plus globales, ranger mon sujet dans des « grandes boîtes ». Ainsi, lorsque je parle de méthode de « l'entonnoir », il me paraît en réalité plus juste de parler de méthode de « l'entonnoir inversé » :

FIGURE 3 : la démarche méthodologique : de la posture personnelle à la posture scientifique



Réalisation : Raphaël Mollet (2017)

Légende :

- Posture personnelle initiale
- Posture scientifique

Dialectique : outils

Géographie et musique : grands domaines, « boîtes » de rangement

Quant à la pertinence et à la faisabilité du sujet, celles-ci ne semblent pas poser problème au vu de ce que nous avons précédemment exposé. D'abord, ce sujet s'ancre aisément dans des domaines, des notions, des concepts qui n'ont « plus à faire leur preuve » dans l'analyse scientifique : géographie/musique, culture et musique populaire, musique folk-rock. Ensuite, parce que la géographie culturelle « autorise » à mener de telles analyses géographiques sur des sujets littéraires, cinématographiques ou musicaux - l'état de l'art l'a démontré -, et c'est pour cela que l'analyse du corpus de Springsteen n'est pas moins pertinente qu'autre chose. Enfin, dernier point, et non des moindres, la richesse du corpus musical de Springsteen qui s'étale sur plus de quatre décennies (1973-2014), offrant donc à la fois la matière nécessaire pour réaliser une analyse, une pertinence indubitable au vu des sujets abordés par l'artiste dans ses chansons, et également ce que l'on pourrait appeler une « légitimité » historique au vu du large contexte historique de l'œuvre. En réalité, il serait possible de distinguer quatre éléments qui témoignent de la pertinence et de la faisabilité de ce sujet : d'abord, Springsteen est clairement un article « populaire », tête de proue du folk-rock américain, reconnu par tous, et surtout comme chanteur des cols bleus américains. Ensuite, parce que son œuvre, son corpus musical, ses chansons, ses paroles - notre étude sémantique et thématique le démontrera -, sont indubitablement riches, riches d'enseignements, de descriptions, de références historiques, politiques, mythiques, sociales (pauvreté, crises, marginalisation, description d'un paysage spatial et social, description des communautés ouvrières, symboles américains, etc.). Puis parce que cette œuvre, nous l'avons dit, s'étale sur plus de 40 ans, permettant donc de disposer d'une profondeur historique intéressante, balayant ainsi divers enjeux de différentes époques, de différentes décennies. Nous disposons également d'une « profondeur spatiale » puisque Springsteen a joué partout, sur l'ensemble du territoire américain et partout dans le monde. Enfin, dernier élément, la facilité d'accès au corpus musical de Springsteen, qu'il soit audio ou vidéo : ses albums studios et live, ses concerts, ses photographies, ses interviews et surtout les paroles de ses chansons, paroles sur lesquelles nous nous appuyerons très largement pour mener, dans la troisième et dernière partie, une analyse sémantique des textes.

2. Le corpus musical : choix et étude des chansons et analyse sémantique

D'ailleurs, par analyse sémantique des textes, qu'entendons-nous vraiment ? Notre étude s'inscrira effectivement dans l'analyse des chansons et des paroles qui les composent, non pas une analyse littéraire, ni une analyse « cinématographique » des clips ou des concerts, mais bel et bien une analyse que nous pourrions qualifier de « sémantique », c'est-à-dire étudier le sens des textes, le sens spatial, social, politique, afin de voir en quoi le corpus de Springsteen, en tout cas en grande partie, contient une représentation particulière des lieux, des espaces et aussi des époques. Il s'agira donc de relever les références spatiales, sociales, historiques, politiques, ainsi que le lexique utilisé, et d'analyser le tout sous un prisme singulier, celui de la géographie culturelle, de la géographie sociale, de la géographie humaine.

Mais alors comment notre corpus de texte a-t-il été constitué ? Quels sont les critères utilisés ? En réalité, un seul et unique élément, absolument essentiel, majeur et central, doit être mis en exergue dans la sélection des chansons que nous analyserons : le respect de la règle de la géographie tripartite du « place, people and things that happen », autrement dit, toutes les chansons sélectionnées respecteront ces trois éléments essentiels en géographie humaine, « un lieu, des gens et des choses - des actions - qui se passent, qui s'y passent ». C'est d'ailleurs cela qui est intéressant dans l'œuvre de Springsteen : cette propension que les chansons de cet artiste ont à fixer, à planter un décor, à décrire les gens qui y évoluent et réalisent des actions, gens et actions qui, *in fine*, donnent véritablement sens au lieu. Car sans individus ni actions, un lieu n'existe pas, en tout du point de vue de la géographie humaine. Ce sont les hommes et leurs actions qui fabriquent un lieu, tout comme, inversement, un lieu « façonne » les hommes, les communautés, les groupes sociaux qui y vivent, qui y évoluent.

Par conséquent, il ne s'agira pas d'analyser les musiques de Springsteen pour le simple plaisir de les analyser ou pour leur qualité poétique et littéraire qui, du reste, est indubitable, mais plutôt dans cette optique précédemment explicitée d'un critère central de sélection : sélectionner des chansons qui rentrent dans le cadre de cette géographie du « lieu, des gens et des choses qui se passent ». L'analyse des chansons sélectionnées sera donc sémantique, nous l'avons dit, mais aussi réalisée de manière thématique, c'est-à-dire que les musiques seront rattachées à des thèmes et vice-versa. Cependant, notre dessein n'est pas de réaliser une analyse fixe : il ne s'agira pas de dresser une simple liste de thèmes illustrés à l'aide de chansons, encore moins de sélectionner des chansons et de les rattacher systématiquement à un thème. Il s'agira plutôt d'une analyse dynamique des chansons de l'artiste et de son corpus musical dans son ensemble, c'est-à-dire créer des liens, des ponts, des fils conducteurs entre les chansons afin de rendre le tout plus cohérent et de dégager ainsi un véritable « univers » spatial, social, politique.

3. Terrain d'étude et recherche de l'information

Il s'agira donc d'aller « chercher l'information » dans les textes de Springsteen, dans ses prises de paroles, dans ses photographies, mais aussi et surtout de rattacher cette information à des enjeux, à des problématiques, à des thèmes socio-spatiaux, culturels, économiques, politiques, et ce à travers les différentes époques traversées.

D'une certaine façon, et puisque nous sommes en géographie, nous pouvons dire que le corpus musical de Springsteen constituera véritablement notre « terrain d'étude », mais ce terrain sera un « construit » : il sera réfléchi, borné, cohérent, comme si nous prenions un terrain d'étude physique à l'intérieur d'une ville par exemple. Notre terrain sera donc un regroupement de « textes » dont il faudra dégager une sémantique et un fil conducteur, et ce dans le cadre d'une analyse en géographie humaine. Bien évidemment, les textes existent, nous ne les inventons pas, mais il s'agira de construire un « terrain cohérent » avec ses textes, c'est-à-dire sélectionner telle chanson, telle photographie, telle prise de parole, selon nos critères préalablement explicités afin d'en effectuer une analyse.

PARTIE II : LA FOLK AMÉRICAINE COMME « RACONTEUSE D'ESPACES ET D'ÉPOQUES »

A. Chanter un lieu, une époque et ses enjeux, une tradition de la folk music

Après avoir défini et interrogé notre ancrage dans une discipline, celle de la musique et de la géographie, et dans un « cadre conceptuel », c'est-à-dire dans celui de la culture et de la musique populaire, il convient désormais d'avancer dans l'analyse. Il semble alors nécessaire d'effectuer un zoom sur la musique folk-rock, de la définir donc, et d'établir et d'étudier les liens que cette musique, au demeurant très hétéroclite, entretient avec les espaces, avec les lieux, avec les époques aussi. Car, chanter à la fois une époque et un lieu est une véritable tradition de la folk music, Springsteen en est un parfait exemple, mais d'autres avant lui entretenaient également un lien étroit entre leur musique, une époque et une spatialité. Dans une de ses prestations scéniques, lors d'un live au Madison Square Garden en 2009, Springsteen évoque les « pères de la folk music » qui, de fait, chantent les époques et les lieux : « *through Bob Dylan, through Hank Williams, through Pete Seeger, through Woody Guthrie, through Leadbelly, through the father of folk music.* »⁶² Si nous choisissons ici de nous attarder sur la folk music plutôt que sur le rock à proprement parler, c'est non seulement parce que Springsteen puise ses racines, nous le verrons, dans la musique folk et ses représentants (Guthrie, Dylan particulièrement) pour écrire ses chansons, qu'elles soient folk ou davantage rock, mais aussi parce ces deux genres musicaux se sont progressivement combinés sous l'influence, précisément, d'artistes comme Dylan et Springsteen pour créer le genre musical folk-rock.

Mais au juste, qu'entendons-nous par le terme « folk » que nous utilisons dans cette étude ? Si une définition précise semble-là aussi complexe à établir, le terme « folk » semble d'abord renvoyer, au XVII^{ème} siècle, au sens « primaire », au « peuple ». Le mot « folk » est alors utilisé pour désigner le peuple. Etymologiquement d'ailleurs, le terme « folk » désigne le peuple, la race, la famille. Ce n'est qu'au XIX^{ème} siècle que le terme « folk » acquière une autre signification, que Raymond Williams définit ainsi : le mot « folk » renvoie « à *un ensemble de réactions à la société industrielle et urbaine* », ajoutant que les chanteurs folks deviennent les « *spécialistes du monde préindustriel, préurbain.* »⁶³ On le voit, à travers cette définition, une forte dimension spatiale semble d'emblée s'inscrire dans le courant de la musique folk, mais aussi une forte dimension politique et sociale. Il convient également de faire la différence entre musique folk et musique folklorique. Si le terme « folk », nous l'avons vu, renvoie au « peuple », le terme « folklorique », lui, est composé de deux termes : du terme anglais « folk », mais aussi du terme d'origine celtique « *lore* », qui signifie la « connaissance ». Littéralement, le terme « folklorique » signifie donc « ce que le peuple

⁶² Bruce Springsteen, The Ghost of Tom Joad, Madison Square Garden, NYC, 29&30/10/2009 » [vidéo en ligne], Youtube, 29/10/2009. 1 vidéo, 9 min 3 s. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=n-mq0uJ7rIM>

⁶³ Ryan Moore, « « Break on Through » : Contre-culture, musique et modernité dans les années 1960 », *Volume !* [En ligne], 9 : 1 | 2012, mis en ligne le 15 juin 2014, consulté le 23 mai 2017. URL : <http://volume.revues.org/3022> ; DOI : 10.4000/volume.3022

connaît », et s'ancre donc très clairement dans la « culture populaire ». Peete Seeger, artiste folk hautement reconnu aux États-Unis, définissait ainsi la musique folklorique :

« Il existe de nombreuses définitions de la musique folklorique, mais la plus significative pour moi est celle qui dit que ce n'est pas seulement un groupe de vieilles chansons. C'est plutôt un processus qui se poursuit depuis des millénaires, dans lequel les gens ordinaires recréent continuellement la vieille musique, en la modifiant un peu çà et là à mesure que change leur vie. »⁶⁴

De par cette définition, loin du cliché de la musique folklorique vieillotte et « ronronnante », Peete Seeger entend donc montrer que la musique folklorique est en constante évolution, dans un dynamisme constant, et que celle-ci s'ancre dans l'aire du temps qu'elle entend chanter et représenter. La musique folklorique n'est donc pas, ou plus, cette vieille chanson anonyme chantée par une classe paysanne ancienne. Par conséquent, les définitions changent en même temps que les temps, eux aussi, changent, et que les cadres - scientifiques, culturels -, eux aussi, évoluent. Cependant, bien qu'évolutive, la chanson folklorique continue de se baser sur son passé et les anciennes chansons « traditionnelles » continuent, semble-t-il, à faire recette. Dans son ouvrage *Folksong*, Jacques Vassal écrit à propos de la folk : « *Parce que la connaissance du passé aide à comprendre le présent, surtout dans un art populaire si lié aux problèmes sociaux.* » En ajoutant ceci : « *Ainsi, et plus généralement, tout artiste qui, en partant d'un cadre traditionnel et populaire, crée un œuvre personnelle, mais reflétant l'état d'âme d'une collectivité, procède de l'esprit folklorique.* »⁶⁵ Cette réflexion semble parfaitement définir le style de certains artistes de la folk music, française ou américaine, de Guthrie à Dylan en passant par Springsteen ou Brassens.

1. L'exemple de Woody Guthrie

Social et spatial semblent donc s'articuler, comme en témoignent certains artistes folk du début du XXème siècle. S'il fallait en choisir et en citer un, son nom ne ferait aucun doute : Woody Guthrie. Né en 1912 en Oklahoma, Woody Guthrie devient dès les années 30 la figure de proue d'un courant folk politisé, socialisé et surtout très spatialisé. Ses textes sont politiquement et socialement orientés, non seulement puisqu'il y décrit les difficultés du peuple, mais également de par son instrumentation simple (une guitare, une voix), conférant ainsi à sa musique un « caractère participatif et démocratique » : tout le monde peut en effet s'y retrouver et accéder à cette musique, et surtout ceux qui, d'habitude, n'ont pas accès à la culture musicale. En 1940, Woody Guthrie écrit ce qui est maintenant considéré comme un monument du corpus folk américain : « *This Land is Your Land* », que l'on pourrait traduire par « Ce pays est ton pays ». En voici les paroles et leur traduction :

« **This Land Is Your Land** » (« Ce pays est ton pays »)

Refrain :

This land is your land, this land is my land

⁶⁴ Jacques Vassal, *Folksongs*, 1971, Albin Michel, p.10.

⁶⁵ *Ibidem.*, p.11.

Ce pays est ton pays, ce pays est mon pays
From California, to the New York Island
De la Californie, à l'île de New York
From the redwood forest, to the Gulf Stream waters
De la forêt de séquoias, aux eaux du Gulf Stream
This land was made for you and me
Ce pays a été fait pour toi et moi

As I was walking a ribbon of highway
Alors que je marchais sur le bord de l'autoroute
I saw above me an endless skyway
J'ai vu au-dessus de moi une route aérienne sans fin
I saw below me a golden valley
J'ai vu sous moi une vallée d'or
This land was made for you and me
Ce pays a été fait pour toi et moi

Refrain

I've roamed and rambled and I've followed my footsteps
J'ai rôdé et erré, et j'ai suivi mes traces de pas
To the sparkling sands of her diamond deserts
Jusqu'aux sables étincelants de ses déserts de diamant
And all around me a voice was sounding
Et tout autour de moi, une voix se faisait entendre
This land was made for you and me
Ce pays a été fait pour toi et moi

Refrain

The sun came shining as I was strolling
Le soleil se levait alors que je flânais
The wheat fields waving and the dust clouds rolling
Les champs de blé ondoyant et les nuages de poussière roulant
The fog was lifting a voice come chanting
Le brouillard se levait, une voix a commencé à chanter
This land was made for you and me
Ce pays a été fait pour toi et moi

Refrain

As I was walkin' - I saw a sign there
Alors que je marchais - j'ai vu un signe ici
And that sign said - no trespassin'
Et ce signe disait - défense d'entrer
But on the other side...it didn't say nothin' !
Mais sur l'autre côté... ça ne disait rien !
Now that side was made for you and me !

Eh bien, ce côté a été fait pour toi et moi !

Refrain

In the squares of the city - In the shadow of the steeple

Sur les places de la ville - Dans l'ombre du clocher

Near the relief office - I see my people

Près du bureau de l'aide sociale - Je vois mon peuple

And some are grumblin' and some are wonderin'

Et certains se plaignent et certains se demandent

If this land's still made for you and me

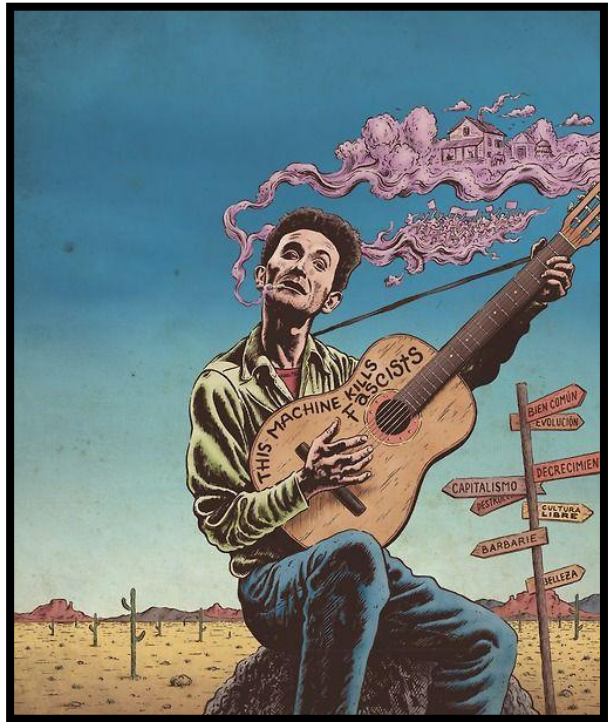
Si ce pays est encore fait pour toi et moi

Refrain (x2)

« This Land Is Your Land » (Woody Guthrie, 1940) (Traduction : <https://www.lacoccinelle.net>)

En plus de ses engagements politiques antifascistes - sa guitare arborait d'ailleurs un autocollant « Cette machine tue les fascistes » -, Woody Guthrie composait des musiques politiquement orientées : il y dénonçait la désillusion qu'il éprouvait envers les politiques américains et l'abandon des citoyens les plus pauvres par la caste politique. La fin de sa chanson « This Land is Your Land », volontairement pessimiste, fait d'ailleurs clairement référence à cette désillusion qu'éprouve le peuple des grandes plaines américaines qui s'agglutine devant les portes du bureau de l'aide sociale. Guthrie était en fait fortement influencé par l'épisode du Dust Bowl qu'il avait subi pendant sa jeunesse, à savoir les successions de tempêtes de poussières dans les grandes plaines américaines pendant la grande dépression des années 30, poussant des millions de personnes à l'exil. L'Oklahoma, terre natale de Guthrie, a été la plus fortement touchée, avec 15% d'exil chez les paysans de cette région ! Il écrivit d'ailleurs la musique « Dust Bowl Blues » pour relater cet épisode. Clairement, on le voit à travers l'exemple de Guthrie et de son répertoire musical, la musique folk sert à relater à la fois une époque et un espace, et bien évidemment tous les enjeux qui y sont rattachés, en l'occurrence la désillusion politique et sociale, la pauvreté, la dépression économique. Dans le cas de Guthrie, on chante les grands espaces, les migrations sur les routes ; dans les cas de Bob Dylan et de Bruce Springsteen, leur musique racontera aussi les espaces, mais davantage les paysages et espaces urbains et industriels. En effet, nous le verrons, dans les années 60, la folk chante encore et toujours les espaces, mais change en quelque sorte de cible. Cependant, les enjeux abordés semblent être restés les mêmes : la pauvreté, la marginalisation, la désillusion, l'exode, etc.

PLANCHE 1 : Woody Guthrie et son slogan « This Machine Kills Fascists »



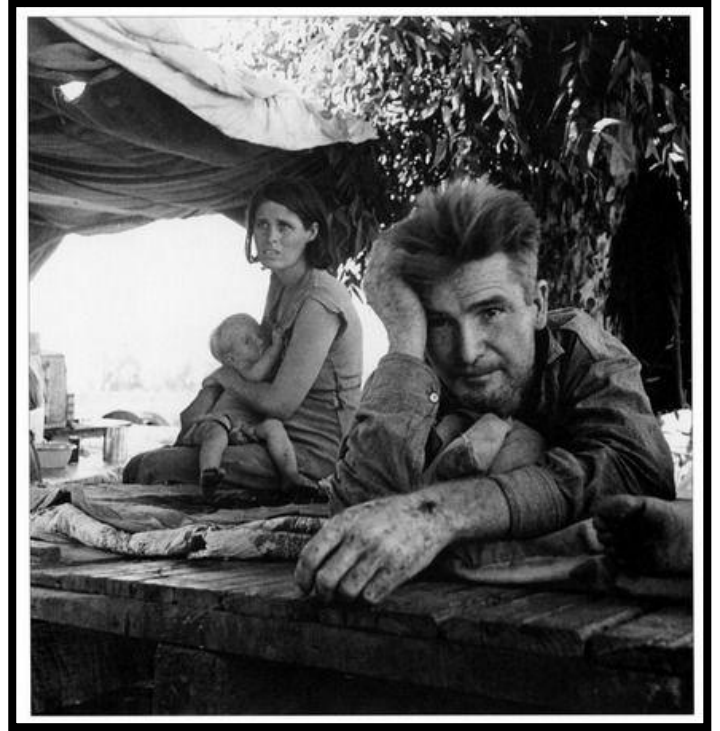
Sources : <https://fr.pinterest.com/pin/303218987392035362/> ;
<https://fr.pinterest.com/pin/569916527816084167/>

PLANCHE 2 : les « Dust Bowl » dans les grandes plaines américaines dans les années 30

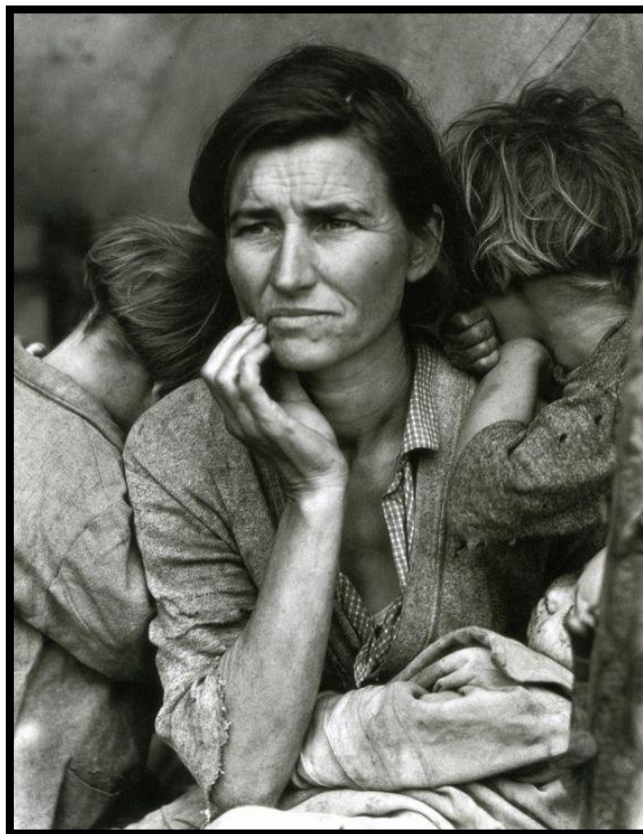


Source : <https://fr.pinterest.com/pin/442619469598304895/> ; <http://midatlanticgardening.com/wp-content/uploads/2011/12/dustbowl14.jpg>

PLANCHE 3 : les habitants des grandes plaines en exode durant les épisodes de « Dust Bowl »



Sources : <https://fr.pinterest.com/pin/359091770259629370/> ; <https://www.emaze.com/@AOQTQQZL/Children-of-the-Dust-Bowl>



Source : <https://fr.pinterest.com/pin/8064264955530142/>

Comme l'illustre parfaitement ces trois dernières photographies (la photographie de gauche et celle du bas ont été prises par Dorothea Lange, photographe américaine de renom qui fut envoyée en mission par le *Farm Security Administration* (FSA) pour rendre compte des conséquences de la Grande Dépression), la musique folk, mais aussi la géographie, sont aussi et surtout une affaire d'homme et d'histoire d'hommes et de femmes. Comme l'aime à le rappeler la nouvelle géographie culturelle et humaine, la géographie est composée de trois éléments essentiels : des lieux, des gens et des choses qui se passent (« places, people and things that happen »). Cette vision assez anglo-saxonne de la géographie entend donc très clairement recentrer la géographie dans une optique humaine : sans l'un de ses trois éléments, il semble en effet très compliqué de parler de géographie. Prenons un exemple concret : sur Mars, il y a un lieu et des choses qui se passent (par exemple, des tempêtes solaires), mais il n'y a pas d'hommes, donc il n'est pas réellement possible de parler de la « géographie de Mars », mais plutôt d'un « espace ». Il s'agit donc ici d'introduire une différence essentielle entre géographie et espace : dans la musique folk, tant dans celle de Guthrie que dans celle de Springsteen, nous le verrons, il est avant tout essentiel de parler de géographie plutôt que simplement d'espaces ou de lieux, car leur musique aborde bel et bien les trois éléments essentiels à la formation d'une pensée géographique : des lieux, des gens et des choses qui se passent. Pour Guthrie, il s'agit d'un événement singulier, par exemple le Dust Bowl, qui modifie durablement les espaces et les lieux et qui conduit les gens à fuir leur lieu de vie, le tout englobant des problématiques sociales et politiques. Pour Springsteen, il s'agira par exemple d'une fermeture d'usine qui entraînera à la fois une précarité sociale et financière chez les ouvriers et donc une transformation durable d'un paysage urbain (usines abandonnées, maisons délabrées, quartiers délaissés). Le lien de causalité est aussi valable dans l'autre sens : le dépérissement d'un quartier ou d'une zone urbaine qui entraîne le départ inévitable d'une population et qui renforce le cercle vicieux du dépérissement.

Mais prenons une autre chanson de Woody Guthrie qui illustre parfaitement cette « folk raconteuse d'espace » comme j'aime l'appeler : « I Ain't Got No Home » (« Je n'ai plus de chez moi »).

« **I Ain't Got No Home** » (**In This World Anymore**) (« Je n'ai plus du tout de chez moi dans ce monde »

I ain't got no home, I'm just a-roamin' 'round,
 Je n'ai plus de chez moi, je suis juste un vagabond,
Just a wandrin' worker, I go from town to town.
 Juste un travailleur errant, je vais de ville en ville.
And the police make it hard wherever I may go
 Et la police me rend la tâche difficile où que j'aille
And I ain't got no home in this world anymore.
 Et je n'ai plus du tout de chez moi dans ce monde.

My brothers and my sisters are stranded on this road,
 Mes frères et mes sœurs sont bloqués sur cette route,
A hot and dusty road that a million feet have trod;

Une route chaude et poussiéreuse que des millions de pieds ont foulé ;

Rich man took my home and drove me from my door

Un riche homme a pris ma maison et m'a conduit à la porte

And I ain't got no home in this world anymore.

Et je n'ai plus du tout de chez moi dans ce monde.

Was a-farmin' on the shares, and always I was poor;

J'étais un fermier endetté et j'ai toujours été pauvre ;

My crops I lay into the banker's store.

Mes récoltes croupissent à la banque.

My wife took down and died upon the cabin floor,

Ma femme se découragea et mourut sur le plancher de la cabane,

And I ain't got no home in this world anymore.

Et je n'ai plus du tout de chez moi dans ce monde.

I mined in your mines and I gathered in your corn

J'ai extrait dans vos mines et rassemblé votre maïs

I been working, mister, since the day I was born

Je travaille, monsieur, depuis le jour où je suis né

Now I worry all the time like I never did before

Maintenant, je m'inquiète tout le temps comme je ne le faisais jamais avant

'Cause I ain't got no home in this world anymore

Car je n'ai plus du tout de chez moi dans ce monde

Now as I look around, it's mighty plain to see

Maintenant, quand je regarde autour, il n'y a que de majestueuses plaines à voir

This world is such a great and a funny place to be;

Ce monde est un endroit si grand et si drôle où vivre ;

Oh, the gamblin' man is rich an' the workin' man is poor,

Oh, les parieurs sont riches et les travailleurs sont pauvres,

And I ain't got no home in this world anymore.

Et je n'ai plus du tout de chez moi dans ce monde.

« I Ain't Got No Home » (Woody Guthrie, 1961) (Traduction : Raphaël Mollet, 2017)

Dans cette musique, écrite par la Carter Family en 1931, tout comme dans « This Land is Your Land », Guthrie évoque le contexte politique des années 30 qu'il rattache à la description de paysages qu'il apprécie tant, c'est-à-dire les plaines et les grands espaces américains de son *Midwest* natal. Il chante donc à la fois une époque, celle de l'Amérique de la Grande Dépression, un espace, un lieu, ou plutôt des espaces et des lieux touchés par la Grande Dépression et qui lui sont directement inspirés par son vécu personnel, et enfin des actions, des choses qui se passent, des histoires. Même si la musique est assez claire pour se passer de commentaires, on peut relever de nombreuses occurrences à des termes renvoyant au lexique de la spatialité, des espaces, des lieux de la vie quotidienne, de la fuite : « town to town » ; « road » ; « cabin » ; « mines » ; « plain ».

Pour l'anecdote, et aussi pour démontrer que Guthrie, Dylan et Springsteen peuvent être réunis dans cette même veine folk « raconteuse d'espaces et d'époques », il est nécessaire

de préciser que tous deux ont réalisé une reprise de la chanson « I Ain't Got No Home » de Guthrie, dans des styles assez différents, folk pour Springsteen et rock pour Dylan.

2. La musique folk américaine raconte des espaces, des hommes, des actions

En réalité, Guthrie n'est qu'un exemple de cette « folk raconteuse d'espace et d'époques » comme j'aime l'appeler. En effet, la musique folk américaine semble, depuis ses débuts, vouloir raconter à la fois un espace et une époque. Cela commence par les premiers pionniers et chercheurs d'or américains qui, au grès de leur migration et de leur avancée vers l'Ouest et le Sud du pays, fondent leur premier folklore musical. Portant les traces d'un cosmopolitisme caractéristique de la formation des États-Unis, cette « nouvelle musique folklorique » était teintée d'influence françaises (en Louisiane par exemple), anglaises, hollandaises (en Pennsylvanie par exemple). Cette folk des pionniers abordent des thèmes récurrents et imprégnés de la vie quotidienne, notamment celle des travailleurs : leur musique raconte « leur joie et leur peine », la construction des routes, des ponts, mais aussi tous les multiples dangers qui guettent les voyageurs (climat, tempêtes, attaques d'Indiens, animaux sauvages, etc.). Les musiques folkloriques de cette époque naissent donc véritablement du « terrain », elles y prennent naissance et semblent répondre à une « nécessité pressante ». Dans son ouvrage *Folksong*, Jacques Vassal (Albin Michel, 1971) prend l'exemple de la chanson folklorique « Cumberland Gap » qui raconte la construction des voies carrossables dans le Kentucky de la fin du XVIIIème siècle :

**La Trouée de Cumberland, la Trouée de Cumberland
On est à quinze miles de la Trouée de Cumberland
Allongez-vous les gars, et faites un petit somme,
On est tous en route pour la Trouée de Cumberland**

« Cumberland Grap » (Source : Jacques Vassal, *Folksongs*, Albin Michel, 1971)

Au XIXème siècle, le mythe de l'ouest paradisiaque constitua donc une riche source d'influence pour la musique folklorique de l'époque. Les récits musicaux mélangeaient alors la gloire liée à la recherche de l'or et les problématiques religieuses de certaines communautés mormones qui voyaient en ces terres nouvellement conquises de véritables « terres promises ». L'Amérique de l'Ouest voyait alors naître des milliers de « villes-champignons » à travers son territoire et voyait immerger de terre des milliers de mines, d'or notamment. Les chansons folkloriques de l'époque prenaient alors « littéralement » racines dans ses nouvelles terres, dans ces terres promises et dans les récits de vie des pionniers américains et chercheurs d'or :

**Il y a un lac de gin
Où tous les deux on peut plonger (...)
Dans le gazon tondu de faire
On peut dormir toute la journée
Et les bars servent tous des déjeuners gratuits**

Ô le bourdonnement des abeilles

**Dans les arbres à cigarettes
Les fontaines gazeuses
Et le Bourbon chante
Dans la Grosse Montagne Rocheuse de bonbons**

« Big Rock Candy Mountain » (Source : Jacques Vassal, *Folksongs*, Albin Michel, 1971)

**Eh ! Oh ! les gars, en Californie, oh !
Y a plein d'or, à ce que l'on m'a dit
Sur les rives du Sacramento**

« Sacramento » (Source : Jacques Vassal, *Folksongs*, Albin Michel, 1971)

Mais déjà à l'époque, les récits folkloriques commençaient à faire référence aux désillusions et aux premiers échecs du rêve américain, échecs qui se caractérisaient notamment par les premières fermetures des mines épuisées et par l'abandon de plusieurs centaines de ces villes-champignons. Les notables locaux continuaient alors à s'enrichir tandis que les petites mains ouvrières étaient obligées de quitter ces espaces à défaut d'occuper un travail constant et rémunéré. Les refrains des musiques folkloriques étaient alors modifiés pour rendre compte de ces changements sociaux et spatiaux :

**Eh ! Oh ! les gars, en Californie, oh !
Y a plein de tas d'cailloux et d'ossement de bonhommes
Sur les rives du Sacramento**

« Sacramento », version ultérieure (Source : Jacques Vassal, *Folksongs*, Albin Michel, 1971)

Le folklore américain, en se développant, va également faire une place de plus en plus importante à la notion et au phénomène migratoire, notamment au phénomène migratoire intérieur. Nous l'avons vu, l'espace, le lieu, la référence spatiale, sont des éléments essentiels de la folk américaine, et ce dès ses débuts (on y fait référence aux pistes, fleuves, chevaux, mines, villes-champignons, etc.). Ainsi, si l'espace est mis au centre des préoccupations dans le folklore américain, le thème migratoire, lui aussi clairement spatialisé, n'est pas à négliger. Le phénomène migratoire prend notamment forme sous l'image du chemin de fer, du train et du voyageur itinérant, le « hobo ». Assez rapidement, le chemin de fer s'est mis à occuper une place de plus en plus importante dans la musique folk. John Henry, le perceur de tunnel, est élevé en héros américain. En réalité, ce n'est pas purement le train en lui-même qui est raconté et chanté dans le folklore américain, mais plutôt l'utilisation qui en est faite par les voyageurs et vagabonds. Les Américains appellent ces vagabonds des trains les « hoboës » (terme intraduisible en français). Encore plus marginalisés et appauvris que le prolétariat américain classique de l'époque, ces « hoboës », qui constituent en quelque sorte le « sous-prolétariat », sont des chômeurs, des migrants perpétuels, des marginaux en quête de travail, d'une femme, en somme, d'une nouvelle vie, si possible meilleure. La chanson « Hard Travelin' » de Woody Guthrie en est un exemple parfait :

« **Hard Travelin'** » (« Difficile voyage »)

I've been havin' some hard travelin', I thought you knowed

J'ai effectué des voyages difficiles, je pense que tu le sais

I've been havin' some hard travelin', way down the road

J'ai effectué des voyages difficiles, le long de la route

I've been havin' some hard travelin', hard ramblin', hard gamblin'

J'ai effectué des voyages difficiles, en vagabondant, en jouant

I've been havin' some hard travelin', lord

J'ai effectué des voyages difficiles, monsieur

[...]

I've been hittin' some hard harvestin', I thought you knowed

J'ai effectué de dures récoltes, je pense que tu le sais

North Dakota to Kansas City, way down the road

Du Dakota du Nord jusqu'à Kansas City, le long de la route

Cuttin' that wheat, stackin' that hay, and I'm tryin' make about a dollar a day

Coupant le blé, piquant le foin, et essayant de gagner un dollar par jour

And I've been havin' some hard travelin', lord

J'ai effectué des voyages difficiles, monsieur

I've been working that Pittsburgh steel, I thought you knowed

J'ai travaillé dans les mines d'acier de Pittsburgh, je pense que tu le sais

I've been a dumpin' that red-hot slag, way down the road

J'ai déchargé ces scories rouges et chaud, le long de la route

I've been a blasting, I've been a firin', I've been a pourin' red-hot iron

J'ai dynamité, j'ai allumé, j'ai versé cet acier rouge et chaud

I've been hittin' some hard travelin', lord

J'ai effectué de difficiles voyages, monsieur

I've been layin' in a hard-rock jail, I thought you knowed

J'ai croupi dans des prisons dures comme la roche, je pense que tu le sais

I've been a laying out 90 days, way down the road

J'ai écopé de 90 jours, le long de la route

Damned old judge, he said to me, "It's 90 days for vagrancy."

Un vieux juge maudit m'a dit : « C'est 90 jours pour le vagabondage. »

And I've been hittin' some hard travelin', lord

J'ai effectué des voyages difficiles, monsieur

I've been walking that Lincoln highway, I thought you knowed,

J'ai marché le long de l'autoroute de Lincoln, je pense que tu le sais

I've been hittin' that 66, way down the road

J'ai arpenté la route 66, le long de la route

Heavy load and a worried mind, lookin' for a woman that's hard to find,

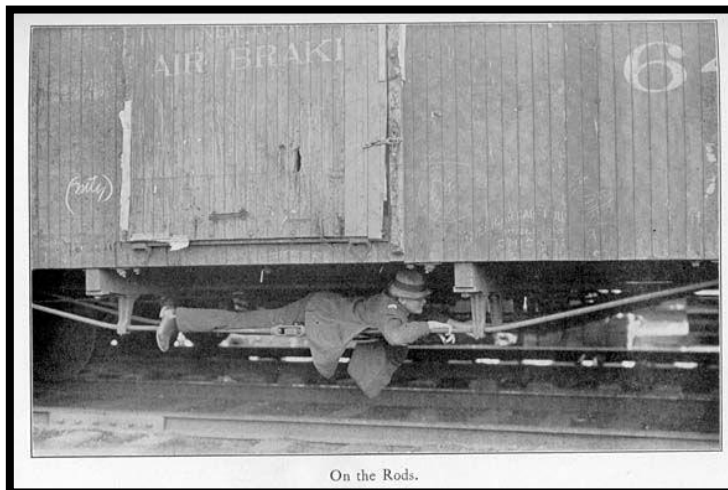
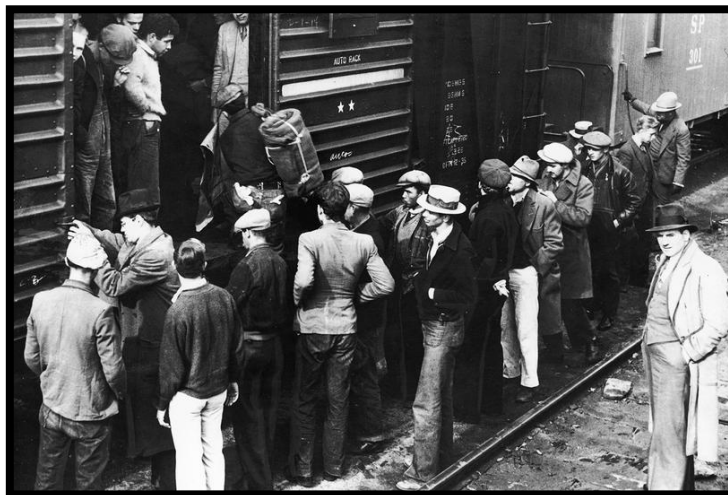
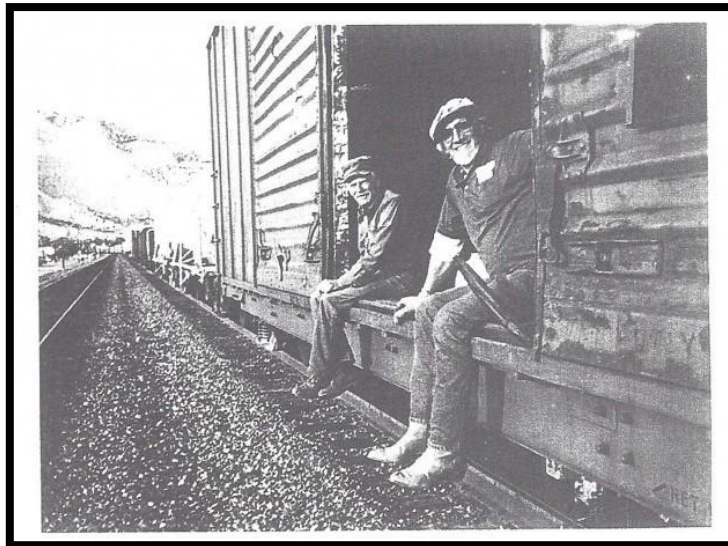
Avec de lourdes charges et l'esprit inquiet, cherchant une femme difficile à trouver

I've been hittin' some hard travelin', lord

J'ai effectué de difficiles voyages, monsieur

« Hard Travelin' » (Woody Guthrie, 1964) (Traduction : Raphaël Mollet, 2017)

PLANCHE 4 : photographies de « hoboes » américains



Source : <http://www.faena.com/aleph/articles/the-usa-hobos-a-fine-lineage-of-freighthopping-outcasts/>

Encore une fois, dans cette musique de Guthrie, les références spatiales et sociales sont nombreuses. Il raconte l'histoire d'un vagabond voyageant de ville en ville à la recherche

d'un travail et d'une paye meilleure. Il raconte donc un phénomène d'une époque bien précise, mais aussi des lieux, des espaces, d'ailleurs plutôt des espaces traversés, mais aussi et surtout des migrations.

Les hoboes empruntaient donc les trains de marchandises de manière clandestine, trains qui constituaient bien évidemment pour eux un moyen de voyager loin et gratuitement, car ils n'avaient ni argent ni bagage. En américain, une expression leur est d'ailleurs consacrée : « *to hop the freight* », littéralement, « sauter le fret », c'est-à-dire emprunter les trains de marchandises au gré de leur passage. Ces hommes connaissaient par cœur les horaires de passages de ces trains et étaient donc tout à fait capables de quitter une ville en quelques minutes, ils n'avaient bien évidemment la plupart du temps aucune attache, mais devaient sans arrêt échapper à la surveillance des gardes ferroviaires ou de la police. Loin de l'image romantique que l'on se fait de ses hoboes, que l'on voit volontiers grimper dans un train au ralenti guitare sur le dos, la réalité était de fait beaucoup plus rude : les wagons contenaient pour certains plusieurs dizaines de vagabonds, entassés, cachés et qui, pour certains, mourraient d'étouffement. Pour décrire cette réalité et ce phénomène, les chansons folkloriques américaines du XIX et du XX^{ème} siècle utilisent à foison des termes récurrents : « *roaming* » (« errer ») ; « *rambling* » (« rouler sa bosse », « se promener au hasard ») ; « *roving* » (« vagabondage », « errance », « itinérance »). Se rajoute à cela la dimension du « hobo joueur » ou du « hobo parieur » qui se livrait volontiers à des jeux d'argent, c'est d'ailleurs comme cela qu'est né un véritable personnage, celui du « *rambler-gambler* », ou « *rumblin'gumblin'man* », autrement dit le « vagabond-joueur ». Dans son ouvrage *Folksong*, Jacques Vassal conclut :

« Qu'il nous suffise de dire en conclusion que la comparaison du contenu de ses chansons avec ce que l'on sait de la géographie et de l'histoire nord-américaines est une preuve supplémentaire de la valeur de « test humain » irremplaçable du folklore. »⁶⁶

Toujours dans cette perspective de la folk music comme « raconteuse d'un espace et d'une époque », il convient désormais de faire référence à la ville et à la croissance de l'industrie urbaine. En effet, en cette fin du XIX^{ème} siècle, en parallèle du développement du chemin de fer aux États-Unis, le phénomène urbain prend de l'ampleur et, par conséquent, tous les phénomènes sociaux qui en découlent également. La folk music se saisit alors, naturellement et logiquement, de ce nouveau phénomène : une folk urbaine née alors progressivement. Avec l'expansion des villes et la construction des usines, de nouveaux problèmes sociaux apparaissent, problèmes largement racontés dans les chansons de l'époque : salaires trop faibles donc précarité des ouvriers, exode rural qui entraîne un fort chômage en ville, les usines ne disposant pas d'un travail pour tous, auquel il convient de rajouter le manque de sécurité de l'emploi, le manque de logements en milieu urbain (problèmes d'hygiène, etc.). Ce sont ces années de transitions entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle qui marquent donc l'expansion d'une folk davantage politique, politisée, voire syndicalisée, et prenant racine dans les villes et les usines. Joe Hill en est l'exemple parfait : appartenant au syndicat américain « *Industrial Workers of The World* », il est l'un des tous

⁶⁶J. Vassal., 1971, *op. cit.*, p.89.

premiers folk singers syndicaliste. Son histoire personnelle reflète en quelque sorte les préoccupations de la musique folklorique de l'époque : d'origine suédoise, Joe Hill, de son vrai nom Joel Emmanuel Haggdund, émigra aux États-Unis à la recherche d'une vie meilleure. Après quelques emplois de galère à New York, il prit la route de l'Ouest comme des milliers d'émigrants européens et occupa des postes très divers (docker, mineur, faucheur de blé). Il rejoignit le syndicat des « Ouvriers de l'industrie du monde » qui avait la particularité de regrouper, sous une même bannière syndicale, des ouvriers de tous horizons, que l'on appelait alors familièrement les « *Wobblies* » (ouvriers spécialisés ou non, sédentaires ou nomades, ouvriers industriels ou agricoles). Rapidement, de par ses talents de compositeur et de chanteur, Joe Hill composa un recueil de chansons socialement et politiquement orientées pour la défense des intérêts ouvriers. Ces chansons eurent un franc succès et disposaient de leur propre « théâtre d'interprétation » et « lieu d'interprétation » : dans les champs, dans les usines, sur les bateaux de marchandise, lors des piquets de grève à proximité des usines, dans les prisons où les grévistes étaient enfermés, etc. On le voit, le folksong de l'époque semble donc très clairement spatialisé et socialement orienté. Celui-ci trouve donc un terreau fertile dans les luttes sociales et syndicales qui prennent place dans les villes, les usines, les champs. Pour beaucoup de futurs *folksingers*, à l'instar de Guthrie ou de Joan Baez, Joe Hill restera une véritable figure de proue de la folk syndicale et politique.

Avançons dans les époques et venons en maintenant à la période de la grande dépression américaine des années 1930. Nous l'avons déjà en partie évoquée précédemment en abordant la musique de Woody Guthrie. A l'époque, une grande partie de la population américaine, population prolétaire et sous-prolétaire des petites villes industrielles notamment, vivait dans la plus grande des misères. La vie était trop chère, les salaires trop bas, et les maladies graves étaient monnaie courante (tuberculose, silicose). Les grèves se multiplièrent alors, et la fin des années 20 et le début des années 30 devinrent l'époque des folk « *protest-song* » : les chanteurs racontaient et chantaient la misère des peuples. En dehors de Woody Guthrie, d'autres chanteurs folks abordaient des thèmes similaires : Aunt Molly Jackson et son fils Jim Garland, par exemple. D'abord chanteurs « traditionnels » originaires du comté de Harlan dans le Kentucky, tout deux devinrent des musiciens folkloriques chantant les luttes sociales, notamment celle des mineurs de Harlan, avec des titres comme « *Hardtimes In Coleman's Mines* » (« Temps difficiles dans la mine de Coleman »). A l'époque, Aunt Molly Jackson et son fils effectuèrent des tournées musicales dans les fêtes de villages et dans les États voisins du Kentucky, partout où les mines et des luttes sociales étaient d'actualité. Ces villages, ces mines, constituaient véritablement ce que l'on pourrait appeler à la fois le « théâtre » et le « terreau » de cette culture folk : ces lieux, de par leur dimension sociale et politique (travail, luttes syndicales), étaient non seulement ce qui inspirait l'écriture des chansons, mais ils étaient aussi les lieux où l'on chantait les chansons qu'ils avaient inspirées.

« **Hardtimes In Coleman's Mine** » (« Temps difficiles dans la mine de Coleman »)

You sit down for breakfast and all you have to eat

Tu t'assoies pour le déjeuner et tout ce que tu as à manger

Is cornbread and bulldog gravy⁶⁷ without a bit of meat.

C'est du pain au maïs et du bulldog gravy sans le moindre bout de viande.

Refrain :

It's a hard time in old Coleman's mines.

Ce sont des temps difficiles dans les vieilles mines de Coleman

A hard time poor boy.

Des temps difficiles, mon pauvre garçon.

In the summertime you live on cornbread and wild greens

L'été, tu vis de pain au maïs et d'herbes sauvages

In the wintertime you live on cornbread and pinto beans.

L'hiver, tu vis de pain au maïs et d'haricots pinto.

Refrain

You go in the mines and work all day without a bit to eat

Tu vas à la mine et tu travailles toute la journée sans rien avoir à manger

Without a pair of pants to wear, no shoes upon your feet.

Sans la moindre paire de pantalons à porter, sans chaussures à tes pieds.

Refrain

When you're asked about leaving this is what you say:

Quand tu te questionnes sur l'existence, voilà ce que tu te dis :

"We're so darn poor and ragged we can never get away."

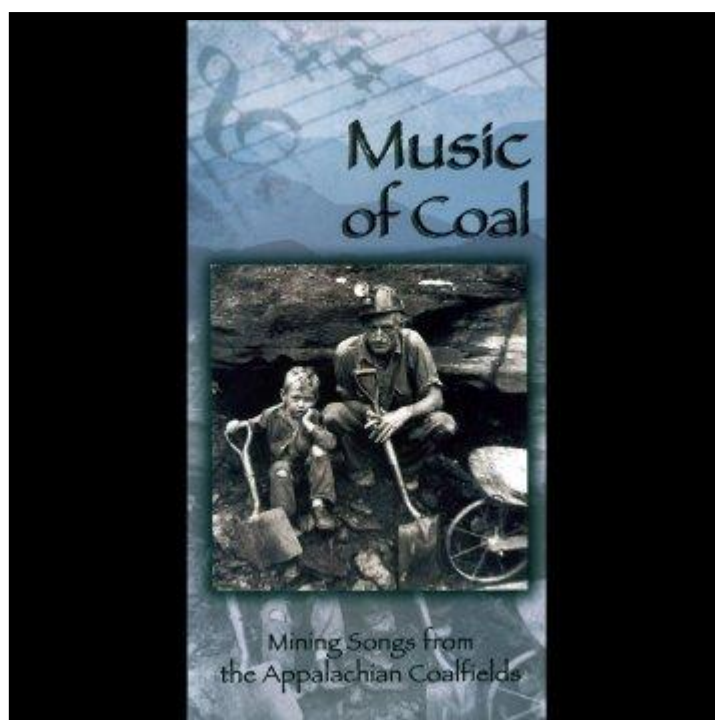
« Bon sang, nous sommes si pauvres et déguenillés, nous ne pourrons jamais partir d'ici. »

[...]

« **Hardtimes In Coleman's Mine** » (Aunt Molly Jackson, 1939) (Traduction : Raphaël Mollet, 2017)

⁶⁷ Le « bulldog gravy » est une nourriture datant de la Grande Dépression et associée aux mineurs, c'est un mélange d'eau, de farine et de graisse. Le terme est en fait intraduisible.

FIGURE 4 : photo de couverture du livre-cd « *Music of Coal* »



Source : <https://www.musixmatch.com/lyrics/Aunt-Molly-Jackson/Hard-Times-in-Coleman-s-Mine>

Mais si la folk music chantait et racontait la misère des peuples des villes industrielles, il ne faut cependant pas oublier le sort des populations rurales américaines. En effet, paysans, fermiers, métayers, fuient les campagnes où les catastrophes s'enchaînent (famines, tempêtes de sable, sécheresse, etc.) pour rejoindre, notamment, la Californie. Woody Guthrie, nous l'avons évoqué plus haut à titre d'exemple, fut le véritable chantre de cette époque et de ces grandes plaines américaines en désespérance.

3. Dylan et Springsteen : le récit de nouveaux lieux, de nouveaux espaces, de nouvelles époques, de nouvelles histoires.

C'est dans les années 60 que la musique folk connaît un véritable tournant avec ce que l'on peut appeler le renouveau de la musique folk aux États-Unis (« *American folk music revival* »). Devenue désormais un genre largement prisé par les militants politiques ou les jeunes étudiants des universités américaines, la musique folk acquiert une portée à la fois sociale et commerciale (paradoxalement ?) portée par le duo que constituent Bob Dylan et Joan Baez. Là encore, la musique folk semble chanter à la fois un lieu et une époque : Dylan, dont le style jeune et simpliste, à la manière de Guthrie, séduit les jeunes étudiants et répond aux attentes de son public, devient le chanteur des droits civiques et des causes antiségrégationnistes. Il chante les années 60, l'époque de la lutte pour les droits civiques, mais aussi des lieux, celui des universités, de Greenwich Village, quartier de New York où les idées progressistes sont en pleine expansion. Comme nous l'avons expliqué au début de la deuxième partie de notre mémoire, la musique folk devient une bannière sous laquelle certains groupes sociaux, certaines communautés, se rassemblent. Lorsque Dylan emprunte le

chemin de la transformation de la folk vers le rock, adoptant lunettes de soleil et fondant son propre groupe de rock, celui-ci est vivement critiqué par les adeptes de la folk traditionnelle. Cependant, il marque ici une véritable rupture dans la culture du rock qui va devenir une nouvelle manière d'expérimentation, faisant du rock « *un outil d'expérimentation, émotionnel et physique au service du changement social.* »⁶⁸ Puisant ses racines dans la folk music traditionnelle, Dylan va en quelque sorte inventer le « folk-rock » dans lequel il conserve les considérations de la musique folk en y ajoutant l'explosivité et les nouvelles structures musicales du rock dont Springsteen sera l'un des héritiers les plus emblématiques. Dans sa chanson « Song To Woody » (« Chanson pour Woody »), Dylan évoque la grande influence que Guthrie et la musique folk ont eue pour lui. Ce fut d'ailleurs l'une des premières chansons de Dylan à devenir célèbre :

Song To Woody (« Chanson pour Woody »)

I'm out here a thousand miles from my home,
Je me retrouve ici-bas à un millier de miles de chez moi,
Walking a road other men have gone down.
Marchant sur une route que d'autres hommes ont foulée.
I'm seeing your world of people and things,
Je vois ton monde de gens et de choses,
Your paupers and peasants and princes and kings.
Tes pauvres, tes paysans, tes princes, tes rois.

Hey, hey Woody Guthrie, I wrote you a song,
Hé, hé, Woody Guthrie, je t'ai écrit une chanson,
About a funny old world that's a coming along,
Sur un drôle de vieux monde qui suit son chemin,
Seems sick and it's hungry, it's tired and it's torn
Il a l'air malade et affamé, il est fatigué et déchiré,
It looks like it's a dying and it's hardly been born.
On dirait qu'il se meurt, mais il vient à peine de naître.

[...]

I'm leaving tomorrow, but I could leave today,
Je pars demain, mais je pourrais partir aujourd'hui,
Somewhere down the road someday.
Quelque part sur la route, peu importe quand.
The very last thing that I'd want to do
La toute dernière chose que je voudrais faire
Is to say I've been hitting some hard traveling too.
C'est te dire que j'ai, moi aussi, fait un dur voyage.

« Song To Woody » (Bob Dylan, *Bob Dylan*, 1962) (Traduction : Raphaël Mollet, 2017)

⁶⁸ R. Moore., 2014, art. cit.

Dans cette musique, il est intéressant de voir ce mélange que Dylan opère entre spatial et politique : il évoque les migrations, le départ, le vagabondage (« Je marche sur une route que d'autres hommes ont foulée ») et, indirectement, accuse la politique de ne pas savoir régler les problèmes de l'époque (« Sur un drôle de monde qui suit son chemin / Il a l'air malade, il est affamé, fatigué, déchiré / On dirait qu'il se meurt, mais il vient à peine de naître »). Mais surtout, dans cette chanson, Dylan confirme indirectement que la folk music rentre pleinement dans cette géographie du « lieu, des gens et des choses qui se passent » lorsqu'il écrit le vers très évocateur « Je vois ton monde de gens et de choses ». Ce vers pourrait résumer à lui tout seul notre mémoire : on y retrouve les trois composantes essentielles de la géographie humaine, à savoir un espace (« le monde »), des acteurs (« des gens ») et des actions qui s'y déroulent (« des choses »).

Lors de la sortie de « Highway 61 Revisited », en 1965, en version électrique donc, Dylan utilise l'énergie du rock et la profondeur de la folk (cela ne veut pas dire que le rock ne peut pas être profond et que la folk ne peut pas être énergique, bien au contraire), pour évoquer la volonté de liberté : la chanson évoque en effet l'autoroute 61 qui traverse l'Amérique, de la Nouvelle-Orléans jusqu'à la frontière canadienne, et qui passe par la petite ville de Duluth, ville natale de Bob Dylan. Pour lui, cette autoroute est un véritable symbole d'évasion, de liberté, de fuite. Encore une fois, la référence à une spatialité est très claire, mais aussi la référence à la notion de fuite et le symbole de la route comme solution, le tout en utilisant des personnages dans sa chanson pour illustrer le tout. On retrouve d'ailleurs ces trois éléments dans le corpus musical de Springsteen : l'évocation d'un lieu, la volonté de le quitter, avec la route ou l'automobile comme symbole de liberté et de fuite, et enfin l'utilisation de personnages et de leur histoire pour illustrer l'ensemble.

Contrairement à Guthrie, que l'on pourrait qualifier de « *rural folk singer* », Dylan, lui, est plutôt une « *town folk singer* » : il chante la ville, grande ou moyenne, et les problématiques de l'époque qui y prennent place. D'ailleurs, lui-même vient de ce modèle de la ville moyenne américaine, voire de la petite ville américaine (il est né à Duluth, dans le Minnesota, puis déménagea à 6 ans dans la petite ville de Hibbing). Dylan est donc issu d'un lieu singulier et typique, celui de la petite ou moyenne ville américaine, celui de la *middle-class* américaine, et s'inscrit très clairement dans cette époque des années 60 dans laquelle il chante la jeunesse d'alors, la contre-culture, le *Movement*. Springsteen, lui, nous le verrons plus en détail, détient un profil assez similaire : provenant d'une ville moyenne des États-Unis, dans le New Jersey, il fait indubitablement parti de la middle-class américaine de part l'origine ouvrière très modeste de ses parents.

La musique folk américaine, la chanson folk, c'est donc véritablement plusieurs générations de folk singer : ceux des années 30, du Dust Bowl et du New Deal de Roosevelt ; ceux des années 40 et de la guerre mondiale ; ceux des années 50 et, enfin, les nouvelles générations de folk singers des années 60 qui constituent le « folk revival ». Les folk singers, ce sont aussi ceux du XVIIIème et du XIXème siècle, les chanteurs des fronts pionniers, de la ruée vers l'or et de la conquête de l'ouest, ceux des vagabonds, des itinérants, des migrations, des « hobo », ceux aussi des nouvelles villes ouvrières et industrielles, des revendications politiques, sociales et syndicales et, bien évidemment, de la misère sociale et humaine en

général, qu'elle soit rurale ou urbaine. Dans tous les cas, la musique folk semble très clairement chanter à la fois une époque et des lieux auxquels sont rattachés différents enjeux sociaux, culturels et politiques. Dans son article intitulé « The importance of the Folk singer in the American Sixties, A Case Study of bob Dylan », John Dean explique :

« And American folk song, folk singing, was a communal activity which, by its very nature stemming from the Woody Guthrie, New Deal 1930s platform, naturally questioned authority. American folk music in the early 60s was driven by the need of young people to define themselves against the older generation by using this music. They were trying to prove themselves as Americans in a heartfelt 1950s fashion, using American tools, American songs—but not like their parents. They used folk music to fight fire with fire. »⁶⁹

Guthrie, en son temps, mais aussi Dylan et Springsteen, à partir des années 70, avaient et ont toujours cette capacité à capter l'humeur de leur temps, de leur période, de leur espace de vie, mais aussi d'avoir cette sorte de pouvoir visionnaire. Finalement, leur « terrain de jeu » était constitué par l'Amérique toute entière, mais aussi et surtout par ces petits morceaux d'Amérique qu'ils parvenaient à rendre universel. John Dean, dans son article, résume bien les choses :

« The United States was Dylan's arena, where all major, innovative social elements of the time were percolating as colors for his palette. Sixties Youth Culture colors came mainly in two shades: the Counterculture and the Movement. The Counterculture meant the mainstream, middle-class life-style-changed young people who came from a 50s conservative consensus background to a less restrictive way of life; such as couples living together before marriage, womens' liberation, racial blending, freer use of "recreational substances" (i.e., drugs of all sorts). They were called "hippies." The Movement meant politically active young people—a fragile alliance with the Counterculture—who militated against long-held US customs of segregation or the new power of the USA's "Military-Industrial Establishment." They thus fought for new Civil Rights' laws and against the Vietnam War (1961-1973). They were called "politicos" or "militants." »⁷⁰

⁶⁹ John Dean, « The importance of the Folk singer in the American Sixties, A Case Study of Bob Dylan », *Etudes Anglaises* [En ligne], 2011, Vol.64, p.128. URL: <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2011-3-page-339.htm>

« Et le folksong américain, la chanson folk, était une activité de communauté qui, de par sa nature-même, provenant de Woody Guthrie, du New-Deal des années 1930, questionnait naturellement les autorités. La musique folk américaine du début des années 60 était inspirée par le besoin qu'avaient les jeunes gens de se définir contre l'ancienne génération en utilisant cette musique. Ils essayaient de se construire eux-mêmes comme des américains dans une mode sincère des années 50, en utilisant des outils américains, des musiques américaines, mais pas de la même manière que leurs parents. Ils utilisaient la folk music comment moyen de combattre le feu par le feu. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

⁷⁰ *Ibidem*.

« Les États-Unis entières constituées l'arène de Dylan, où tous les nouveaux éléments sociaux importants de l'époque devenaient des couleurs de sa palette. La « couleur » que constituait la culture de la jeunesse des années 60 prenait deux différentes formes : la Contre-Culture et le « Movement ». La Contre-Culture constituait le courant dominant : le style de vie de la classe-moyenne incita les jeunes gens des années 50 provenant d'un fond conservateur consensuel à adopter un mode de vie moins restrictif ; comme les couples vivant ensemble avant le

Deux grandes conclusions peuvent alors être envisagées concernant le cas de Bob Dylan. D'abord, il semble qu'au-delà d'avoir élevé une « musique populaire » que constitue la folk music au rang « d'art témoin », c'est-à-dire témoin des changements sociaux, politiques et culturels d'une époque et d'une génération, Dylan faisait partie de manière intégrante de cette génération. Comme nous l'avions évoqué dans la partie sur la « musique populaire », la musique de Dylan a véritablement réussi à transcender les espaces : de Greenwich Village à New York jusqu'à New Haven à San Francisco en passant par Chicago ou Austin, Dylan a réussi à rassembler des gens à la recherche d'une transformation sociale, et cela passait par le biais de la musique. Ensuite, la deuxième conclusion que l'on peut tirer est l'indubitable héritage que Dylan et la période « *folk sixties* » a laissé dans le paysage, tant musical que social, culturel et politique. Comme l'évoque John Dean, cette aventure folk des années 60 a opérée une révolution :

« The sounds and sights of the sixties, its culture, was a creative, decentralized dissent that brought about a temporary community of sentiment and consciousness. It threatened and achieved *revolution*—not a rage of sociopolitical rape and destruction, but revolution in the US sense of sudden or momentous change in a situation allowed by the political culture. Revolutionary social progress. As with black Civil Rights. As with women's rights. As with the creation and unpredictable fomentation of American Youth culture in contemporary US presidential political elections. »⁷¹

Cet héritage, c'est aussi celui qui touche l'artiste auquel nous allons nous intéresser plus en détail par la suite, à savoir Bruce Springsteen, et qui a souvent reconnu que Dylan avait été pour lui un véritable modèle, tant au niveau musical que de l'écriture. Ainsi, si Guthrie faisait des grandes plaines américaines son terreau d'écriture, Dylan et Springsteen, eux, comme nous l'avons succinctement évoqué, puisent leurs racines et leur influence dans la ville américaine, surtout la petite et la moyenne ville. Si l'inscription territoriale de Dylan s'est progressivement effacée derrière des thèmes plus politiques, voire poétiques, Springsteen, lui, a, tout au long de sa carrière, c'est-à-dire de 1973 jusqu'à aujourd'hui, conservé une forte attache territoriale, celle des villes moyennes, des villes industrielles, des petites villes de la Jersey Shore, des villes ouvrières, attaches territoriales qui renvoient indubitablement à des attaches sociales, celles de la middle-class ouvrière particulièrement,

mariage, la libération de la femme, le mélange racial, la liberté d'utilisation des « substances récréatives » (drogues de toutes sortes). Ils étaient appelés « hippies ». Le « Movement », lui, était constitué par les jeunes gens politiquement actifs - dans une fragile alliance avec la Contre-Culture - qui militèrent contre les vieilles coutumes américaines ségrégationnistes ou contre le nouveau pouvoir américain de « l'establishment » militaro-industriel. Ainsi, ils se battirent pour de nouvelles lois pour les droits civiques et contre la guerre du Vietnam (1961-1973). Ils étaient appelés « *politicos* » ou « *militants*. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

⁷¹ *Ibidem.*

« Les sons et les spectacles des années 60, la culture des années 60, était une dissidence créative et décentralisée qui a provoqué une communauté temporaire de sentiments et de conscience. Elle a menacé d'une révolution et a achevé cette « révolution », non pas une fureur sociopolitique de viol et de destruction, mais une révolution dans le sens américain du terme de changement soudain ou important d'une situation permis par la culture politique. Le progrès social révolutionnaire. Comme avec les Droits Civils des noirs. Comme avec les droits des femmes. Comme avec la création et l'imprévisible fomentation de la culture de la jeunesse américaine dans les élections américaines contemporaines. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

celle des cols bleus américains et, enfin, à des attaches politiques également (influence démocrates, faillite du rêve américain). Springsteen lui-même déclara : « *Avant Woody Guthrie, avant la musique acoustique de Dylan, j'ai goûté à la pop de conscience de classe des « Animals ».* »⁷² Autrement dit, Springsteen réalise un mixte de toutes ces influences et courants musicaux, mélangeant folk, rock, pop aussi, afin de s'inscrire, nous le verrons et le définirons, dans le genre du « *heartland rock* », bien que Dylan ait, lui aussi, influencé ce courant musical.

Mais alors, si Springsteen s'ancre très clairement dans le contexte socio-spatial de ces villes américaines moyennes, il convient de décrire ces villes et de voir en quoi celles-ci sont et peuvent être influentes pour la musique folk-rock de Springsteen. Bien entendu, l'objectif de cette partie ne sera pas de dresser une monographie des villes américaines, petites ou moyennes, mais de prendre l'exemple de quatre villes témoins, villes que nous avons choisies non seulement en fonction de critères démographiques (une petite ville, une ville moyenne inférieure, deux villes moyennes supérieures), mais aussi en fonction de critères géographiques (trois villes industrielles et/ou côtières où Springsteen a grandi et dont il tire son inspiration, et une ville industrielle racontée dans l'une de ses chansons). Il s'agira ainsi de trois villes de la Jersey Shore américaine, région de naissance et de vie de l'artiste : d'abord, Long Branch, ville natale de Springsteen, ville moyenne inférieure (31 000 habitants en 2015) ; ensuite, Freehold, ville industrielle et ville d'enfance de Springsteen où il habita jusqu'à l'âge adulte et qui lui inspira de nombreuses chansons ; puis, Asbury Park, ville balnéaire d'adoption de l'artiste dans laquelle il s'est produit à de nombreuses reprises et dont le premier album porte le nom (*Greetings From Asbury Park, N.J.*, 1973). Il s'agit d'une petite ville, 16 000 habitants en 2010. Enfin, Youngstown, ville industrielle moyenne supérieure de l'État de l'Ohio (66 000 habitants en 2015) et dont Springsteen s'est inspiré pour écrire la chanson « Youngstown » sur l'album *The Ghost of Tom Joad* sorti en 1995. L'objectif de cette partie sera donc de dresser une sorte de bilan, bien évidemment non exhaustif, de ces villes, le tout à travers des statistiques (par exemple, l'emploi, le foncier, le taux de pauvreté), à travers des photographies et des cartes, et ce sur des périodes de temps différentes afin de dégager des dynamiques et des enjeux propres à ces villes moyennes, enjeux que nous retrouverons donc logiquement par la suite dans l'analyse sémantique du corpus musical de Springsteen.

B. L'inscription spatiale du sujet : Springsteen comme « raconteur » de la ville moyenne, industrielle, balnéaire

Afin de mener une étude cohérente et pertinente de ses quatre villes, nous allons, certes, utiliser des chiffres et des statistiques, mais que nous comparerons avec les chiffres et statistiques de l'État dans lequel se situe la ville, mais aussi avec le pays tout entier. Cela permettra donc de « faire parler » les chiffres plus aisément et de comprendre dans quelle situation se trouve ses villes, et ce à de multiples niveaux (scolaires, fonciers, économiques, etc.). Afin d'éviter la surcharge de chiffres, nous avons décidé d'arrondir les chiffres (par

⁷² Bruce Springsteen ; « Bruce Springsteen - Born To Run » [Vidéo en ligne], Documentaire de Nigel Cole, ARTE [En Ligne], 2016, visionnée le 03/06/2017. 1 vidéo, 1 h 10 min 38 s. URL : <http://www.arte.tv/fr/videos/073406-000-A/bruce-springsteen-born-to-run>

exemple, pour un revenu moyen de 24 498 dollars, nous arrondirons à 24 500 dollars ; pour une population de 30 700 habitants, nous arrondirons à 31 000 habitants). Les chiffres dont nous disposons proviennent directement du *United Census Bureau* qui utilise le dernier recensement de 2010, soit de l'*American Community Survey* qui utilise les estimations de 2015.

1. Long Branch, ville natale de Springsteen

Long Branch est ce que l'on pourrait appeler une « ville moyenne inférieure ». Aux États-Unis, les petites ou moyennes villes sont appelées « *town* », en opposition au terme « *city* » qui qualifie la grande ville et au terme « *small town* » qui qualifie les villages ruraux de l'Amérique.

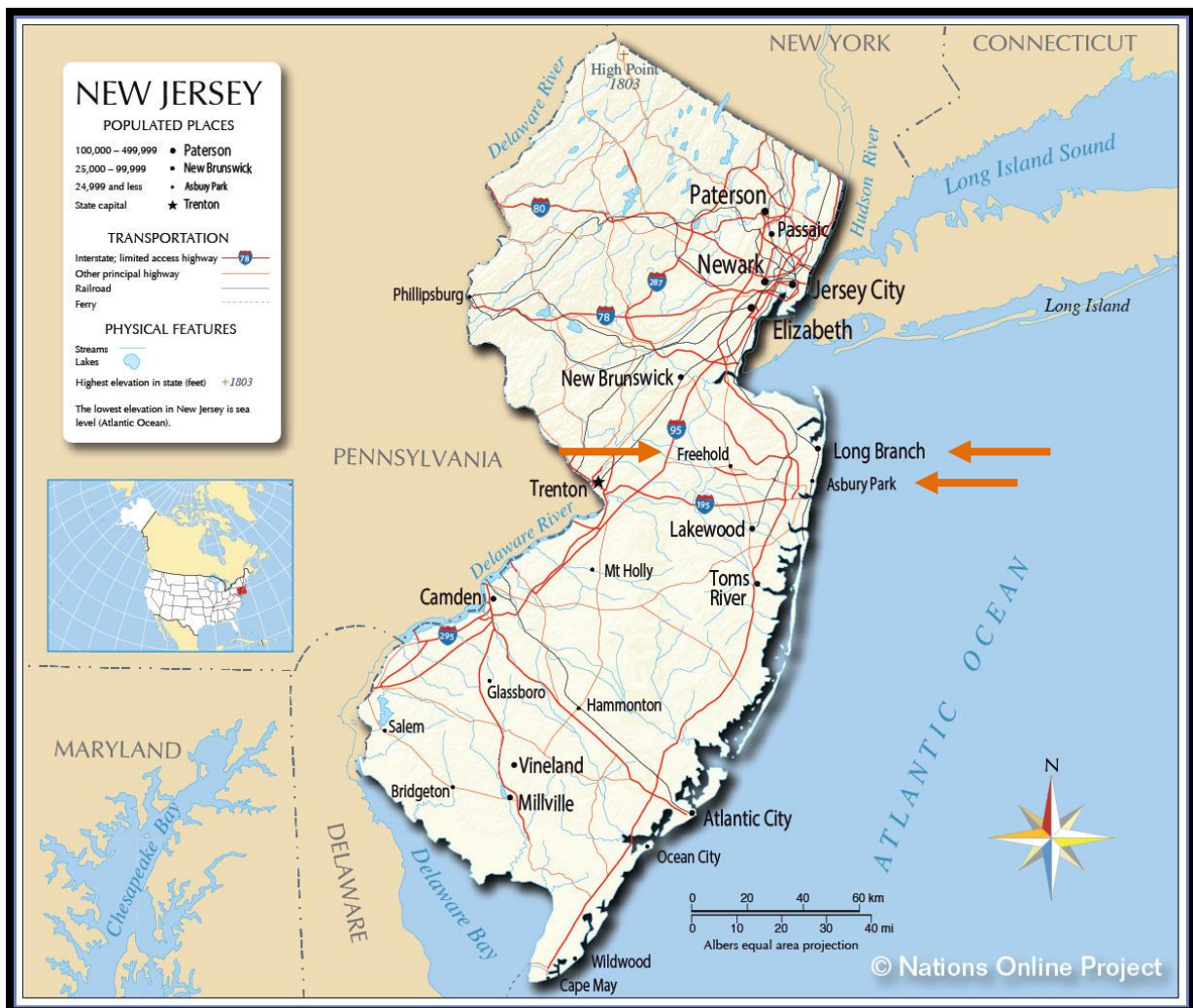
Long Branch est donc une ville moyenne balnéaire située dans le comté de Monmouth, dans le New Jersey, et appartenant à la Jersey Shore. La Jersey Shore, souvent appelée plus simplement « *The Shore* » par les américains, est la région côtière de l'État du New Jersey qui s'étend sur près de 230 kilomètres. Elle compte cinq comtés (Middlesex County, Monmouth County, Ocean County, Atlantic County et Cape May County) (cf. CARTE 2).

FIGURE 5 : carte postale vintage de Long Branch



Source : <http://www.historiclongbranch.org/>

CARTE 1 : situation géographique du New Jersey aux États-Unis



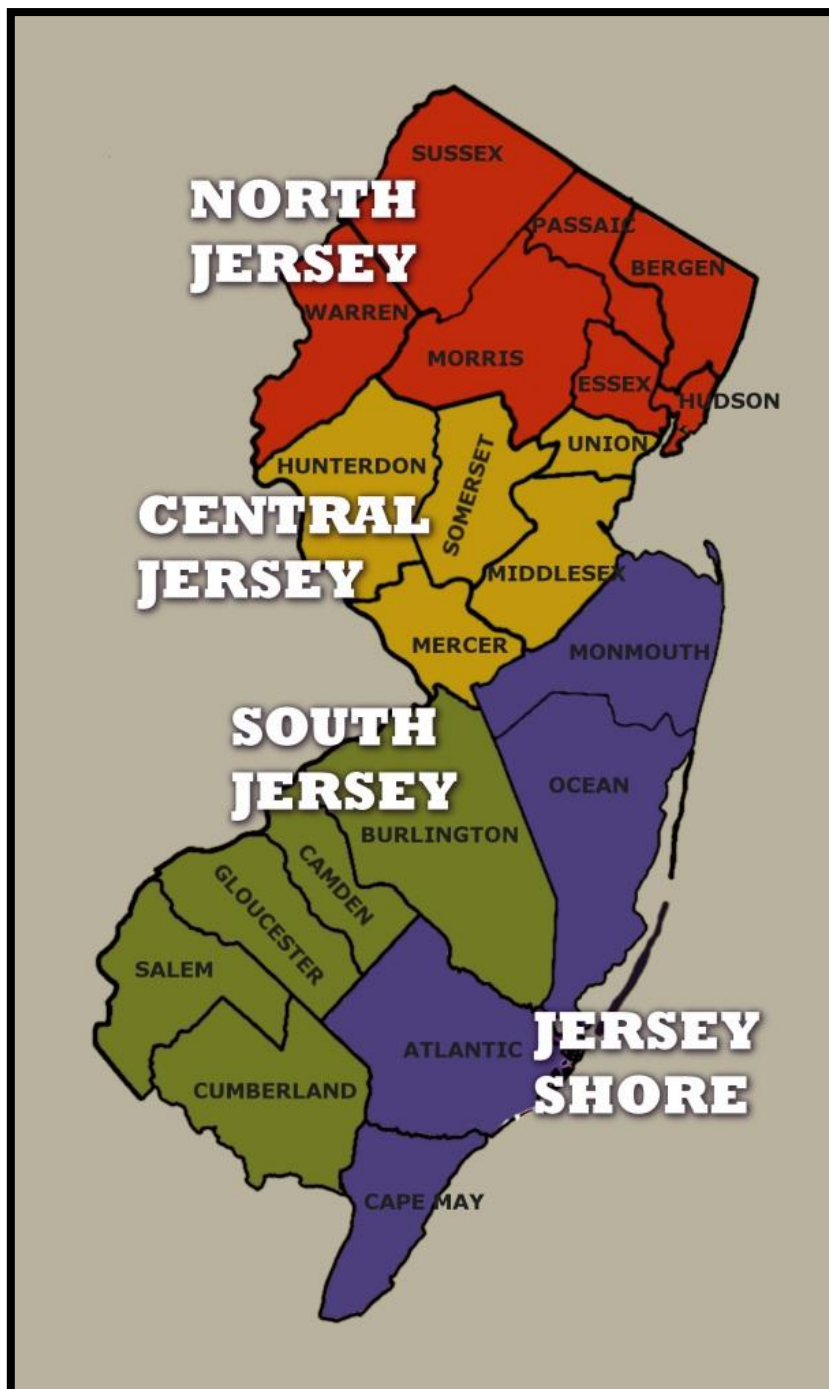
Source : http://www.nationsonline.org/oneworld/map/USA/new_jersey_map.htm

Légende :

← Les trois villes témoins que nous avons choisi d'analyser

Sur cette carte, nous pouvons voir que le New Jersey est directement accolé à New York. De plus, on y voit la situation des trois villes que nous avons choisies comme « villes » témoins : Long Branch, Freehold et Asbury Park, que nous avons indiquées par des flèches oranges.

CARTE 2 : le New Jersey, ses différentes régions et comtés



Source : <https://bestofnj.com/nj-regions>

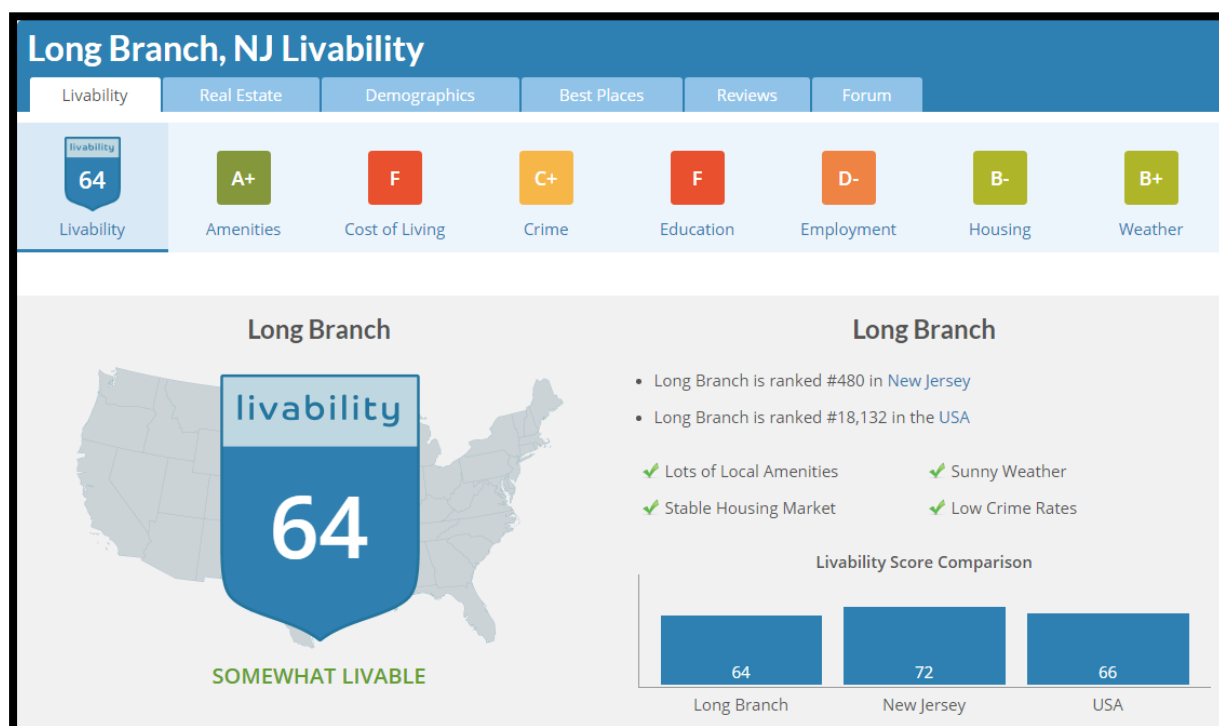
Afin de dresser un tableau général des quatre villes témoins que nous avons choisies, nous exposerons à la fois les statistiques de ces villes (population, revenus, chômage, diplômés, etc.) que nous mélangerons avec les conclusions du site internet américain « areavibes » qui, en fonction de diverses et nombreuses statistiques, fixe aux villes un « *livability score* » (que l'on pourrait traduire par « score d'habitabilité »). Celui-ci s'avère assez intéressant pour étudier la « santé » d'une ville, et ce dans plusieurs domaines : équipements, coût de la vie, criminalité, éducation, emploi et foncier.

TABLEAU 1 : données générales sur Long Branch comparées à l'État du New Jersey et au pays entier

Statistiques	Long Branch	New Jersey	États-Unis
Population	31 000	8 900 000	319 000 000
Âge moyen	35 ans	39 ans	37 ans
Personnes parlant anglais	58%	70%	79%
Personnes parlant espagnol	25%	16%	13%
« The Average School Test »	57%	74%	68%
« High School Graduate » (diplôme fin lycée)	84%	88%	86%
« Bachelor's degree » (équivalent licence)	28%	36%	30%
Personnes sans assurance maladie	27%	10%	10%
Revenu par habitant	29 500\$	36 500\$	29 000\$
Revenu médian par foyer	48 300\$	72 000\$	53 900\$
Taux de chômage	7,5%	6,4%	5,8%
Taux de pauvreté	18,7%	10,8%	13,5%
Propriétaire	40%	64,5%	63,9%
« Type » d'emplois :			
- White Collar	66,5%	67,3%	
- Blue Collar	33,5%	32,7%	

*Les chiffres en gras indiquent les domaines dans lesquels la ville concernée (Long Branch) est en situation « plus alarmante » que l'État du New Jersey et du pays tout entier. Réalisation : Raphaël Mollet (2017)

FIGURE 6 : l'habitabilité de Long Branch selon le site internet américain « areavibes »



**Explications : Livability : habitabilité ; Amenities : équipements ; Cost of Living : coût de la vie ; Crime : crime ; Education : éducation ; Employment : marché de l'emploi ; Housing : marché du logement ; Weather : temps météo ; Somewhat livable : habitabilité moyenne. Les lettres représentent des notes, A étant la note la plus haute, F étant la note la plus basse. La note de la ville est attribuée sur 100. Source : <http://www.areavibes.com/>*

Cette conclusion semble bien corroborer les statistiques que nous avons explicitées avant : en ce qui concerne l'éducation et l'emploi, Long Branch semble souffrir d'un marché de l'emploi en crise (taux de pauvreté assez élevé, taux de chômage légèrement au-dessus de la moyenne nationale, un revenu médian par foyer modeste et beaucoup plus bas que la moyenne du New Jersey par exemple) et d'un milieu scolaire lui aussi en crise (très faible réussite aux tests scolaires, taux de diplômé d'une licence lui aussi relativement faible). Enfin, la ville se distingue aussi par son fort taux de personnes ne disposant pas d'une assurance maladie, près de 27% des gens, ce qui pourrait symboliser une certaine précarité sociale et financière. Cependant, la ville jouit de la présence de nombreux équipements et d'un marché immobilier stable.

2. Freehold, la ville d'enfance de Springsteen

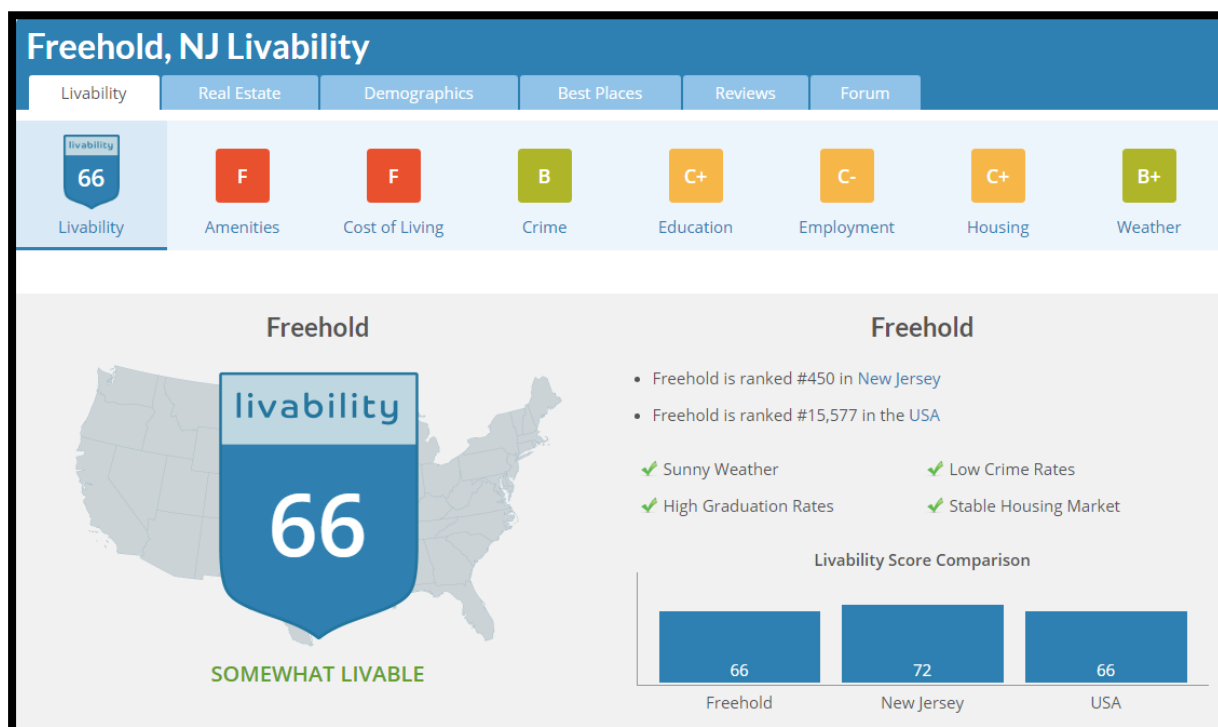
Freehold est une ville industrielle moyenne du centre du New Jersey, siège du comté de Monmouth. Cette ville est très souvent prise en exemple dans les chansons de Springsteen, et notamment dans la chanson « My Hometown » (« Ma ville natale ») qui raconte les difficultés sociales, raciales et économiques de la ville.

TABLEAU 2 : données générales sur Freehold comparées à l'État du New Jersey et au pays entier

Statistiques	Freehold	New Jersey	États-Unis
Population	12 000	8 900 000	319 000 000
Âge moyen	33 ans	39 ans	37 ans
Personnes parlant anglais	37%	70%	79%
Personnes parlant espagnol	24%	16%	13%
« The Average School Test »	76%	74%	68%
« High School Graduate » (diplôme fin lycée)	82%	88%	86%
« Bachelor's degree » (équivalent licence)	21%	36%	30%
Personnes sans assurance maladie	29,5%	10%	10%
Revenu par habitant	24 000\$	36 500\$	29 000\$
Revenu médian par foyer	54 000\$	72 000\$	53 900\$
Taux de chômage	5,5%	6,4%	5,8%
Taux de pauvreté	16%	10,8%	13,5%
Propriétaire	50%	64,5%	63,9%
« Type » d'emplois :			
- White Collar	68%	67,3%	-
- Blue Collar	32%	32,7%	

*Les chiffres en gras indiquent les domaines dans lesquels la ville concernée (Freehold) est en situation « plus alarmante » que l'État du New Jersey et du pays tout entier. Réalisation : Raphaël Mollet (2017)

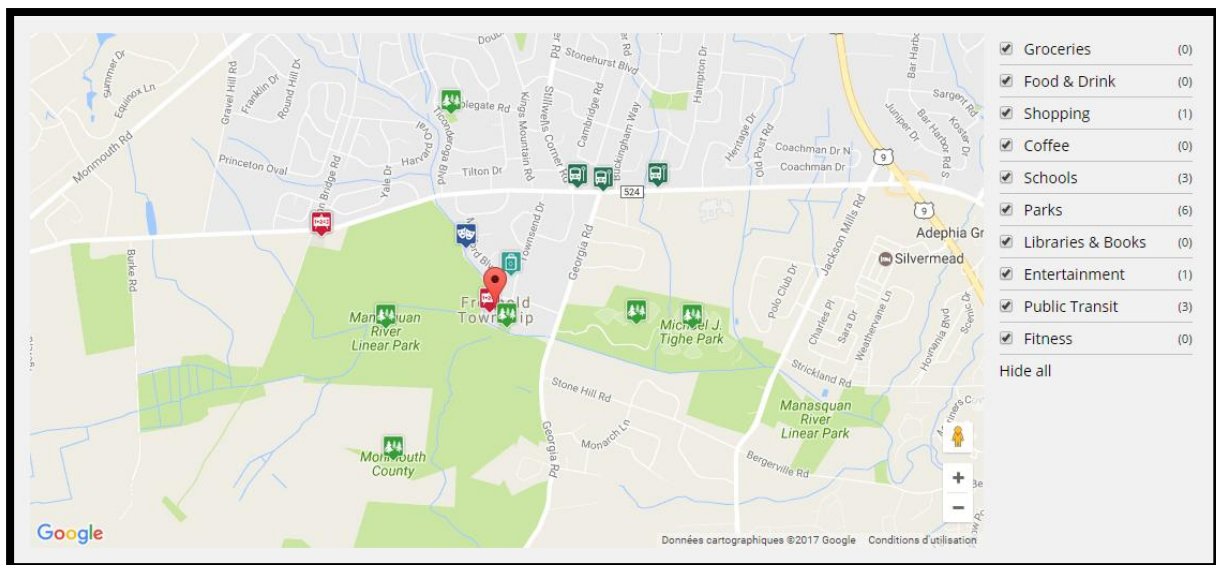
FIGURE 7 : l'habitabilité de Freehold selon le site internet américain « areavibes »



*Explications : Livability : habitabilité ; Amenities : équipements ; Cost of Living : coût de la vie ; Crime : crime ; Education : éducation ; Employment : marché de l'emploi ; Housing : marché du logement ; Weather : temps météo ; Somewhat livable : habitabilité moyenne. Les lettres représentent des notes, A étant la note la plus haute, F étant la note la plus basse. La note de la ville est attribuée sur 100. Source : <http://www.areavibes.com/>

Selon « areavibes », le principal problème de la ville de Freehold réside principalement dans le manque d'équipements de la ville, c'est-à-dire que la ville ne comprend pas assez de commerces, de magasins et d'aménagements publics, comme le montre bien cette carte des équipements de la ville :

CARTE 3 : le peu d'équipements à Freehold, New Jersey



Source : <http://www.areavibes.com/long+branch-nj/amenities/>

La ville ne compte donc aucune grande surface, aucun café, aucune librairie, aucune salle de sport, entre autre. En réalité, cela est sans doute attribuable à la dégradation des centres-villes et des Main Street de certaines petites villes et villes moyennes industrielles qui voient leurs commerces fermer les uns après les autres, en conséquence de la fermeture des usines et de la dégradation du pouvoir d'achat des populations de la ville. Springsteen décrit d'ailleurs bien ce phénomène dans la chanson « My Hometown », nous y reviendrons plus en détail :

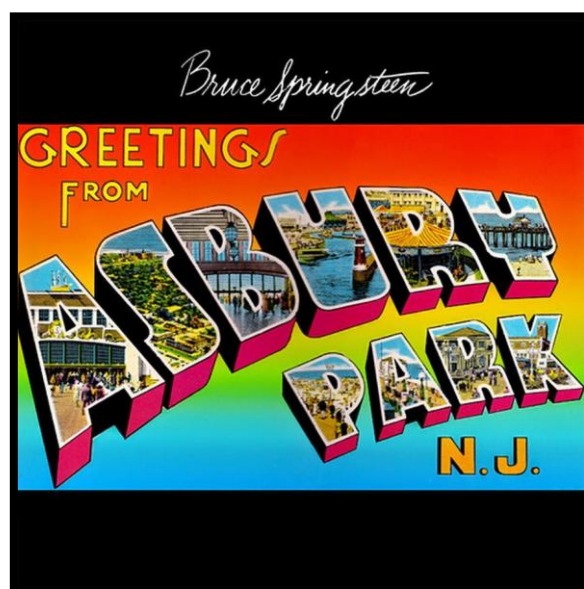
Now Main Street's whitewashed windows and vacant stores
Maintenant les vitrines lavées à blanc de la rue principale et les magasins vides
Seems like there ain't nobody wants to come down here no more
Semblent montrer qu'il n'y a plus personne qui veuille venir s'installer ici

« My Hometown » (Springsteen, *Born In The USA*, 1984)

3. Asbury Park, ville d'adoption de Springsteen

Asbury Park est aussi une ville moyenne balnéaire située dans le comté de Monmouth, dans le New Jersey, et appartenant donc à la Jersey Shore. C'est la ville dans laquelle Springsteen déménagea durant son enfance. C'est aussi le nom éponyme du premier album de Springsteen et de son groupe, le E Street Band, on peut d'ailleurs voir sur la pochette du disque les différents lieux de la ville (cf. FIGURE 8).

FIGURE 8 : pochette du premier album de Bruce Springsteen, *Greetings From Asbury Park, N.J.* (1973)



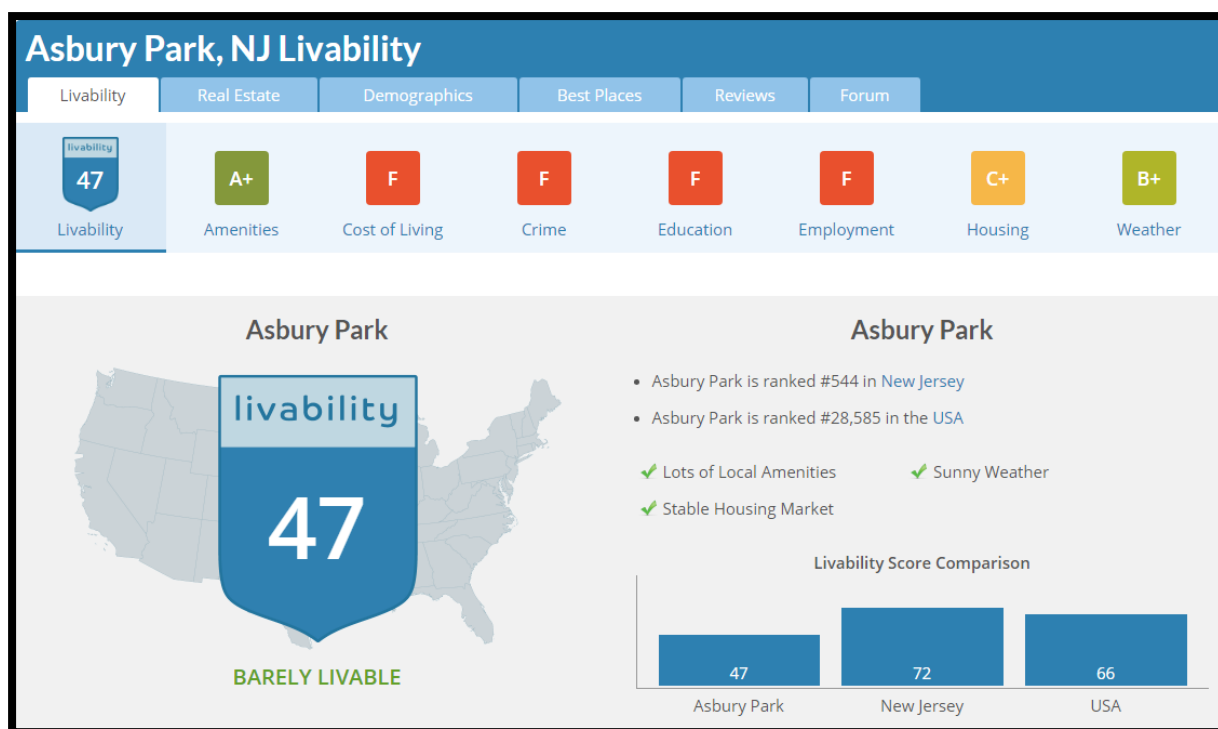
Source : <https://genius.com/albums/Bruce-springsteen/Greetings-from-asbury-park-n-j>

TABLEAU 3 : données générales sur Asbury Park comparées à l'État du New Jersey et au pays entier

Statistiques	Asbury Park	New Jersey	États-Unis
Population	16 000	8 900 000	319 000 000
Âge moyen	33 ans	39 ans	37 ans
Personnes parlant anglais	67%	70%	79%
Personnes parlant espagnol	24%	16%	13%
« The Average School Test »	38%	74%	68%
« High School Graduate » (diplôme fin lycée)	82%	88%	86%
« Bachelor's degree » (équivalent licence)	21%	36%	30%
Personnes sans assurance maladie	29%	10%	10%
Revenu par habitant	24 000\$	36 500\$	29 000\$
Revenu médian par foyer	32 500\$	72 000\$	53 900\$
Taux de chômage	10,4%	6,4%	5,8%
Taux de pauvreté	32%	10,8%	13,5%
Propriétaire	20%	64,5%	63,9%
« Type » d'emplois :			
- White Collar	65,5%	67,3%	-
- Blue Collar	34,5%	32,7%	

*Les chiffres en gras indiquent les domaines dans lesquels la ville concernée (Asbury Park) est en situation « plus alarmante » que l'État du New Jersey et du pays tout entier. Réalisation : Raphaël Mollet (2017)

FIGURE 9 : l'habitabilité d'Asbury Park selon le site internet américain « areavibes »



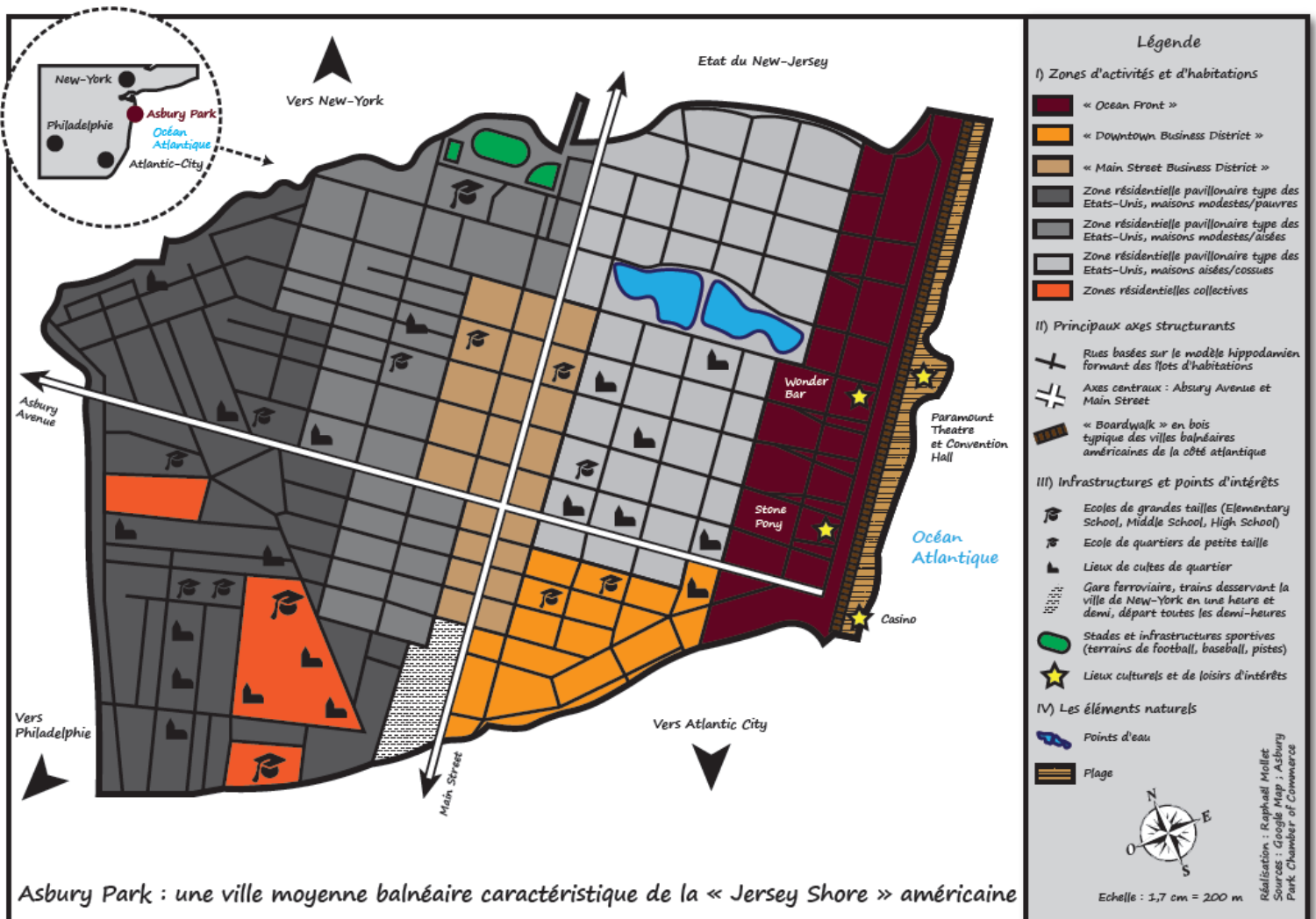
*Explications : Livability : habitabilité ; Amenities : équipements ; Cost of Living : coût de la vie ; Crime : crime ; Education : éducation ; Employment : marché de l'emploi ; Housing : marché du logement ; Weather : temps météo ; Barely livable : habitabilité basse. Les lettres représentent des notes, A étant la note la plus haute, F étant la note la plus basse. La note de la ville est attribuée sur 100. Source : <http://www.areavibes.com/>

On le voit, dans beaucoup de domaines (coût de la vie, criminalité, éducation et emploi), la ville d'Asbury Park semble dans une situation compliquée comparée à la moyenne du New Jersey et des États-Unis entier. Et en effet, les statistiques que nous avons relevées semblent témoigner d'une ville en crise : d'abord, les chiffres concernant l'éducation y sont mauvais (faible niveau scolaire, peu de diplômés d'une licence). Au niveau de la santé, près de 30% des habitants de la ville n'ont pas de couverture santé, ce qui témoigne donc d'une certaine précarité sociale et financière. Au niveau des revenus, les écarts entre Asbury Park d'un côté et le New Jersey et les États-Unis de l'autre sont réellement conséquents : le revenu moyen par habitant n'est que de 24 000 dollars mensuels, contre 36 500 pour le New Jersey (soit 52% de plus qu'à Asbury Park) et 29 000 dollars pour le pays (soit 20% de plus qu'à Asbury Park). Quant au revenu par foyer, il est lui aussi très bas : 32 500 dollars par foyer, contre 72 000 dollars pour l'État (soit 120% de plus) et 53 900 dollars pour le pays (soit 65% de plus). Concernant le taux de chômage et de pauvreté, ceux-ci sont également élevés, voire très élevés pour le taux de pauvreté : le taux de chômage à Asbury Park est de plus de 10%, soit presque deux fois le niveau national ! Le taux de pauvreté, lui, est réellement significatif pour déterminer la « santé » de la ville : celui-ci est de 32%, soit près d'un tiers de la ville vivant sous le seuil de pauvreté, soit 20 points de pourcentage de plus que le taux de pauvreté national. Ces deux chiffres peuvent en grande partie expliquer le très faible de taux de personnes étant propriétaires de leur logement (seulement 20% à Asbury Park contre près de 64% au niveau national, soit seulement 1 personne sur 5 qui est propriétaire de son logement).

En effet, puisque les gens ne disposent pas d'un revenu suffisant, ceux-ci ne peuvent pas aisément devenir propriétaires, sans compter que les prix pratiqués dans le marché de l'immobilier dans le New Jersey restent finalement assez élevés. En réalité, le taux de personnes propriétaires est un bon indicateur pour rendre compte de la santé globale d'une ville. Dans le cas d'Asbury Park, ce taux étant très faible, combiné à des revenus faibles, à un taux de chômage élevé et à un taux de pauvreté extrêmement haut, cela rend compte de la mauvaise santé globale de la ville.

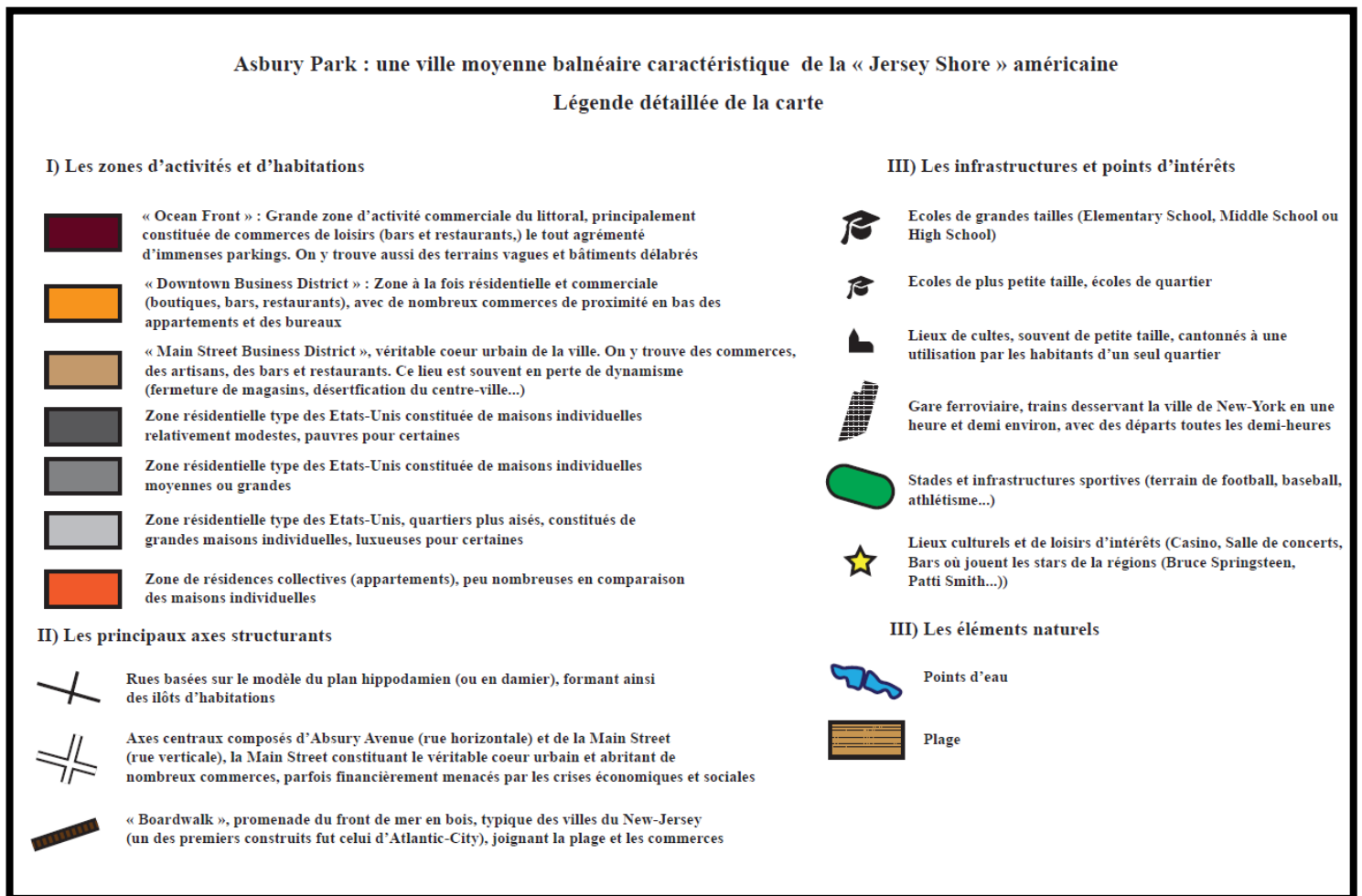
Afin de nous rendre mieux compte de ce que pouvait représenter une ville comme Asbury Park, ville moyenne quasiment typique des États-Unis, balnéaire, qui semble accumuler beaucoup de difficultés sociales et financières, et dont Springsteen s'est beaucoup inspiré, nous avons élaboré une carte de la ville ainsi qu'une légende détaillée :

CARTE 4 : Asbury Park : une ville moyenne balnéaire caractéristique de la « Jersey Shore » américaine



Réalisation : Raphaël Mollet (2017) (Logiciel utilisé : Adobe Illustrator, logiciel de dessin vectoriel)

FIGURE 10 : légende détaillée de la carte d'Asbury Park



Réalisation : Raphaël Mollet (2017) (Logiciel utilisé : Adobe Illustrator, logiciel de dessin vectoriel)

4. Youngstown, l'archétype de la « Shrinking City »

Si nous avons également décidé de prendre l'exemple de la ville de Youngstown, c'est non seulement parce que cette ville inspira une chanson à Springsteen sur son album *The Ghost of Tom Joad* de par ses enjeux et problématiques postindustrielles et ouvrières, mais aussi parce que Youngstown est l'une des villes américaines qui a perdu le plus de population pendant la décennie 2010, et ce depuis les années 1970. Youngstown est en fait l'exemple type de la shrinking city, littéralement « la ville qui rétrécit ». Bien souvent, les shrinking city sont d'anciennes villes industrielles qui faisaient la gloire économique du pays, petites, moyennes ou grandes villes d'ailleurs. Détroit, dans le Michigan, ancienne gloire de l'industrie automobile américaine, est souvent cité comme exemple de cette désindustrialisation galopante qui toucha et touche encore certaines villes américaines. Cependant, d'autres villes, plus petites que Détroit, et elles aussi tournées vers une mono-économie, à savoir vers l'industrie lourde, ont également subi de plein fouet les conséquences de la désindustrialisation : c'est le cas de Youngstown, ville moyenne américaine de l'État de l'Ohio. Située dans ce que l'on a appelé l'« *Industrial Heartland of North America* » (« Le Cœur Industriel de l'Amérique du Nord »), Youngstown connaît une énorme croissance à la

charnière du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle, voyant notamment sa population passer de 33 000 habitants en 1890 à 170 000 en 1930, soit une multiplication de la population par 5 en seulement 40 ans ! La ville se spécialisa dans l'acier et l'aciérie lourde et fut rapidement considérée comme la tête de proue de la « *Steel Valley* » (« La Vallée de l'Acier »). De nombreuses entreprises industrielles y naquirent ou s'y implantèrent (Republic Steel ; U.S Steel Ohio Word Youngstown Sheet and Tube's Brier Hill Works). Pendant cette florissante période industrielle, toute la ville vivait littéralement au rythme des industries et de l'acier qui y était fabriqué : « *Everybody breathing dirt, eating dirt-they call it 'pay dirt,' for Youngstown clean would be Youngstown out of work.* »⁷³

Du fait de son importante réussite industrielle et économique, Youngstown devint rapidement une des villes américaines qui comptait le plus de propriétaires fonciers, autrement dit les ouvriers disposaient d'un style et d'un niveau de vie propice à devenir propriétaire de leur propre logement. La ville fut d'ailleurs surnommée « *The City of Homes* », comprendre la « Ville des Propriétaires », signe que le foncier est un bon indicateur de « réussite » et de « santé » d'une ville.

Après une courte période de stagnation entre 1930 et 1940, due notamment au krach boursier de 1929, Youngstown connut, sur la période 1940-1950, une nouvelle période faste, notamment due à la construction d'acier pour l'armement de l'armée américaine engagée dans le second conflit mondial.

Ce fût à partir de la décennie 1960 que la ville connut le début du déclin, déclin ressenti de manière d'autant plus forte que la période 40-50 avait été réellement fastueuse pour la ville. A cause de la chute du marché de l'acier qui entraîna parallèlement de nombreuses grèves nationales dans l'industrie à travers tout le pays, les médias commencèrent à qualifier la ville de « *Steel Sick City* », comprendre « La Ville de l'Acier Malade ». Les conditions économiques dégradées entraînèrent alors bien d'autres conséquences, notamment sociales et spatiales. D'abord, en réponse à une pauvreté grandissante, notamment dans les milieux ouvriers, touchés les premiers par la crise industrielle du pays, et après plusieurs décennies d'immigration noire africaine au sein de la ville, Youngstown vit se développer progressivement un climat davantage ségrégationniste. Rapidement, la partie est de la ville devint une sorte de foyer de population blanche, les populations noires n'ayant plus accès à ces zones d'habitation du fait des politiques de *redlining* (pratique discriminatoire qui consiste à éloigner certaines populations d'une zone géographique déterminée en pratiquant des refus de prêts ou en les limitant drastiquement). La partie est de la ville finit d'ailleurs par être surnommée « *The West Side White* » (« Le West Side Blanc »). En plus de cela, un renouvellement urbain fut entamé à l'époque, renouvellement qui n'arrangea en rien les

⁷³ Sean Posey, « America's Fastest Shrinking City: The Story of Youngstown, Ohio », In The Hampton Institute [En Ligne]. Urban Issues, Analysis, 2013.

URL : <http://www.hamptoninstitution.org/youngstown.html#.WS0J2evyiM9>

« Tout le monde respirait de la poussière, mangeait de la poussière, qu'ils appelaient « la poussière de la paye » ; pour une Youngstown propre, il aurait fallu une Youngstown sans travail. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

populations noires, notamment lors de la construction de l'autoroute urbaine qui coupa la ville et créa de véritables ghettos urbains noirs. Pour illustrer cette situation, un chiffre très significatif semble bien résumer la situation : 75% des personnes déplacées pour pouvoir réaliser les rénovations et travaux urbains étaient des personnes noires ! A la fin des années 60, la montée des ségrégations socio-spatiales trouva son paroxysme dans les émeutes urbaines, notamment celle de la *South Side* en 1968 et celle de la *East Side* l'année suivante. Ces émeutes urbaines eurent également lieu dans d'autres villes industrielles en déclin, là où les problématiques raciales avaient une forte résonance, et par exemple, dans la ville d'Asbury Park, dans le New Jersey, émeutes qui inspirèrent notamment à Springsteen quelques vers, par exemple dans « My Hometown » (*Born In The USA*, 1984)

On le voit, les problématiques et enjeux dans les villes touchées par la désindustrialisation sont nombreux : le déclin industriel entraîne une grande précarité et pauvreté économique ainsi qu'un fort déclin social qui finalement déclenche et accélère les problèmes raciaux, accentués, en plus, parfois, par des politiques urbanistiques volontairement ségrégationnistes. D'ailleurs, c'est en cette fin de décennie 60 que le mouvement du *Black Power* monta en puissance dans la ville.

Finalement, après les années 60, un constat alarmant a été établi : Youngstown a perdu près de 16% de sa population, soit largement plus que les autres villes atteintes, elles aussi, par le déclin industriel. En réalité, la ville s'enfonça dans la spirale du déclin dès lors que la première aciéra ferma ses portes à la fin des années 50.

Dans son article intitulé « America's Fastest Shrinking City : The Story of Youngstown, Ohio », Sean Posey résume ainsi les choses :

« Today, nearly one hundred years after the city's quick rise, the grime and soot from the mills are long gone; indeed, the mills themselves are long gone. Only a few rusty remnants still cling to the riverside. The once seemingly permanent mini-cities of men and machines are now fields. Industrial disinvestment, foreign competition, and globalization eliminated Youngstown's steel industry in the late 1970s and early 1980s-and with it the city's place in the world. »⁷⁴

Enfin, l'une des autres conséquences de la décrépitude industrielle et sociale de la ville réside dans la montée du taux de criminalité, criminalité qui prit la forme de mafias ou de petits trafics, notamment de drogues. Pourquoi de tels trafics ? Tout simplement à cause du manque d'opportunités et d'un horizon professionnel bouché dans les quartiers déshérités de la ville. De plus, la population afro-américaine de la ville est devenue, au fil des ans et des

⁷⁴ *Ibidem*.

« Aujourd'hui, près de cent ans après le développement rapide de la ville, la crasse et la suie des industries ont depuis longtemps disparu ; en fait, les industries elles-mêmes ont disparu. Il ne subsiste que quelques restes rouillés qui gisent le long de la rivière. Ce qui paraissait autrefois indéboulonnable, les usines remplies d'homme et de machines, sont désormais des champs. Le désinvestissement industriel, la concurrence internationale et la mondialisation ont eut raison de l'industrie de l'acier de Youngstown à la fin des années 70 et début des années 80, et avec cela, de la place de la ville dans le monde. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

décennies, l'une des communautés où la pauvreté est la plus répandue, phénomène qui atteint son paroxysme dans les années 90.

Du fait de nombreux problèmes combinés - déclin industriel, déclin de la classe ouvrière, pauvreté, précarité financière et sociale, ségrégation socio-spatiale et hausse de la criminalité -, Youngstown a alors vu sa population fortement diminuée, passant à 82 000 habitants au début du XXIème siècle, soit moitié moins qu'en 1930 !

Bien que les États-Unis aient recrés, en ce début de la décennie 2010, près de 140 000 emplois industriels, le problème des vieilles villes industrielles du pays se pose donc encore et toujours. En effet, émaillées de nombreux quartiers en désuétudes, de rues entières laissées à l'abandon et de maisons en ruines vides de toute population, ces anciennes villes industrielles n'attirent plus, ni industries, ni commerces, ni populations résidentes. Si certaines grandes villes désindustrialisées comme Détroit, ancienne ville fleuron de l'industrie américaine, parviennent à trouver des solutions pour se « reconstruire », les petites et moyennes villes industrielles ont actuellement beaucoup plus de mal à retrouver une vitalité.

En réalité, Youngstown semble rassembler la totalité des problématiques des villes moyennes industrielles en désuétude, et toutes les problématiques que Springsteen raconte dans ses chansons : bâtiments abandonnés (maisons, industries, commerces), centres-villes vides et en perte de dynamisme, déclin de la classe ouvrière, pauvreté, marginalisation, impuissance des pouvoirs politiques, mais aussi un autre enjeu essentiel, que j'ai décidé d'appeler « ceux qui restent », c'est-à-dire les anciens ouvriers, les retraités sans le sou, les communautés noires, les déshérités aussi, ceux qui ne sont pas partis et qui continuent d'habiter dans ces villes. Quel avenir pour ces populations ? Ceux qui restent doivent trouver de nouvelles manières de vivre, voire de « survivre », ou en tous cas de revitaliser leur ville, leur quartier, leur existence même.

Malgré tout, Youngstown fut l'une des premières villes américaines à lancer une politique officielle et volontaire de « *shrinking policy* », ou de « *smart shrinkage* ». Dans une interview, le maire de la ville définit ainsi cette politique : « *La politique de « shrinking » signifie que nous n'acceptons pas l'idée que notre ville doit être une ville inférieure.* »⁷⁵ [Transcription et traduction de l'américain : Raphaël Mollet, 2017]

⁷⁵ Tom McNamara, « Youngstown, Ohio : The incredible shrinking city » [vidéo en ligne]. In *Blueprint America* [En ligne]. *Blueprint America*, 27 mai 2011, consultée le 28/05/2017. 1 vidéo, 7 min 10 s. URL : <http://www.pbs.org/wnet/need-to-know/economy/video-youngstown-ohio-the-incredible-shrinking-city/9564/> « Shrinking in Youngstown means that we don't accept the notion that this has to be an inferior city. » [Transcription de l'américain : Raphaël Mollet, 2017]

PLANCHE 5 : la « shrinking policy » lancée par la mairie de Youngstown



Source : <http://www.pbs.org/wnet/need-to-know/economy/video-youngstown-ohio-the-incredible-shrinking-city/9564/>

Le premier élément de cette « shrinking policy » consiste à relever en premier lieu les services publics de la ville qui, de fait, à cause de la fuite des habitants et du déclin économique, ont fermé les uns après les autres, laissant aux habitants restés sur place une sorte de « désert administratif ». Même si la population a fortement baissé, la mairie estime donc qu'elle a le devoir de rendre la vie de ses habitants meilleure. Progressivement, la « carte » de la ville est redessinée par les pouvoirs publics, les routes abandonnées sont fermées, le centre-ville est petit à petit redynamisé (travaux de la chaussée, incitation à l'ouverture de magasins, etc.). Cependant, avant de pouvoir réaliser ces travaux de revitalisation de la ville, il est nécessaire de procéder au « nettoyage » de la ville, c'est-à-dire à la destruction de certaines maisons laissées à l'abandon depuis plusieurs années. Le budget de la ville pour la démolition est conséquent : 1 million de dollar par an, soit 3000 dollars par maison environ, ce qui signifie que 300 maisons sont détruites par an environ !

PLANCHE 6 : la destruction de maisons abandonnées à Youngstown



Source : <http://www.pbs.org/wnet/need-to-know/economy/video-youngstown-ohio-the-incredible-shrinking-city/9564/>

FIGURE 11 : le maire de la ville revenant sur le terrain vague de sa maison d'enfance après sa destruction



Source : <http://www.pbs.org/wnet/need-to-know/economy/video-youngstown-ohio-the-incredible-shrinking-city/9564/>

Mais que faire des tous ces terrains désormais vides de toutes constructions ? La plupart du temps, les espaces vides se voient réappropriés par la nature, on y laisse pousser des arbres, par exemple. Parfois, les espaces vides sont utilisés par des populations comme jardins communautaires, faisant ainsi la part belle à la naissance d'associations et de communautés de quartiers. De plus, la ville mène également un « *neighborhood plan* », c'est-à-dire des « plans de voisinage » : la ville est consciente que construire de nouvelles maisons neuves sur les parcelles désormais vides et nettoyées n'est pas cohérente car personne ne s'y installera ; cependant, la ville encourage l'installation dans les maisons encore en bon état afin de reconsolider certains quartiers, et encourage aussi le déménagement de certaines familles dans des quartiers en meilleur état afin de créer des quartiers moins lâches, plus agglomérés, donc plus solides socialement et économiquement.

FIGURE 12 : un jardin communautaire installé dans un terrain vague d'une maison détruite



Source : <http://www.pbs.org/wnet/need-to-know/economy/video-youngstown-ohio-the-incredible-shrinking-city/9564/>

FIGURE 13 : implantation d'une nouvelle entreprise dans le centre-ville de Youngstown



Source : <http://www.pbs.org/wnet/need-to-know/economy/video-youngstown-ohio-the-incredible-shrinking-city/9564/>

« Big Jim », habitant de Youngstown, fut l'un des premiers citoyens de la ville à encourager l'implication des habitants dans la revitalisation de leur ville, à encourager le « retour à la vie », à encourager « l'implication des gens et de la communauté », comme il le dit dans le reportage « Youngstown, Ohio : The incredible shrinking city ». En quelques années, grâce aux politiques publiques et aux implications des citoyens, Youngstown a vu son taux de criminalité diminuer ces dernières années et a même vu s'installer de nouvelles entreprises dans le centre-ville, créant ainsi près de 300 emplois dans la ville. Le maire de la ville résume ainsi les choses : « *Il y a 15 ans, nous étions définis par nos problèmes. Aujourd'hui, nous sommes plus définis par notre approche de ces problèmes que par les problèmes eux-mêmes.* »⁷⁶ [Transcription et traduction de l'américain : Raphaël Mollet, 2017]. Aujourd'hui, le terme « shriking city » tend donc à changer de connotation et à désigner des villes qui entament un processus de revitalisation.

PLANCHE 7 : usines de Youngstown en état d'abandon

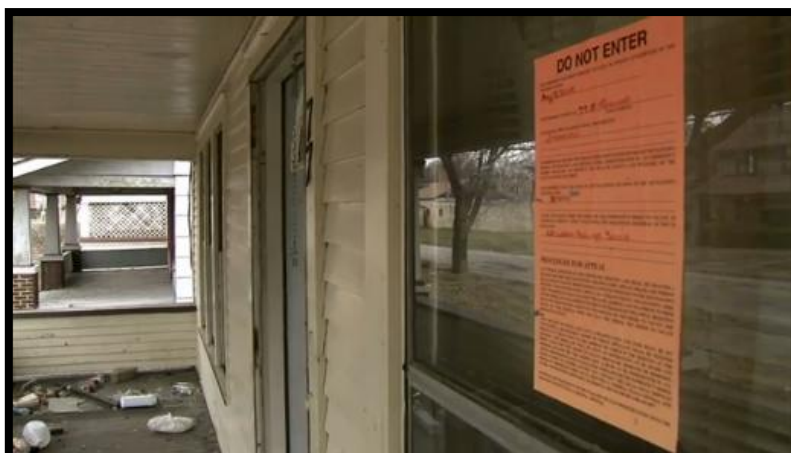


Source : <http://www.pbs.org/wnet/need-to-know/economy/video-youngstown-ohio-the-incredible-shrinking-city/9564/>

⁷⁶ *Ibidem.*

« 15 years ago we were sitting defined by our problems. Today we are sitting more defined by our approach to those problems than the problems themselves. » [Transcription de l'américain : Raphaël Mollet, 2017]

PLANCHE 8 : maisons abandonnées à Youngstown et quartiers désertés de la ville



Source : <http://www.pbs.org/wnet/need-to-know/economy/video-youngstown-ohio-the-incredible-shrinking-city/9564/>

PLANCHE 9 : magasins fermés dans le centre-ville de Youngstown

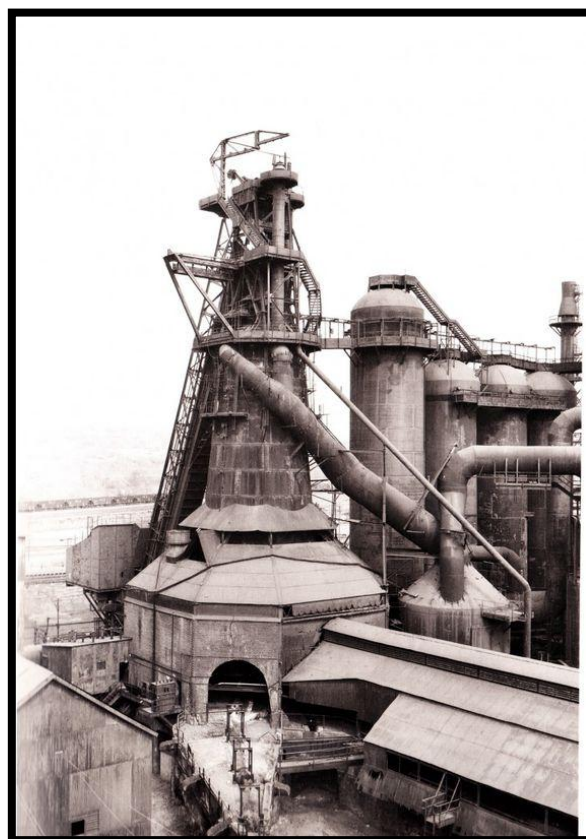


Source : <http://www.pbs.org/wnet/need-to-know/economy/video-youngstown-ohio-the-incredible-shrinking-city/9564/>

PLANCHE 10 : photographies des fabriques d'acier de Youngstown et de leurs hauts fourneaux



Source : <https://fr.pinterest.com/pin/30427451855257608/>



Source : <https://fr.pinterest.com/pin/318489004877353018/>

FIGURE 14 : manifestation des ouvriers des hauts fourneaux de Youngstown le jour de la Saint-Patrick (17 mars 1979) pour empêcher la fermeture de l'usine



Source : <https://www.urbanohio.com/forum2/index.php?topic=17136.0>

FIGURE 15 : photographie de la destruction des fabriques d'acier de Youngstown et de leurs fourneaux



Source : <https://www.urbanohio.com/forum2/index.php?topic=17136.0>

FIGURE 16 : Bruce Springsteen devant le haut fourneau « Jenny »



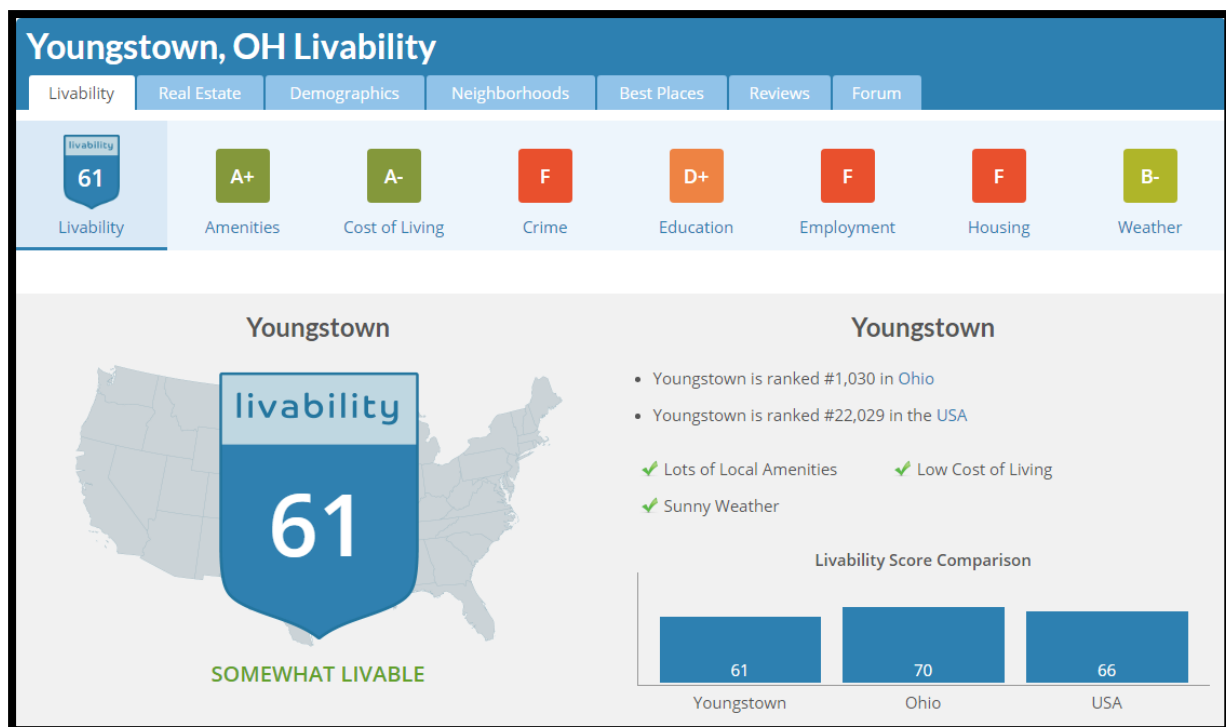
Source : <https://fr.pinterest.com/pin/319755642265684554/>

TABLEAU 4 : données générales sur Youngstown comparées à l'État de l'Ohio et au pays entier

Statistiques	Youngstown	Ohio	États-Unis
Population	65 000	11 500 000	319 000 000
Âge moyen	39 ans	39 ans	37 ans
Personnes parlant anglais	90%	93%	79%
Personnes parlant espagnol	7%	2%	13%
« The Average School Test »	66%	77%	68%
« High School Graduate » (diplôme fin lycée)	82%	89%	86%
« Bachelor's degree » (équivalent licence)	12%	26%	30%
Personnes sans assurance maladie	15%	8%	10%
Revenu par habitant	15 000\$	27 000\$	29 000\$
Revenu médian par foyer	24 000\$	50 000\$	53 900\$
Taux de chômage	10%	6%	5,8%
Taux de pauvreté	38%	15%	13,5%
Propriétaire	56%	66%	63,9%
Valeur moyenne des habitations	45 000\$	130 000\$	179 000
« Type » d'emplois :			
- White Collar	63,4%	67,3%	-
- Blue Collar	36,6%	32,7%	

*Les chiffres en gras indiquent les domaines dans lesquels la ville concernée (Youngstown) est en situation « plus alarmante » que l'État de l'Ohio et du pays tout entier. Réalisation : Raphaël Mollet (2017)

FIGURE 17 : l'habitabilité de Youngstown selon le site internet américain « areavibes »



**Explications : Livability : habitabilité ; Amenities : équipements ; Cost of Living : coût de la vie ; Crime : crime ; Education : éducation ; Employment : marché de l'emploi ; Housing : marché du logement ; Weather : temps météo ; Somewhat livable : habitabilité moyenne. Les lettres représentent des notes, A étant la note la plus haute, F étant la note la plus basse. La note de la ville est attribuée sur 100. Source : <http://www.areavibes.com/>*

Au regard de ces chiffres, les constatations que nous avons préalablement établies semblent se vérifier. D'abord, le niveau de vie des gens semble très faible : le revenu par habitant est 50% inférieur à Youngstown que dans le pays, tout comme le revenu par foyer. Cela se confirme également par un taux de pauvreté extrêmement élevé, avec près de 38% de gens vivant sous le seuil de pauvreté, soit plus d'un tiers de la population ! Enfin, la valeur moyenne des habitations dans la ville, qui s'élève à seulement 45 000 dollars contre 180 000 en moyenne pour les États-Unis, confirme également la mauvaise santé de la ville et la dégradation de certains quartiers, pour certains vidés de toutes populations, comme nous l'avons vu.

Finalement, nous avons donc choisi ici de dresser un bilan de certaines villes moyennes américaines, de type plus ou moins industriel. Le bilan n'est bien évidemment pas exhaustif, mais permet de se rendre compte des grands enjeux, dynamiques et problématiques propres à ce modèle de villes moyennes industrielles, pour certaines fortement touchées par la désindustrialisation, par la pauvreté et par la précarité. En réalité, cette partie doit véritablement faire le lien entre ce qui a été expliqué auparavant, c'est-à-dire le fait que les folk singers chantent des lieux et des époques, et ce qui va être désormais expliqué dans la prochaine grande partie, à savoir le fait que Springsteen, en tant que folk singer, chante lui aussi des lieux et des époques : son corpus musical regorge en effet de références spatiales mêlées à l'explicitation d'enjeux sociaux, culturels, politiques aussi, utilisant ainsi la ville moyenne, industrielle, ouvrière, balnéaire, comme théâtre de sa musique, comme Guthrie

utilisait les grandes plaines américaines comme théâtre de la sienne. Ainsi, afin de disposer d'un socle de « faits », de statistiques, de photographies, qui serviront à mieux comprendre les enjeux racontés dans la musique de Springsteen, il convenait de dresser un bilan économique, social, industriel et politique aussi, de certaines villes moyennes industrielles.

PARTIE III : L'ŒUVRE MUSICALE DE BRUCE SPRINGSTEEN : UNE GEOGRAPHIE DES LIEUX, DES ENJEUX SOCIAUX, DES IDENTITES ET DES COMMUNAUTES

Dans cette deuxième grande partie, l'objectif sera donc d'observer et de montrer que la musique de Springsteen est très clairement ce que l'on pourrait appeler une musique « géographique ». Afin de démontrer l'ancrage spatial de l'artiste et de ses musiques et tout ce qui en découle (description des enjeux sociaux, culturels, politiques, économiques), il conviendra donc ici de développer plusieurs aspects : dans un premier temps, nous verrons que Springsteen est un artiste « spatialement » et « culturellement » influencé par des causes sociales et politiques, de par ses origines sociales notamment, devenant ainsi le fer de lance de ce que l'on a appelé le « heartland rock ». Dans un deuxième temps, nous procéderons à une analyse que l'on pourrait qualifier de « sémantique » et de « thématique » du corpus musical de Springsteen, c'est-à-dire que certaines de ses musiques, choisies en fonction de critères que nous détaillerons par la suite, serviront de socle pour notre étude. Cette analyse sémantique servira à démontrer, entre-autre, trois choses : que Springsteen plante véritablement un décor aux enjeux socio-spatiaux qu'il entend décrire, s'ancrant ainsi dans une géographie des « places, peoples, things that happen » ; qu'il décrit une sorte de « fuite en avant » de ses personnages, de la « ville natale » (« hometown ») à la « Terre promise » (« promised land »), empruntant un registre nostalgique - il sera d'ailleurs intéressant ici d'étudier la géographie des émotions - et s'appuyant sur le mythe du départ, du voyage, de la route ; enfin, qu'il décrit, en même temps qu'un paysage urbain, social, culturel et économique, un paysage également politique, montrant ainsi un rêve américain en tension.

A. Springsteen, un artiste influencé culturellement et « spatialement » par des causes sociales et politiques : l'inscription dans le « heartland rock »

1. Les origines sociales et spatiales de l'artiste comme influences majeures

Avant toute chose, et comme nous l'avons détaillé dans la partie sur la musique populaire, il faut rappeler que trois éléments sont essentiels pour pouvoir mener une étude et une analyse de la musique, en l'occurrence populaire : « le contexte historique de la production » ; « la chaîne de production » ; « l'artiste et ses intentions ». Dans cette première partie, nous avons d'abord décidé de nous attarder sur l'artiste lui-même, à savoir Bruce Springsteen. Car, il est essentiel de savoir de qui l'on parle pour ensuite savoir de quoi l'on parle. Si nous avons déjà abordé quelques points essentiels concernant cet artiste, il convient ici d'étudier l'artiste, c'est-à-dire quelles sont ses origines sociales, sa classe sociale, ses origines et ancrages spatiaux, ses influences culturelles, l'orientation qu'il entend donner à sa

musique également, qui sont autant d'éléments essentiels pour pouvoir construire et comprendre un raisonnement sur sa musique et sur son corpus musical. Bref, nous allons ici donner des éléments biographiques sur l'artiste, que nous analyserons, bien évidemment, et qui nous aideront à comprendre, tout simplement.

Bruce Frederick Springsteen est né le 23 septembre 1949 à Long Branch, dans le New Jersey, ville que nous avons d'ailleurs choisie dans notre partie précédente comme « ville témoin » de notre étude. Springsteen passe son enfance dans la ville voisine de Freehold, ville industrielle en déclin du centre du New Jersey. Il vit là en compagnie de sa sœur Virginia, de ses parents Adele et Douglas et de ses grands-parents, Fred et Alice, dans une petite maison appartenant à son arrière-grand-mère qui vit, elle aussi, dans la même rue. En réalité, la famille de Springsteen occupe cinq maisons de la rue Randolph Street : quatre maisons d'irlandais « old school », comme il les qualifie lui-même, d'où son père est originaire, et une maison d'italiens, d'où sa mère est originaire, italiens « *passés par Brooklyn après Ellis Island.* »⁷⁷ Dans cette maison de la rue Randolph Street, toute la famille de Springsteen vit en quelque sorte sous le regard du portrait photo de la tante Virginia, la sœur aînée du père de Springsteen, décédée à l'âge de 5 ans, fauchée sur son tricycle par un camion au coin de la rue. Dans son autobiographie, Springsteen fait référence à ce portrait et dit que « *ce regard [de la tante Virginia], apparemment bienveillant, dit en fait à la lueur des événements : « Attention ! le monde est un endroit dangereux et impitoyable qui vous fera tomber de votre tricycle et vous enverra dans les noires profondeurs de l'inconnu [...] ».* »⁷⁸ Le père de Bruce Springsteen, Douglas, a quitté l'école à seize ans pour devenir ouvrier sur les différentes chaînes de production de la ville. D'abord employé à la fabrique de tapis Karagheusian et ses « *métiers à tisser assourdissants implantés de part et d'autre de Center Street* »⁷⁹, il partit ensuite faire la guerre des Ardennes puis revênt dans le New Jersey pour y travailler en tant qu'ouvrier à la chaîne dans la ville d'Edison, dans l'usine Ford Motor. Il enchaîne en fait les petits boulots, chauffeur, ouvrier, gardien de prison. La précarité du couple est donc réelle, ce qui l'a d'ailleurs poussé à devoir vivre chez les parents de Douglas Springsteen. De son enfance, Bruce Springsteen se souvient d'ailleurs très bien de l'atmosphère ouvrière de son quartier : non seulement son père était un ouvrier sur chaîne, mais il se rappelle également des odeurs, des sons, des ambiances industrielles de l'époque, et notamment de l'odeur de café qui se dégageait de l'usine Nescafé, située tout près de leur maison. Cette ambiance industrielle et ouvrière, cette odeur de café, Springsteen s'en rappelle parfaitement :

« Je n'aime pas le café mais j'apprécie cette odeur. Elle est réconfortante ; elle réunit les habitants en faisant partager à tous une expérience sensorielle ; et puis c'est une activité industrielle bénéfique, tout comme la fabrique de tapis dont le bruit nous casse les oreilles, elle procure du travail et témoigne de la vitalité de notre ville. Ici - ça s'entend, ça se sent - on vit sa vie, on souffre, on a de menus plaisirs, on joue au baseball, on meurt, on fait l'amour, on a des enfants, on se saoule les soirs de printemps et

⁷⁷ Bruce Springsteen, *Born To Run*, Albin Michel, 2016, p.11, traduit de l'américain par Nicolas Richard.

⁷⁸ *Ibidem.*, p.14.

⁷⁹ *Ibidem.*

on fait de son mieux pour tenir à distance les démons qui cherchent à nous détruire, à détruire nos foyers, nos familles, notre cité. »⁸⁰

Et de conclure :

« On habite tous à l'ombre du clocher, là où tout se joue, tous tortueusement bénis dans la miséricorde de Dieu, dans cette ville électrique, stupéfiante, qui génère des émeutes raciales et déteste les excentriques, cette ville qui vous secoue l'âme, vous fait l'amour et fout la trouille, cette ville qui vous brise le cœur : Freehold, New Jersey. »⁸¹

En ces quelques lignes, et en ces quelques éléments biographiques, nous voyons très clairement se dessiner les origines sociales et spatiales, mais aussi les influences futures de l'artiste : Springsteen est d'origine modeste, très modeste même, il vit au sein d'une communauté ouvrière italo-irlandaise, origines qu'il mettra d'ailleurs en avant dans plusieurs de ses chansons. Pour sa famille, la vie est rude, comme le décès de sa tante lorsqu'elle était enfant le symbolise bien, et comme les différents emplois harassants de son père en tant qu'ouvrier sur chaîne le montrent aussi. L'ambiance industrielle, elle, même si nous ne le dirons pas aussi bien que lui, marque véritablement de son empreinte le quotidien du quartier, de la rue, de la maison, de la famille de Springsteen. En réalité, dans ces quelques éléments biographiques, l'on pourrait presque dire que « tout y est déjà » : l'origine sociale modeste et ouvrière de sa famille, les origines italiennes et irlandaises, donc, indirectement, la migration des peuples, l'ambiance industrielle dans laquelle Springsteen a grandi, la religion aussi, et finalement la dureté d'un lieu, d'un quartier, d'une rue, en bref, la dureté d'une vie, faite, semble-t-il, à la fois de petits plaisirs et de désillusions.

Le New Jersey, dans lequel Springsteen a grandi et a puisé ses idées, est le dixième États des États-Unis en termes de population, peuplé par presque 9 millions d'habitants. Cependant, pour beaucoup, et notamment pour ceux qui y habitent, malgré son surnom « d'État Jardin » (« *Garden State* »), le New Jersey constituerait presque un État « souffre-douleur », fait de paysages industriels, d'un réseau routier et autoroutier écrasant et envahissant, et souffrant finalement d'une trop grande proximité avec New York qui l'empêche de réellement se développer.

Dans son imposante biographie intitulée *Bruce Springsteen, une vie américaine*, Marc Dufaud décrit l'État du New Jersey en ces termes :

« Au-delà de la rivière Hudson traversant New York s'étend l'immense banlieue pauvre et industrialisée de la mégapole : en dépit de ses industries d'armes, de munitions, de pharmacologie et de chimie, depuis le *white flight*⁸² l'état fait face aux maux récurrents du pays : illettrisme, chômage, ghettos, émeutes raciales. Bordant l'océan, à l'intérieur des terres, le Jersey rural, *l'Innerland* [que l'on pourrait traduire

⁸⁰ *Ibidem.*, p.15.

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² Le « white flight » est un phénomène socio-spatial bien connu : c'est la fuite des populations blanche hors des zones urbaines, ou en tout cas hors des centres-villes urbains.

par « terre intérieure »] offre une grande mixité raciale : indiens Lenape, colons Anglais, Allemands, Suédois, Finlandais, Danois, Tchèques et mêmes Arabes. »⁸³

C'est donc dans cet États, précisément dans cette ville de Freehold, que Springsteen est né et a vécu son enfance. Freehold devient, à l'instar de beaucoup d'autres villes américaines de l'entre-deux guerre, une véritable ville dortoir « *typique des banlieues américaines des grandes villes* »⁸⁴, où les loisirs et possibilités de distractions y sont très peu nombreux. La ville propose, en ces années 50-60, beaucoup d'emplois industriels (chimie, armement, usine Nescafé, usine de textile de fabrication de tapis), emplois industriels majoritairement occupés par la population blanche de la ville - en dépit de l'important cosmopolitisme racial de la ville -, ce qui déclenchera, à la fin des années 60, une série d'émeutes raciales et urbaines, les populations noires se plaignant, entre autres choses, de ne pas pouvoir occuper d'emplois stables. D'ailleurs, en plus de se constater économiquement et socialement, la barrière entre communauté noire et communauté blanche est symboliquement visible dans le paysage de la ville :

« La voie ferrée fait office de frontière symbolique entre la communauté blanche et la communauté noire. Une voie ferrée qui n'a rien d'une invitation au voyage, puisqu'il ne passe ici pour ainsi dire que des trains de marchandises. Personne ne vient ou ne quitte le New Jersey, véritable enclave de monotonie autarcique. »⁸⁵

Si les termes d' « enclave de monotonie autarcique » utilisés par Marc Dufaud pour décrire cette ville de Freehold et cet État du New Jersey peuvent paraître abrupts, voire violents, il n'en reste pas moins vrai qu'à cette époque, habiter dans cet *innerland* n'était pas chose aisée, et Springsteen lui-même en sait quelque chose : l'artiste consacre en effet une chanson, quasiment autobiographique, à sa ville de naissance, Freehold, écrite au milieu des années 90, et qui n'a jamais été enregistrée sur aucun disque studio. On y voit la forte inspiration que Le Lieu (nous choisissons ici de mettre une majuscule pour montrer que tous les lieux en général inspirent l'artiste, et bien évidemment, tout ce qui s'y passe) insuffle à Springsteen, particulièrement les villes du New Jersey qu'il côtoie, villes qu'il parvient en réalité à rendre universelles, comme nous le verrons par la suite dans l'analyse sémantique de son corpus musical. Cette chanson s'intitule donc sobrement « Freehold », du nom de sa ville natale :

Freehold

Je suis né exactement ici sur Randolph Street à Freehold

Juste derrière ce grand érable rouge à Freehold

J'ai été à l'école ici,

J'ai couché et bu ma première bière, ici à Freehold

Mes vieux ont tous les deux vécu et travaillé ici à Freehold

Je me souviens quand je courais dans la rue en passant devant le couvent et l'église de Freehold

A la recherche de mon père dans les bars

⁸³ Marc Dufaud, *Bruce Springsteen, une vie américaine*, Edition Camion Blanc, 2010, p.27.

⁸⁴ *Ibidem.*, p.28.

⁸⁵ *Ibidem.*, p.28.

Je suis tombé amoureux pour la première fois de cette guitare, ici à Freehold
J'ai donné mon premier baisé à la cantine de la YMCA un vendredi soir
Maria Espinosa, « baby », où es-tu ce soir ?
Tu avais treize ans mais tu étais en avance sur ton temps
Je suis rentré à la maison en boitant, mais je me sentais bien, ce soir-là, à Freehold

Et les filles du lycée de Freehold étaient toutes plutôt jolies
Mon cœur s'est brisé au moins une demi-douzaine de fois
Je me demande si je leur manque, et si ça les démange toujours
M'auraient-elles laissé tomber si elles avaient su que je deviendrais riche, hors de Freehold

Beaucoup de gens nous ont donné un coup de main à Freehold
Quand nous avons formé notre groupe à Freehold
Nous avons appris vraiment vite à jouer du rock
Je n'oublierai jamais la sensation de ces premiers cent balles dans ma poche, gagnés à Freehold

Je me suis tiré vite fait bien fait de Freehold
Tout le monde voulait me botter le cul à l'époque, à Freehold
Et si vous étiez différent, noir ou basané,
C'était une ville plutôt risquée, autrefois, Freehold

Quelque chose a bousillé mon père, à Freehold,
Il est parti et n'est pas revenu avant trente ans
Sauf une fois où il a conduit trois jours d'affilée depuis la Californie
Juste pour donner à mes potes des noms d'oiseaux
Puis est reparti en voiture à Freehold
Maintenant il est près de l'autoroute, enterré dans la poussière
Son fantôme doit faire des bras d'honneur à tout le monde, à Freehold

Ma sœur est tombée enceinte à dix-sept ans à Freehold
A cette époque, les gens pouvaient être très mauvais
Chérie, ta route a été rude à mener
Mais tu as une âme si belle
Je t'aime plus que tu ne l'imagineras jamais, nous avons tous les deux survécus à Freehold

Mon copain Mike, aujourd'hui, il est le maire de Freehold
Je me souviens quand nous avions bien plus de cheveux à Freehold
Je suis parti et j'ai juré de ne jamais plus remarquer dans ces rues,
Mais tout ce que je peux dire c'est : « Putain de merde, je suis revenu », revenu à Freehold

Cet été tout était bien vert, ici
J'ai fait monter mes gosses sur le camion des pompiers à travers les rues de Freehold
Je les ai amenés là où leur papa était né et avait grandi
Et avait senti pour la première fois le soleil sur son visage, ici, à Freehold

Et j'ai encore beaucoup de bons amis ici,
Je peux toujours me faire payer une bière quelque part
De repas gratuits, je suis béni

**Et si je devenais fou, à claquer mon pognon et complètement ruiner ma vie
Au moins je ne mourrai pas de faim, je crois, à Freehold**

**J'ai reçu une bonne éducation catholique, ici, à Freehold
Ça m'a conduit à beaucoup de masturbation, ici, à Freehold
Mon père, c'était juste pour faire un bon mot
Mais je m'en tape toujours une bonne de temps en temps
Et je la dédie à Freehold**

**Ne vous méprenez pas, je ne veux faire de tort à personne
Au bout du compte, ça se passe comme ça
C'est une ville d'enfer... Freehold**

« Freehold »⁸⁶ (Springsteen, 1996)

Ainsi, lorsque nous disons que Springsteen est un artiste réellement influencé culturellement et spatialement par des causes sociales et politiques, cela se confirme dans cette chanson qui résume parfaitement bien les influences et les causes que l'artiste entend faire passer dans ses chansons. Dans cette chanson, nous pouvons facilement entrevoir tous les thèmes chers à Springsteen : non seulement le rôle que la ville peut avoir chez un individu, c'est-à-dire entrevue comme un véritable « théâtre de vie », comme un lieu à la fois nostalgique de son enfance, mais que l'individu souhaite quitter pour aller voir ailleurs si la vie est meilleure. On y entrevoit aussi de nombreux thèmes sociaux, notamment dans ces trois couplets que nous avons sélectionnés :

**Je me suis tiré vite fait bien fait de Freehold
Tout le monde voulait me botter le cul à l'époque, à Freehold
Et si vous étiez différent, noir ou basané,
C'était une ville plutôt risquée, autrefois, Freehold**

**Quelque chose a bousillé mon père, à Freehold,
Il est parti et n'est pas revenu avant trente ans
Sauf une fois où il a conduit trois jours d'affilée depuis la Californie
Juste pour donner à mes potes des noms d'oiseaux
Puis est reparti en voiture à Freehold
Maintenant il est près de l'autoroute, enterré dans la poussière
Son fantôme doit faire des bras d'honneur à tout le monde, à Freehold**

**Ma sœur est tombée enceinte à dix-sept ans à Freehold
A cette époque, les gens pouvaient être très mauvais
Chérie, ta route a été rude à mener
Mais tu as une âme si belle
Je t'aime plus que tu ne l'imagineras jamais, nous avons tous les deux survécu à Freehold**

Le premier couplet, lui, indique clairement les problèmes sociaux et raciaux qui atteignent la ville natale de l'artiste, et notamment, nous y reviendrons, les émeutes urbaines

⁸⁶ Source : H. Barrière, M. Ollivier., 2008, *op. cit.*, p.392-395.

des années 70 et 90. Le deuxième couplet, lui, évoque la rudesse de la vie dans la ville, et notamment la précarité et la vie des ouvriers. Quand Springsteen écrit que « quelque chose a bousillé mon père, à Freehold », il évoque bien évidemment l'usine, la rudesse de la tâche ouvrière, et aussi la dépression dont son père souffrait. Il évoque aussi implicitement le fait de l'impossibilité de s'échapper de la ville, ville qui écrase, étouffe, emprisonne, jusque dans la mort même (« Maintenant il est enterré près de l'autoroute, enterré dans la poussière »). Enfin, le troisième couplet, lui, évoque clairement les problèmes sociaux qui touchaient et touchent toujours la jeunesse de ces villes industrielles en désuétude : la propre sœur de Springsteen est très tôt tombée enceinte malgré la précarité de sa situation financière. En quelque sorte, l'artiste évoque ici, en partie, la reproduction sociale qui semble coller à la peau des habitants de la ville : les parents de Springsteen étaient très modestes, voire pauvres ; sa sœur et lui le seront donc aussi, presque irrémédiablement. Tous ces thèmes que Springsteen entend aborder sont en fait caractéristiques du « heartland rock » : de fait, si l'on qualifie souvent Springsteen comme ancré dans le genre folk-rock, il faut surtout préciser qu'il est le plus grand représentant de ce genre musical plus singulier.

Le « heartland rock », terme difficilement traduisible en français, que l'on pourrait traduire par « le cœur du territoire », désigne une musique dite « consciente » qui entend défendre les intérêts des *working class* américaines, des cols bleus américains, c'est-à-dire des ouvriers en général, tout en s'inscrivant et en puisant ses influences dans des paysages assez spécifiques, notamment les paysages urbains de la *Rust Belt*, du Midwest américain et des villes moyennes et industrielles en général qui rassemblent des préoccupations similaires : la désindustrialisation, le déclin des petites et villes moyennes, la désertification des centres-villes et la dégradation des Main Street, le tout emprunt des sentiments singuliers, parmi lesquels la désillusion des travailleurs, mais aussi leur aliénation au travail, la nostalgie de la gloire passée, la privation, la restriction financière et sociale, le désespoir. La chanson que nous avons précédemment exposée, « Freehold », montre très clairement cette inscription de Springsteen à la fois dans un champ spatial et social, prenant sa propre ville comme exemple. Pour Springsteen, le lieu dont il vient est unique, singulier, il veut donc l'observer, le raconter, le chanter :

« J'avais l'impression de venir d'un lieu unique, dont on ne parlait pas et qui n'intéressait personne dans l'histoire du rock. La singularité de mon provincialisme, je la revendiquais comme une force. »⁸⁷

En réalité, s'il prend sa ville comme exemple, c'est aussi parce qu'il entend universaliser son discours : il évoque dans ses chansons un lieu parfois bien spécifique, comme Freehold ou Youngstown, mais entend véritablement évoquer tous les lieux et toutes les personnes qui se trouvent dans la même situation. Nous reviendrons sur ce point dans l'analyse du corpus musical, mais sachez-le dès maintenant : Springsteen chante le local pour raconter le national, voire l'universel.

⁸⁷ Bruce Springsteen ; « Bruce Springsteen - Born To Run » [Vidéo en ligne], Documentaire de Nigel Cole, ARTE [En Ligne], 2016, visionnée le 03/06/2017. 1 vidéo, 1 h 10 min 38 s. URL : <http://www.arte.tv/fr/videos/073406-000-A/bruce-springsteen-born-to-run>

2. Biographie et discographie de Springsteen : engagement, spatialité et temporalité

Pour finir cette partie biographique, et pour savoir de qui l'on parle réellement lorsque l'on évoque le cas de Springsteen, évoquons désormais succinctement sa carrière en quelques grands points. L'objectif de cette partie sera donc de parcourir rapidement la carrière et la discographie de l'artiste, à la fois de manière factuelle, mais aussi quelque peu analytique (contexte historique d'écriture des albums, etc.) pour pouvoir ensuite, dans la partie suivante, étudier beaucoup plus précisément et en détail les textes présents dans les albums. Ainsi, cette partie sera à la fois chronologique, biographique, discographique et analytique. La partie suivante, dans laquelle nous étudierons les textes des chansons, ne sera pas, elle, chronologique, mais thématique et analytique : nous étudierons les différents enjeux socio-spatiaux, culturels et politiques abordés par Springsteen dans ses chansons en utilisant une approche thématique. Nous avons donc décidé de séparer la partie biographique, discographique et chronologique de la partie sémantique et analytique. Cependant, dans ce qui suit, il ne sera pas question de dresser une simple biographie de Springsteen, mais de remplir un double objectif : faire connaître mieux l'artiste aux yeux de nos lecteurs, et voir en quoi sa carrière et sa discographie sont socialement et politiquement engagées et spatialement marquées.

Comme nous l'avons précédemment évoqué, Springsteen est né et a grandi dans un New Jersey industriel. Plongé dans une scolarité un peu chaotique - Bruce est un enfant relativement timide et peu enclin à la discussion -, le jeune Springsteen découvre, à l'âge de 8 ans, une performance d'Elvis Presley à la télévision au « Ed Sullivan Show ». Pour lui, c'est un véritable électrochoc : il comprend rapidement qu'il veut faire de la musique, surtout du rock'n'roll, et rien d'autre. Et là aussi, il faut entrevoir cette volonté du jeune Springsteen de faire de la musique comme une véritable échappatoire à la vie et au chemin tout tracé qu'il semble déjà emprunter : pour lui, il le comprend déjà d'ailleurs très bien à l'époque, et en dépit de son jeune âge, la musique sera un moyen d'échapper à ce lieu trop étroit pour lui, à cette ville du New Jersey où l'horizon est bouché, à l'étroitesse des esprits de l'époque, à « la vie stagnante », et surtout à l'usine, dont l'école constitue en réalité la porte d'entrée et l'antichambre. Lorsqu'il devient adolescent, Springsteen voit ses désillusions et ses frustrations s'exacerber en même temps que se dégrade la relation qu'il entretient avec un père qu'il décrit lui-même comme taciturne et très peu communicatif, un père prêt à se mettre dans une colère noire si Bruce ou sa sœur ont le malheur de rallumer la lumière de la maison après qu'elles aient été éteintes, aux alentours de 21 heures, pour fumer et boire en paix dans la cuisine du domicile familial, un père rongé par son travail et ses difficiles conditions de vie. Springsteen raconte, lors d'un concert en 1978 à l'Agora Ballroom de Cleveland :

« I grew up in a small town and I remember, I could see my old man twice a day. I use to see him once, once at night when I came in, he's been sitting in the kitchen in the dark, smoking cigarettes and a six pack of beer. Then in the morning, my bedroom

was out of the backyard and I could always see him at 6 o'clock [...] He worked in a factory. »⁸⁸ [Transcription de l'américain : Raphaël Mollet]

Ne voulant pas emprunter le même chemin que son père et souhaitant résister à tout prix à l'appel du désespoir que représente désormais pour lui la ville de son enfance, Bruce achète, en 1963, sa première guitare - en réalité, sa seconde guitare, la première ne lui ayant que très peu servi - pour 185 dollars chez un prêteur sur gages. Très rapidement, en l'espace de quelques mois, la musique devient pour lui une véritable obsession : dès l'année 1965, il maîtrise suffisamment l'instrument pour créer son propre groupe local, les Castilles. Encore une fois, Springsteen semble utiliser la musique comme une échappatoire. Il déclarera d'ailleurs lors d'une interview à Stéphane Davet :

« Ce qui m'a amené à la musique et à la guitare, au départ, c'est d'avoir grandi dans une communauté où on se sent comme quelqu'un qui n'aurait aucun impact sur les autres... [...] Dans un milieu où j'avais l'impression que beaucoup de gens se sentaient invisibles... »⁸⁹

Rapidement, Springsteen se déplace de Freehold vers Asbury Park, petite cité balnéaire du New Jersey, que nous avons utilisé précédemment comme « ville témoin », ville remplie de petits musiciens talentueux à la recherche de meilleurs cachets. En 1969, les parents de Springsteen, toujours financièrement dans la précarité, décident de tenter leur chance en Californie. Paradoxalement, bien que Freehold et son New Jersey natal paraissent pour lui des lieux trop étroits pour la vie qu'il entend maintenant mener avec la musique, le jeune Springsteen, âge de 20 ans désormais, décide de rester sur place et de ne pas suivre ses parents et ses deux sœurs : il est sûr de pouvoir percer dans la région et commence à s'attacher à ce nouveau style de vie de musicien. Déjà à l'époque, la ville d'Asbury commence à pâtir de l'image d'une cité en désuétude :

« La cité balnéaire [d'Asbury Park] décatie avec son casino moisi et son Palais des Congrès à l'abandon, était devenue le refuge des musiciens, des paumés, marginaux et hippies de la région. Depuis Asbury, on pouvait apercevoir au loin les lumières d'Ocean Grove, la ville de villégiature méthodiste, Point Pleasant ou Seaside. »⁹⁰

A Asbury Park, Springsteen s'entoure déjà de talentueux musiciens qui resteront à ces côtés jusqu'à aujourd'hui encore, notamment Danny Federeci, le claviériste, le bassiste Garry Tallent, le guitariste Steve Van Zandt et le saxophoniste Clarence Clemons. Rapidement, le

⁸⁸ « Bruce Springsteen and the E Street Band, Agora Ballroom 1978, The Classic Cleveland Broadcast » [vidéo en ligne] Youtube, 01/01/2015, visionnée le 18/05/2017. 1 vidéo, 2 h 53 min 42 s. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=79FibeilkPk> (21 min 45 s)

« J'ai grandi dans une petite ville et je me rappelle, je voyais mon père deux fois par jour. J'avais l'habitude de le voir une fois, dès que je rentrais à la maison, il était assis dans la cuisine dans le noir, fumant des cigarettes et buvant un pack entier de six bières. Ensuite, le matin, ma chambre était au fond de l'arrière-cour et je le voyais toujours à 6 heures du matin [...] Il travaillait à l'usine. » [Transcription et traduction de l'américain : Raphaël Mollet, 2017]

⁸⁹ Hugues Barrière et Mikaël Ollivier, *Bruce Frederick Springsteen*, le Castor Astral, 2008, p.21.

⁹⁰ M. Dufaud, 2010. *op. cit.*, p.54.

« Bruce Springsteen Band » se fait un nom dans la région, les talents de Bruce à la guitare sont incontestables et le groupe tourne dans tous les bars de la région. Après les émeutes raciales qui embrasent la région et notamment Asbury Park en 1971, le groupe est cependant dissout, mais les musiciens gardent contact et Bruce continue d'écrire ses propres chansons.

Le jeune Springsteen parvient à décrocher un premier contrat en 1972 avec des producteurs de second rang, puis parvient à signer avec la prestigieuse maison de disque Columbia après une rencontre réussie avec l'un de ses producteurs. Springsteen entre alors en studio, avec ses complices du « Bruce Springsteen Band » et enregistre alors son premier album : *Greetings From Asbury Park, N.J.* Le texte est écrit en premier, la musique vient après, dans un savoureux mélange de blues, jazz, rock. La plume de Springsteen est unanimement saluée par les critiques tout comme le talent musical de groupe, mais les ventes ne suivent pas. Le groupe se rebaptise le « E Street Band », du nom du croisement E Street à Belmar, dans le New Jersey, symbolisant en quelque sorte l'ancrage spatial de l'artiste et de son groupe. Il en sera de même pour le deuxième album du groupe, sorti en 1973, *The Wild, the Innocent and the E Street Shuffle*, qui rencontrera un succès critique, mais pas de succès commercial.

FIGURE 18 : l'intersection E Street/10 Avenue, dans la ville de Belmar, New Jersey, qui inspira le nom du groupe « E Street Band » et la chanson « Tenth Avenue Freeze-Out »



Source : <https://laurentsamuel.wordpress.com/tag/rockin-all-over-the-world/>

Dans ces deux premiers albums, Springsteen est incontestablement influencé par sa condition et les événements personnels de l'époque : les chansons de ce deuxième album sont plus « urbaines » puisque Bruce a, à l'époque, quitté un temps Asbury Park pour la ville de New York. On y trouve aussi une pointe de nostalgie, notamment liée à ce départ de sa ville balnéaire d'adoption. En réalité, ces deux premiers albums plantent déjà un décor : Springsteen écrit des textes foisonnants, les chansons de l'artiste racontent des histoires, des lieux, des événements, il tire de son expérience personnelle et locale une imagerie et un bilan universel. Par exemple, après avoir été expulsé de son appartement qu'il occupait à Asbury Park, Springsteen écrit une chanson, « 4th of July, Asbury Park (Sandy) », que l'on peut retrouver dans son deuxième album. Dans cette chanson, l'inscription spatiale est déjà très clairement en place :

« **4th Of July, Asbury Park (Sandy)** » (« 4 juillet, Asbury Park (Sandy) »)

Sandy the fireworks are hailin' over Little Eden⁹¹ tonight

Sandy, les feux d'artifice tombent en grêle au-dessus de Little Eden ce soir

Forcin' a light into all those stoned-out faces left stranded on this Fourth of July

Imposant une lumière sur tous ces visages de pierres abandonnés en ce 4 juillet

Down in town the Circuit's⁹² full with switchblade lovers so fast so shiny so sharp

Là-bas, en ville, le Circuit est bondé d'amoureux du cran d'arrêt, si vifs, si brillants, si tranchants

And the wizards play down on Pinball Way on the boardwalk way past dark

Et les magiciens jouent sur Pinball Way, sur le front de mer, après l'obscurité

And the boys from the casino dance with their shirts open like Latin lovers along the shore

Et les gars du casino dansent la chemise ouverte comme des séducteurs latinos le long du rivage

Chasin' all them silly New York girls

Pourchassant toutes ces petites idiotes new yorkaises

Sandy the aurora is risin' behind us

Sandy, l'aurore se lève derrière nous

The pier lights our carnival life forever

L'embarcadère illumine notre vie de carnaval pour l'éternité

Love me tonight for I may never see you again

Aime-moi ce soir, car je pourrai bien ne jamais te revoir

Hey Sandy girl

Hey, petite Sandy

Now the greasers they tramp the streets

Maintenant, les motards, ils traînent dans les rues

Or get busted for trying to sleep on the beach all night

Ou se font arrêter pour avoir essayé de dormir sur la plage toute la nuit

Them boys in their spiked high heels ah Sandy their skins are so white

Ces gars dans leurs talons aiguilles, ah Sandy, leurs peaux sont si blanches

⁹¹ « Little Eden », que l'on pourrait traduire par « Le Petit Paradis », correspond à la ville d'Asbury Park.

⁹² Springsteen fait ici référence au « Circuit » d'Asbury Park, à savoir deux rues de la ville parallèle au boardwalk, la Kinglsey Avenue et l'Ocean Avenue (ainsi qu'une partie de Lake Avenue et Deal Lake Drive), et qui constituaient un ovale fermé très propice à la course automobile, course automobile auquel se livraient les jeunes de la région, notamment les samedis soirs d'été.

And me, I just got tired of hangin' in them dusty arcades

Et moi, je suis juste fatigué de m'accrocher à eux dans leurs salles de jeux poussiéreuses

Bangin' them pleasure machines

Claquant sur leurs machines à plaisir

Chasin' the factory girls underneath the boardwalk where they promise to unsnap their jeans

Pourchassant les filles de l'usine sous le ponton où elles promettent de déboutonner leurs jeans

And you know that tilt-a-whirl down on the south beach drag

Et tu connais ce manège de montagnes russes, là bas, sur la croisette de la plage sud

I got on it last night and my shirt got caught

Je suis monté dessus hier soir et ma chemise s'est accrochée

And that Joey kept me spinnin' I didn't think I'd ever get off

Et ce Joey a continué à me faire tourner, je pensais ne jamais pouvoir m'en dégager

Oh Sandy the aurora is risin' behind us

Sandy, l'aurore se lève derrière nous

The pier lights our carnival life on the water

L'embarcadère illumine notre vie de carnaval sur l'eau

Runnin' down the beach at night with my boss's daughter

Descendant la plage en courant le soir avec la fille de mon patron

Well he ain't my boss no more Sandy

Et bien, ce n'est plus mon patron, Sandy

Sandy, the angels have lost our desire for us

Sandy, les anges ont perdu leur désir pour nous

I spoke to 'em just last night and they said they won't set themselves on fire for us anymore

Je leur ai parlé hier soir et ils ont dit qu'ils ne s'embraseront plus jamais pour nous

Every summer when the weather gets hot they ride that road down from heaven

Chaque été, quand le temps se réchauffe, ils prennent cette route qui descend du Paradis

On their Harleys they come and they go

Sur leurs Harleys, ils vont et viennent

And you can see 'em dressed like stars

Et tu peux les voir habillés comme des vedettes

In all the cheap little seashore bars

Dans tous les petits bars bon marché du bord de mer

Parked making love with their babies out on the Kokomo

Faisant l'amour à leurs chéries sur les parkings, là, sur le Kokomo

Well the cops finally busted Madame Marie for tellin' fortunes better than they do

Ouais, les flics ont finalement arrêté Madame Marie parce qu'elle prédisait l'avenir mieux qu'eux

This boardwalk life for me is through

Cette vie de ponton, pour moi, est finie

You know you ought to quit this scene too

Tu sais, tu devrais quitter ces lieux aussi

Sandy the aurora's rising behind us,

Sandy, le jour se lève derrière nous,

The pier lights our carnival life forever

L'embarcadère illumine notre vie de carnaval pour toujours

Oh love me tonight and I promise I'll love you forever

Oh aime moi ce soir, et je promets que je t'aimerai pour toujours

« 4th Of July, Asbury Park (Sandy) » (Springsteen, *The Wild, The Innocent and The E Street Shuffle*, 1973) (Traduction : Raphaël Mollet ; hopeanddreams.free.fr/ ; www.lacoccinelle.net)

On le voit, cette chanson est typiquement une chanson « d'atmosphère » : Springsteen y décrit un lieu singulier, les gens qui y vivent et les choses qui s'y passent. C'est en l'occurrence une station balnéaire, Asbury Park, où la vie semble tourner en rond autour de la promenade du bord de mer. Comme souvent, Springsteen raconte ce lieu par le biais de l'histoire de deux personnages amoureux qui ne souhaitent et ne rêvent que d'une chose : quitter ce lieu trop étroit. D'ailleurs, nous l'étudierons plus en détail par la suite, les chansons de Springsteen racontent souvent cette sorte de « fuite en avant » dans laquelle les personnages de ses histoires semblent se lancer. Il y évoque les jeunes qui traînent dans les mêmes lieux toutes les semaines, tous les weekends, en bref, il chante et décrit la désillusion d'un lieu presque abandonné à lui-même. Comme Springsteen l'a expliqué lui-même :

« « Il y a beaucoup de mouvement dans mes chansons, tout un tas de personnes, confie t-il en 1974. C'est comme si vous étiez en train de marcher dans la rue ; c'est ce que vous voyez... ». Pour l'auteur-compositeur en devenir, une chanson est avant tout une vision, un flash ; il voit « des personnages et des situations. » »⁹³

En 1975, Springsteen sort l'album *Born To Run* qui marque un tournant par rapport aux deux albums précédents : les chansons y sont moins rhétoriques, plus percutantes, plus rocks aussi, mais toujours aussi recherchées et spatialisées. Springsteen déclara d'ailleurs à propos de cet album : « *Ils pourraient être personne et tout le monde* [Les personnages de *Born To Run*]. *Quand la porte d'entrée claque dans Thunder Road, vous n'êtes plus nécessairement sur la côte du New Jersey. Vous pouvez être n'importe où en Amérique.* »⁹⁴ Dans *Born To Run*, Springsteen recherche donc en quelque sorte davantage l'universalité que dans ses deux premiers albums. Acclamé par la critique, ce troisième album est aussi un énorme succès commercial. La tournée qui s'en suit est un triomphe elle aussi : Springsteen a définitivement percé dans le milieu musical et franchit les frontières de son New Jersey natal.

Entre 1975 et 1978, Springsteen souhaite réaliser un quatrième album. En cette fin de décennie 70, il entend davantage chanter et écrire sur la désillusion et le confinement dont il a été témoin dans les petites et moyennes villes américaines, et ce aussi parce que les problèmes économiques et sociaux commencent à y voir le jour. Son quatrième album, *Darkness on the edge of town*, qui sortira en 1978, sera un album qui mélangera beaucoup d'influences : à la fois l'observation de la vie rude et laborieuse de ses propres parents, mais aussi l'écoute du rock, l'écoute aussi de la musique country, qui développe, selon lui, des thèmes matures et réalistes, et également le visionnage de films noirs des années 40 et 50. Springsteen cherche à être plus percutant, plus concis dans les vers qu'il écrit. Contrairement à *Born To Run*,

⁹³ H. Barrière, M. Ollivier., 2008, *op. cit.*, p.22.

⁹⁴ Springsteen, *Songs*, 47 ; cité dans Marya Morris, « From « My Hometown », to « This Hard Land » : Bruce Springsteen's Use of Geography, Landscapes, and Places to Depict the American Experience », *Interdisciplinary Literary Studies*, Vol.9, No1, *Glory Days : A Bruce Springsteen Celebration*, Fall 2007, p.3-18.

Darkness on the Edge of Town est un album plus noir, voire déprimant, certains regrettant même la « folie romantique » de *Born To Run*. Bien que le succès commercial de *Darkness* soit moins important que le précédent album, celui-ci est tout de même un succès, critique et commercial.

Deux ans après *Darkness*, en 1981, Springsteen et son groupe sortent le double album *The River* qui comprend, pour sa part, beaucoup de chansons qui avaient été écartées de l'album précédent et qui sont ressorties des tiroirs pour l'occasion. Il déclara d'ailleurs : « *Le rock'n'roll a toujours représenté cette joie, ce bonheur qui est l'une des plus belles choses de la vie. Mais le rock parle aussi de dureté, de froideur, de solitude [...] Mais finalement, j'ai trouvé le moyen, lorsque j'ai admis que la vie possède ses paradoxes, si nombreux, qu'il faut bien vivre avec !* »⁹⁵ *The River*, album « paradoxal » donc, qui mêle alors chansons parfois comiques, parfois tragiques, est un succès phénoménal, la tournée est un triomphe, Springsteen confirme son statut de leader charismatique et de bête de scène, offrant déjà à son public des concerts de trois heures à guichets fermés !

Après un tel succès, et souhaitant quitter un peu la tourmente médiatique, Springsteen va écrire et enregistrer un album très singulier, *Nebraska* (1982). Seul dans sa maison de Colts Neck, dans le New Jersey, Springsteen écrit et enregistre seul cet album sur un simple magnétophone quatre-pistes. A l'époque, Springsteen se voit influencé par son goût qu'il développe pour la musique folk, mais aussi par l'histoire des États-Unis et par des écrivains contemporains qui développent des thèmes qu'il entend maintenant mettre en chanson, comme par exemple le romancier Flannery O'Connor dont Springsteen apprécie la noirceur d'écriture mélangée à un réalisme et à un souci du détail très poussé. Dans cet album, le propos se veut sombre, l'artiste écrit sur l'isolement, la difficile gestion de la vie, sur la solitude aussi, guidé par la dépression qu'il tient de son père et qu'il évoque longuement dans son autobiographie sortie en octobre 2016. Springsteen déclarait à l'époque écrire sur « *cette ligne étroite entre la stabilité et ce moment où le temps s'arrête et où tout devient noir, quand les choses qui vous gardaient en contact avec votre monde - votre boulot, votre famille, vos amis, votre foi, l'amour et la grâce dans votre cœur - vous abandonnent.* »⁹⁶ Dans cet album, la majorité des chansons se veulent socialement et politiquement orientées, et notamment reliées à son enfance dans le New Jersey, l'isolement, l'impression de s'enfoncer, l'horizon bouché, les relations paternelles complexes. Mais ce qui marque surtout dans cet album, c'est la véritable dimension cinématographique qui ressort des chansons, c'est cette possibilité de mise en image des textes : Springsteen y décrit des paysages, des routes, des voitures, des collines, des histoires de vie, d'amour, de désillusion, de voyous... L'album se veut uniquement folk, et c'est tout à fait ce que Springsteen recherche à l'époque : évoquer le peuple - rappelons que le « folk » signifie littéralement le peuple -, ses problèmes, ses lieux de vie. Avec cet album, Springsteen éprouve le besoin de parler du peuple, de parler au peuple aussi, dans un grand souci d'évoquer les grandes problématiques et enjeux de son temps. Et la folk est le moyen idéal pour cela.

⁹⁵ H. Barrière, M. Ollivier., 2008, *op. cit.*, p.39.

⁹⁶ *Ibidem.*, p.40.

En 1982, Springsteen réunit le E Street Band pour enregistrer, cette fois-ci en studio, un nouvel album : cet album, ce sera *Born in the USA*. L'artiste écrit, beaucoup, et arrive en studio chaque jour avec de nouvelles chansons. « Born in the USA », « Dancing in the Dark », « My Hometown » sont autant de chansons emblématiques de l'album. L'album est mis en vente en mars 1984 et provoque un véritable raz-de-marée sur la scène rock, et ce au niveau international ! L'album est rock, les chansons sont taillées pour passer à la radio, le succès est immédiat, considérable même. L'album reste plus de sept semaines en tête des *charts*, devenant ainsi l'une des plus grosses ventes de Columbia Records. Pendant plus d'un an et demi, le titre « Born in the USA » reste dans le Top 10 mondial ! Le succès est étourdissant, Springsteen devient une star internationale, comme son modèle Elvis Presley, qu'il affectionne tant. Durant sa tournée, Springsteen entend aussi tenir une cohérence entre ses chansons et la vie qu'il mène, malgré le succès : l'artiste, dans un souci d'ancrage social, politique et spatial aussi, distribue de l'argent aux associations locales des villes qu'il traverse lors de sa tournée, associations de différentes natures (contre le chômage, pour les sans-abris, pour soutenir les vétérans du Vietnam). Lors d'un passage en France, il signe également un chèque pour une association qui soutient les ouvriers de Saint-Étienne menacés par la fermeture de leur usine. Une fois encore, la musique de Springsteen et les problématiques qu'il entend faire passer dans ses musiques apparaissent « universelles » : qu'ils soient du New Jersey ou de Saint-Étienne, les ouvriers font partie du même camp, se battent pour les mêmes idées, pour conserver leur emploi et une vie décente. Peu après *Born in the USA*, Springsteen, qui veut depuis longtemps sortir un album live, se met à chercher ses meilleures performances enregistrées en concert. Le résultat sera la sortie d'un coffret 5 vinyles intitulé Bruce Springsteen & The E Street Band Live / 1975-1985. Dès 1987, ayant l'impression d'avoir tout dit avec son groupe, il décide plus ou moins de poursuivre sa carrière en solo et se fait installer un studio de musique dans le garage de sa maison de Rumson, dans le New Jersey.

Tunnel of Love est le premier album solo de Springsteen, sorti en 1987. Surtout composé de balades, cet album reflète en quelque sorte la « nouvelle » vie de l'artiste : marié, quarantenaire et amoureux. Cependant, dès 1989, Springsteen divorce de sa femme et s'installe avec sa choriste, Patti Scialfa, dont il est tombé amoureux lors de la tournée précédente. En manque réel d'inspiration, Springsteen peine à écrire son album solo qui ne verra le jour qu'en 1992, *Human Touch*. Les textes y sont moins ciselés, moins inspirés. Cependant, son prochain album, sorti la même année 1992, intitulé *Lucky Town*, relance la « machine créatrice » et Springsteen écrit de nouveau des textes qui rappellent même pour certains le « surréalisme poétique » du début de sa carrière. Cependant, les critiques sont assez sévères et le disque constitue un échec commercial. En 1994, il écrit le titre « Streets of Philadelphia », qui lui vaudra l'Oscar de la meilleure bande originale. A la charnière entre la fin des années 80 et le début des années 90, la carrière de Springsteen est donc moins florissante, comme si le « bonheur » dans lequel il semblait nager - sa femme, ses enfants, sa vie de famille - ne l'inspirait pas autant que d'autres thèmes plus sombres qu'il avait l'habitude d'aborder avant.

C'est en 1995 que Springsteen revient en quelque sorte en « force », mais paradoxalement non pas en tant que rockeur, mais en tant que folk singer. Il sort, en 1995 donc, un album intitulé *The Ghost of Tom Joad* sur la pochette duquel il est possible de lire « Douze chroniques sur les oubliés de l'Amérique ». L'utilisation du terme « chronique » est très intéressante : on ne parle pas ici de chansons, mais de chroniques, ce qui sous-entend une dimension historique, sociale, engagée aussi, avec l'intervention de personnages inventés ou réinventés par Springsteen, à l'instar de Tom Joad, le héros des *Raisins de la Colère*, afin de décrire les réalités actuelles de l'Amérique. Dans la veine de *Nebraska*, *The Ghost of Tom Joad* est un album folk, pensé de manière acoustique. Springsteen entame alors une tournée très intimiste, voire minimaliste, se produisant dans des petites salles de 1000, 2000 ou 3000 places. Springsteen devient, ou plutôt redevient, un raconteur d'histoire, non seulement dans ses chansons, mais aussi entre les chansons, contextualisant notamment, dans ses concerts, presque chacun de ses titres dans des prises de parole ciselées et percutantes. L'album est un triomphe et remporte notamment le « *Best Contemporary Folk Album* » aux États-Unis. Commercialement, l'album est moins vendu que les albums rock précédemment, mais l'objectif de Springsteen est ailleurs :

« Je savais que *The Ghost of Tom Joad* n'attirerait pas ma large audience. Mais j'étais certain que ces chansons viendraient enrichir le meilleur de ce que je fais. Le disque était quelque chose de nouveau, mais il était aussi un point de référence pour les idées que je défends, et pour celui que je suis en tant qu'auteur. »⁹⁷

Après une période plus « critiquable » que constitue la fin des années 80, Springsteen montre, avec *The Ghost of Tom Joad*, qu'il est encore et reste l'un des grands artistes de son époque, capable de réinventer sa musique et capable de continuer à défendre des causes qui lui sont propres.

En 1998, Springsteen sort l'album *Tracks*, construit de manière chronologique et qui témoigne de l'évolution de son travail tout au long des différentes époques. Il sort également le livre *Songs* dans lequel il évoque son potentiel créatif et qu'il dédie à son père, décédé quelques semaines plus tôt. En ce début des années 2000, Springsteen entame, avec un E Street Band désormais au complet et au sommet de sa forme, une série de concert à travers le monde pour promouvoir l'album *Tracks*, tournée qui s'achèvera en apothéose par dix concerts donnés au Madison Square Garden de New York et qui symbolise l'enthousiasme encore et toujours énorme que le public porte à la musique du Boss.

Le 11 septembre 2001, comme tous ses contemporains, Springsteen est frappé et sidéré par les attentats du World Trade Center. Lors d'un concert de charité pour les victimes, le 21 septembre, il chante le titre « *My City of Ruin* » (« *Ma cité de ruines* ») qu'il avait écrit deux ans plus tôt pour décrire la décrépitude de sa ville d'adoption, Asbury Park. D'ailleurs, le comté dans lequel Springsteen vit, le comté de Monmouth, dans le New Jersey, voit pendant plusieurs semaines défiler des obsèques de victimes des attentats. Encore une fois, Springsteen réagit par l'écriture à ces nouveaux enjeux qui apparaissent devant ses yeux : il utilise l'émotion que l'Amérique et le monde ressentent pour se remettre à l'écriture. Il écrit

⁹⁷ *Ibidem.*, p.59.

des chansons sur le manque (« You're Missing ») (« Tu manques »), sur les pompiers tombés au combat dans les tours (« Into the Fire ») (« Dans le brasier »). Toutes ces chansons seront rassemblées sur son prochain album, *The Rising*, sorti en 2002, et qui dépasse les 500 000 exemplaires vendus la première semaine de commercialisation !

Lors de deux concerts intimistes et très spéciaux donnés au théâtre de Sommerville, près de Boston, Springsteen se présente seul sur scène, avec guitare et piano, et livre quasiment une « autobiographie musicale » : il explique le contexte de chacune de ses chansons, expliquant presque chaque couplet qu'il a composé. Il y dévoile son processus créatif et répond directement aux questions de son public. Ces deux concerts, assez méconnus, mais très singuliers, marquent en fait un tournant dans la carrière du Boss : désormais, Springsteen souhaite un discours encore plus empli de vérité, de sincérité, et entend donc s'engager plus durablement, y compris politiquement.

Et en effet, en 2004, l'actualité de Springsteen n'est pas musicale, mais plutôt politique : dans une interview consacré à *Backstreets*, le plus ancien des fanzines consacré au Boss, Springsteen entend s'engager dans la campagne présidentielle pour défendre le camp démocrate, alors qu'il avait jusque ici tenu à garder ses distances avec le pouvoir. Pour lui, « *la bataille est trop importante pour rester à l'écart.* »⁹⁸ Il écrit d'ailleurs une tribune - fait rare pour une « rock star » - dans le *New York Times* dans laquelle il explique son engagement auprès de John Kerry et contre Georges. W. Bush, qu'il accuse de mener « *une guerre inutile en Irak* » et d'avoir accentué « *les inégalités qui détruisent notre contrat social et annule la promesse d'une nation indivisible.* »⁹⁹ Il entame d'ailleurs un « Vote For Change Tour » avec d'autres artistes, notamment Neil Young ou Tracy Chapman. Si certains de ces fans n'apprécient par la tournure politique et politisée que semble prendre sa carrière, personne ne pouvait cependant ignorer les engagements plutôt à gauche de l'artiste, et notamment dans ses deux albums folk *Nebraska* et *The Ghost of Tom Joad*, indubitablement marqués à gauche. Cependant, Kerry s'inclinera et Bush sera reconduit au pouvoir.

En mars 2005, Springsteen sort un nouvel opus intitulé *Devils & Dust*. La chanson titre (« Démon et poussière ») met en scène un soldat américain en Irak qui se demande pourquoi il se bat. Malgré tout, si l'on pouvait s'attendre à un album résolument politique après cette campagne présidentielle américaine, *Devil & Dust* n'est pourtant pas un brûlot politique, mais s'inscrit plutôt dans la continuité de *The Ghost of Tom Joad* : Springsteen y reprend des thèmes assez similaires, notamment en racontant les problèmes de l'Ouest américain et des plaines rurales. Lui-même décrit cet album comme « *des histoires individuelles de personnes devant composer avec leurs propres démons et qui s'en sortent parfois bien, parfois tragiquement.* »¹⁰⁰ Hugues Barrière et Mikaël Ollivier, dans leur livre intitulé *Bruce Frederick Springsteen* (2008), qualifient ainsi l'album *Devils & Dust* :

« [c'est] le disque d'un homme qui a toujours foi en son prochain mais qui connaît, pour les avoir éprouvées, les faiblesses humaines. Le disque d'un citoyen toujours

⁹⁸ *Ibidem.*, p.74.

⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰ *Ibidem.*, p.80.

aussi révolté par la marche du monde, mais qui sait que la musique ne suffira pas à le changer. [...] Springsteen n'a jamais été aussi universel que dans la collection de chansons proposées par Devils & Dust. »¹⁰¹

Il se réessayera d'ailleurs au même exercice qu'au théâtre de Sommerville lors d'une émission télé pour « *jouer quelques chansons et essayer de dire d'où elles viennent.* »¹⁰² comme l'artiste l'a lui-même dit. Là encore, avec un tel exercice, l'artiste souhaite replacer ses chansons dans un contexte, à la fois historique, social, politique et spatial. Au cours de cette tournée Devils & Dust, c'est en effet une véritable cohérence que Springsteen entend reconstruire pour son œuvre et son corpus musical : il tisse des liens entre ses chansons, raconte des anecdotes, la manière dont il a écrit chaque chanson et pourquoi les avoir écrites. Ainsi, chanson après chanson, le public découvre le tableau que Springsteen semble vouloir dessiner de l'Amérique, de son Amérique lui qui, après plus de trente ans de carrière, possède désormais un regard plutôt avisé sur les problématiques d'hier et d'aujourd'hui :

« Comme l'album qu'il soutient, le « Devils & Dust Tour » est à l'image du Bruce Springsteen de 2005 et contient tout ce qu'il est : un raconteur d'histoire et une bête de scène, un parolier et un musicien, un citoyen engagé, un père de famille, un mari, un fils et une star. »¹⁰³

En 2006, Springsteen se lance dans un projet assez inédit : sortir un album de reprises des plus grands standards du folk américain chantés par Pete Seeger. Pour lui, c'est une occasion de rendre hommage à cet artiste et à toutes ces musiques fondatrices de la culture populaire américaine, musiques qui témoignent en fait de l'histoire du pays. L'album, intitulé *We Shall Overcome*, sort finalement en avril 2006 et comporte treize chansons directement issues du répertoire folk américain. Springsteen déclara :

« Une part de mon écriture, surtout quand j'écris pour de l'acoustique, vient directement de la tradition folk... Faire cet album était une libération créative parce que j'ai aimé tous ces sons différents qui sont nos racines. Ils sont capables de faire apparaître un monde entier en seulement quelques notes et quelques mots. »¹⁰⁴

Cette réflexion de Springsteen est très intéressante et riche de sens : pour lui, et comme nous essayons d'ailleurs de le montrer tout au cours de notre étude, la musique folk, le répertoire folk, la tradition folk, c'est avant tout raconter des histoires, construire - ou plutôt reconstruire - un monde, des mondes, c'est mettre des mots sur des lieux, des espaces, des événements, des vies qui évoluent dans des espaces particuliers. « *Faire apparaître un monde entier* », c'est précisément ce que Springsteen entend faire depuis ses débuts, c'est-à-dire construire des atmosphères, recréer des lieux, de manière locale puis universelle, raconter des histoires de vie, des personnages. Ces « mondes entiers », ce peut être des rues, des boardwalk, des quartiers, une ville, une usine, des ruines... D'ailleurs, les instruments eux-mêmes utilisés lors de la tournée en disent long : ce sont des instruments acoustiques, donc

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² *Ibidem.*, p.81.

¹⁰³ *Ibidem.*, p.85.

¹⁰⁴ *Ibidem.*, p.88.

nomades, ce qui correspond très clairement à l'esprit et à l'essence même de cette musique folk. A ce propos, Springsteen déclara :

« Ce sont les véritables instruments folks. Ceux qui n'avaient pas besoin d'être branchés. Ils étaient faits pour voyager... Ils étaient faits pour jouer dans les maisons, les bars et les réunions syndicales [comme nous l'avions d'ailleurs expliqué dans la partie sur la musique populaire et dans laquelle nous évoquions le fait que des artistes folks faisaient partie de syndicats ouvriers]. Ce sont les instruments qui prennent encore vie dans ce décor. »¹⁰⁵

Là encore, la notion de décor paraît une fois de plus essentielle dans la carrière de Springsteen : sa musique n'est pas neutre, elle est indubitablement rattachée à des décors particuliers, des théâtres singuliers, des espaces originaux. Avec cet album *We Shall Overcome*, Springsteen s'inscrit en fait dans la pure tradition folk et y apporte encore une autre dimension, il chante et parle de la vie quotidienne, de la politique aussi, mais de la politique dans la vie de tous les jours. Ses musiques évoquent des lieux, mais elles s'inscrivent aussi dans des lieux particuliers, comme Springsteen aime le rappeler lui-même :

« C'était une virée de carnaval, le son de la surprise, de la musique de salon, de la joie pure de jouer. De la musique de rue, de la musique de salon, de taverne, de la musique à l'état brut, de la musique de cirque, d'église, de bas-fond. »¹⁰⁶

« *De la musique de bas-fond* », ces « *bas-fonds* » qu'il apprécie tant raconter. Et en réalité, si Springsteen s'est aussi lancé dans ce projet de reprise, c'est aussi implicitement en réponse à l'administration Bush qui a réinvesti la Maison-Blanche : reprendre des classiques de la musique populaire, c'est l'occasion pour l'artiste d'aborder l'actualité politique et sociale, d'aborder des thèmes qui lui sont chers tels que la vie ouvrière, la guerre utile, la volonté d'une vie meilleure. Il entend donc en quelque sorte montrer le décalage qu'il existe entre le gouvernement Bush et le modèle américain traditionnel que les anciens, qu'ils soient politiques, ouvriers, artistes, avaient voulus.

Lors de sa tournée folk de *We Shall Overcome*, la musique de Springsteen, une fois de plus, prend une résonance particulière lorsqu'il se déplace et joue dans des lieux hautement symboliques. C'est par exemple le cas lorsque lui et tous ses musiciens jouent à la Nouvelles-Orléans, au 37^e *New Orleans Jazz and Heritage Festival*, une Nouvelles-Orléans encore largement ravagée par l'ouragan Katrina. Face à l'incompétence du gouvernement à gérer la ville et la crise (reconstruction tardive, pas de prise en charge des sans-abris, etc.), le concert, la musique et les paroles de Springsteen résonnent de manière politique : c'est par exemple le cas de la chanson « *My Oklahoma Home* » qui évoque les épisodes de Dust Bowl américain, donc une catastrophe naturelle, faisant ainsi le parallèle avec l'ouragan Katrina. Mais c'est surtout lors de l'interprétation de « *How Can a Poor Man Stand Such Times and Live* » (« Comment un homme pauvre peut-il supporter une telle époque et survivre ») que la

¹⁰⁵ Ryan White, *Bruce Springsteen, une vie en album*, Edition Place des Victoires, 2015, p.210, traduit de l'américain par Louise Courtin.

¹⁰⁶ H. Barrière, M. Ollivier., 2008, *op. cit.*, p.89.

musique de Springsteen emprunte une résonance toute particulière. Il déclare, avant de l'interpréter :

« Nous avons eu la chance de faire un tour dans la Nouvelle-Orléans, hier, de Lakeview à Ninth Ward, et j'y ai vu des choses que je n'aurais jamais pensé voir un jour dans une ville américaine. La bêtise criminelle me rend dingue [...] C'est ce qui arrive quand les gens jouent à la politique avec la vie des autres. La chanson suivante a été écrite par un certain Blind Alfred Reed, juste après le crack qui a précédé la grande dépression. J'ai gardé le premier couplet et j'en ai écrit trois supplémentaires. C'est pour la Nouvelle-Orléans, avec une spéciale dédicace à notre président attentiste. »¹⁰⁷

Après ses propos, l'ovation du public est immense, public qui semble réellement, directement et personnellement touché par cette musique et par les prises de paroles de Springsteen. La chanson « My City of Ruins » est également entonnée lors de ce concert, chanson qui avait déjà servi pour décrire la situation d'Asbury Park puis de New York après les attentats du 11 septembre. On le voit, la musique de Springsteen ne peut être plus spatialisée, et politisée aussi, que lorsqu'il la chante dans des lieux ruinés, appauvris, et surtout affaiblis par l'incompétence politique qu'il dénonce également. Ainsi, comme souvent, la pauvreté et la ruine des villes qu'il dénonce s'accompagnent d'un message politique, parfois implicite, parfois très explicite, comme à la Nouvelle-Orléans. D'ailleurs, comme nous l'avions expliqué dans la première partie sur la musique populaire, la musique folk semble véritablement traverser le temps, les époques et les lieux, comme c'est par exemple le cas pour « My Oklahoma Home » qui dénonçait des événements datant des années 30 et qui est aujourd'hui reprise pour dénonçait les mêmes problèmes, 90 ans plus tard. Début 2007, Springsteen reçoit le Grammy Award du meilleur album folk pour *We Shall Overcome*.

A l'été 2007, Springsteen sort un nouvel opus intitulé *Magic*. Résolument plus « pop », cet album est assez mitigé, contenant des morceaux dignes des meilleures années de sa carrière, à l'instar de « Long Walk Home » (« Une longue marche vers la maison »), et d'autres moins inspirées. *Magic* est finalement un album « plus grand public », ce qui en constitue une qualité comme un défaut, puisque l'on peine à lui trouver une cohérence. L'album se place cependant premier aux États-Unis et en Europe, les critiques sont bonnes, Springsteen continue de conserver sa place dans le milieu rock : il est une valeur sûre et, du haut de ses 58 ans, il est devenu celui qu'il faut aller voir en concert au moins une fois dans sa vie. L'album *Magic* est en fait assez politique, et dénonce clairement la politique menée par l'administration Bush, dans une sorte de résignation de la part de l'artiste, dénonçant par exemple l'aveuglement de certains citoyens envers leur président et leur pays lui-même. Pour Springsteen, l'Amérique tend à pêcher par excès d'orgueil :

Your flag it flew so high
Ton drapeau, il flottait si haut
It drifted into the sky
Qu'il a disparu dans le ciel

« You Own Worst Enemy » (Springsteen, *Magic*, 2007) (Traduction : H. Barrière, M. Ollivier)

¹⁰⁷ *Ibidem.*, p.91.

À l'aube de la décennie 2010, Springsteen s'engage aux côtés de Barack Obama dans la course à l'investiture. Comme il l'avait fait pour John Kerry, le Boss prend sa guitare et son harmonica et monte sur scène pour y interpréter des sets politiquement orientés : « This Land Is Your Land », la chanson de Woody Guthrie, « The Rising », chanson sur le relèvement du pays après les attentas du 11 septembre, « No Surrender », « The Promised Land » ou encore « The Ghost of Tom Joad ». Le 18 janvier 2009, alors qu'Obama était devenu président des États-Unis, Springsteen, en compagnie de Pete Seeger, à qui il avait consacré l'album *Pete Seeger, We Shall Overcome*, monte sur scène au National Mall pour y interpréter là encore une setlist politique dont, une fois de plus, « This Land is Your Land », et notamment les couplets sur la propriété privée et la soupe populaire qui sont souvent oubliés. Dans un exercice un peu différent, surtout moins politisé, Springsteen et son E Street Band firent également la mi-temps du *Superbowl*, véritable institution aux États-Unis et qui confirme, s'il fallait le faire, l'immense popularité de l'artiste. Dans le même temps, il sort un nouvel album, encore un, intitulé *Working on a Dream*. Cependant, cet album, qui parlait principalement d'amour, sortait dans une période plutôt sombre pour l'Amérique et le monde dans son ensemble, gravement touché par une crise financière puis immobilière et sociale sans commune mesure. Les classes moyennes et inférieures se retrouvaient marginalisées de l'économie, le taux de chômage explosait et le taux de pauvreté ne faisait que monter. Ainsi, lors de sa tournée pour ce nouvel album, Springsteen, qui avait toujours compris son époque - ou plutôt les époques - et qui avait toujours su la - les - chanter, abandonna rapidement ses nouvelles musiques au profit de ses anciennes musiques qui, de fait, étaient toujours autant d'actualité, voire plus, désormais. Pour lui, le temps n'était pas au « pop » édulcoré qu'il avait pourtant réussi à construire dans son dernier album : en ces temps troublés, le temps était, de nouveau, si l'on puits dire, à la complainte, à l'engagement, au militantisme, à la prise de position, voire à la colère. Lors de sa tournée, il se met alors à chanter d'anciennes chansons à résonance politique, comme « Hard Times Come Again No More », de Stephen Foster :

Let us pause in life's pleasures and count its many tears
 Arrêtons les plaisirs de la vie et comptons ses nombreuses larmes
While we all sup sorrow with the poor.
 Pendant que nous partageons tous nos peines avec le pauvre.
There's a song that will linger forever in our ears,
 Il y a une chanson qui subsistera pour toujours dans nos oreilles,

[...]

'Tis is the song, the sigh of the weary
 C'est le chant, la plainte du désenchanté
Hard times, hard times, come again no more
 Temps difficiles, temps difficiles ne revenez plus
Many days you have lingered all around my cabin door
 Plusieurs jours vous êtes attardés autour de la porte de ma cabane
Oh, hard times, come again no more
 Oh, temps difficiles, ne revenez plus

« Hard Times Come Again No More » (Stephen Foster, 1854) (Traduction : hopeanddreams.free.fr)

En 2010, Springsteen sort un album un peu particulier, *The Promise*, composé presque exclusivement de chansons qu'il avait écartées de l'album *Darkness on the Edge of Town* et de versions studios de certaines musiques enregistrées uniquement en live dans l'album *Live 1975-1985*. La chanson titre de l'album, *The Promise*, constitue, s'il en fallait une, la chanson springsteenienne par excellence, retraçant le destin de quatre amis, enfermés dans leur travail respectif et qui ne rêvent que d'une chose, quitter cet endroit, quitter cette ville qui les étouffe. En réalité, près de deux ans après le krach boursier que le monde connaît et qui n'a toujours pas pansé ses plaies, l'album *The Promise* est un véritable écho, 32 ans plus tard, à l'album *Darkness on the Edge of Town* : Springsteen referme la boucle, ou plutôt la prolonge, en réalité, exhumant des titres assez éclectiques, parfois sombres et pessimistes, parfois pleins de résilience et d'espoir.

Malgré tout, avec cette crise de 2008, le monde a changé, et Springsteen le sait bien, le sent bien. Lors d'un concert en 2009 pour la tournée *Working on a Dream*, l'artiste avait déjà commencé à annoncer la couleur en jouant un nouveau titre colérique, engagé : « *Wrecking Ball* » (« Boule de démolition ») et qui faisait écho à la destruction d'un stade à New York mais aussi indirectement à toutes les maisons abandonnées qu'il fallait détruire dans ces multiples villes touchées par la crise. Ainsi, en 2012, Springsteen sort son nouvel album portant le même nom que cette chanson : *Wrecking Ball*. C'est d'ailleurs à ce moment précis que, personnellement, je découvre, ou plutôt que je redécouvre Springsteen, au travers d'un reportage au JT du soir qui s'attarde sur la sortie du dernier album de l'artiste. Si je connaissais déjà l'artiste de nom et au travers d'une pochette d'album qui traînait depuis longtemps dans le salon de la maison familiale, je découvre d'un coup d'un seul l'artiste, sa musique, puis bientôt son engagement. J'avais en quelque sorte oublié que Springsteen existait : *Wrecking Ball* me montra rapidement que Springsteen était plus que jamais présent sur la scène internationale et que ses engagements étaient plus forts que jamais. J'ai d'ailleurs immédiatement été frappé par l'un de ses clips diffusé dans ce reportage télévisuel au JT du soir, clip de la chanson « *We Take Care of our Own* » (« Nous prenons soin des nôtres ») : Springsteen se trouve dans un immeuble abandonné, en ruine, développant un rock dur, à l'image du paysage de béton qui s'offre devant lui, le tout entrecoupé de portraits de gens qui semblent tourmentés.

PLANCHE 11 : extrait du clip « We Take Care of our Own » (*Wrecking Ball*, 2012)





Source : <https://www.youtube.com/watch?v=-x8zBzxCwsM>

En voyant de telles images, on ne peut être que frappé par la véritable « spatialité » et la « spatialisation » que Springsteen semble utiliser dans ces chansons, mais aussi par un élément essentiel en géographie : les gens et les choses - les actions - qui se passent à l'intérieur d'un lieu.

Wrecking Ball sonne indubitablement comme l'album de la « perte » : les personnages mis en avant par Springsteen y ont en effet perdu leur travail, leur maison, leur retraite, leurs espoirs aussi. Tout l'album *Wrecking Ball* est à la fois une carte, une carte de la misère, de la pauvreté, un film aussi, mettant en image les maisons abandonnées et les quartiers en décrépitude, mais également un brûlot politique contre ceux qui ont engendré tout cela. Nous y reviendrons plus longuement dans la partie thématique à venir.

En 2014, Springsteen sort son dernier album à ce jour : *High Hopes*. Cet album est principalement constitué de reprises, de versions studios mais aussi de grands succès live. Springsteen y collabore avec Tom Morello, guitariste et chanteur du groupe *Rage Against The Machine*, et dont la guitare porte l'inscription « Armez les sans-abris » (« *Arm the homeless* »), et qui symbolise bien l'engagement de l'artiste. Cet album voit surtout la reprise de la chanson « *The Ghost of Tom Joad* » dans une version rock très énervée qui rend encore un peu plus percutante cette chanson très sociale, très politique, très spatiale aussi.

Si nous avons choisi de dresser, ici, un bilan relativement succinct de la carrière de Springsteen par le biais d'une approche discographique et biographique, c'est à la fois pour informer le lecteur sur qui est « vraiment » le Boss, souvent cantonné, en France en tout cas, à son rôle de rockeur endurci s'époumonant sur son hymne « *Born in the USA* ». Cette partie chronologique et discographique, semi-biographique et semi-analytique, était à la fois nécessaire pour savoir de qui l'on parle (l'artiste) et aussi de quoi l'on parle (sa discographie, sa carrière), mais ce fut aussi une partie très frustrante. Pourquoi frustrante ? Car elle n'était qu'une partie de cadrage, même si en partie analytique : nous n'avons donc pas pu aborder et expliquer en profondeur les textes de Springsteen, bien que quelques uns furent tout de même expliqués. Nous avons dû rester à la surface des textes, mais l'objectif de cette partie était ailleurs : expliquer le contexte de parution des albums, expliquer les influences de l'artiste ainsi que ses origines sociales, spatiales, politiques. En revanche, la partie suivante, elle, aura un autre objectif, dans la continuité de la précédente : expliquer les textes de Springsteen, prendre son corpus musical comme véritable terrain d'étude et mener une étude quasiment « sémantique » de son œuvre musicale.

B. Analyse du corpus musical de Springsteen : approche sémantique et analytique

1. Planter un décor et un lieu, des personnages et des communautés qui y vivent, des actions qui s'y passent

Même si l'analyse à venir sera de nature thématique, nous éviterons à tout prix de dresser une simple liste de thèmes illustrés par des chansons, mais plutôt, nous tenterons d'analyser ces thèmes de manière plus dynamique, c'est-à-dire en créant des liens, des ponts, des fils conducteurs entre les chansons afin de rendre le tout plus cohérent et de dégager un véritable « univers ». Il ne s'agira donc pas ici d'analyser des chansons de Springsteen pour le plaisir de les analyser, mais bien de choisir certaines musiques dans un seul objectif, une seule optique et avec un unique critère de sélection : sélectionner des chansons qui rentrent dans le cadre de la géographie du « *places, people and things that happen* », autrement dit, toutes les chansons que nous sélectionnerons contiendront un décor spatial décrit par l'artiste, des gens - ou plutôt des personnages - qui sont incorporés dans ce décor, et enfin, des actions qui s'y passent, qui s'y réalisent.

Ainsi, pour introduire cette étude et cette analyse du corpus musical de Springsteen, nous avons décidé de choisir une chanson qui illustre, selon nous, parfaitement bien les différents thèmes que l'artiste aime aborder. Il s'agit de la chanson « *The Promise* », contenue

sur l'album du même nom, sorti en 2010, mais qui fut enregistrée dès 1976 et utilisée également sur l'album *18 Tracks* en 1999.

Pour chacune des chansons que nous allons utiliser et expliquer dans cette partie, le lecteur disposera d'une version originale en anglais et d'une traduction française. Toutes les paroles originales sont extraites du site internet <http://springsteenlyrics.com/> qui recense très sérieusement toutes les paroles du corpus musical de Springsteen, versions album comme versions live. Les traductions, quant à elles, seront à la fois extraites du site <http://www.brucespringsteensite.com>, du site <https://www.lacoccinelle.net/index.html>, du site <http://www.hopeanddreams.free.fr>, du livre d'Hugues Barrière et Mikaël Ollivier *Bruce Frederick Springsteen* (Le Castor Astral, 2008), traductions auxquelles nous avons rajoutées nos propres corrections (croisement des traductions, ajouts ou modifications de termes, changement de temps verbaux) afin de représenter au mieux l'univers créé par l'artiste dans chaque chanson. L'objectif des traductions n'est pas de reproduire parfaitement les rimes et la métrique, ce qui paraît bien difficile au vu de la complexité d'écriture de Springsteen, mais de rapporter le sens des chansons tout en respectant les termes utilisés par l'artiste. Pour chacune de ses chansons, nous vous conseillons, si possibilité vous est offerte, d'écouter les versions studio afin de vous plonger plus facilement dans l'univers springsteenien.

« **The Promise** » (« La promesse »)

Johnny works in a factory, Billy works downtown

Johnny travaille à l'usine et Billy travaille dans la basse ville

Terry works in a rock and roll band lookin' for that million-dollar sound

Terry bosse dans un groupe de rock n' roll recherchant ce tube à un million de dollars

I got a job down in Darlington but some nights I don't go

J'ai trouvé un petit boulot en dessous de Darlington, mais certains soirs je n'y vais pas

Some nights I go to the drive-in and some nights I stay home

Certains soirs je vais au drive-in et certains soirs je reste chez moi

I followed that dream just like those guys do up on the screen

J'ai suivi ce rêve exactement comme le font ces types à l'écran

I drove my Challenger¹⁰⁸ down Route 9 through the dead ends and all the bad scenes

Je conduisais une Challenger sur la Route 9 à travers les impasses et toutes les tristes scènes

And the promise was broken, I cashed in a few of my own dreams

Et quand la promesse fut brisée, j'ai renoncé à une partie de mon rêve

Well now I built that Challenger by myself, but I needed money and so I sold it

Aussi, j'ai construit cette Challenger moi-même, mais j'ai eu besoin d'argent alors je l'ai vendue

I lived a secret I should'a kept to myself, but I got drunk one night and I told it

Je détenais un secret que j'aurai dû garder pour moi, mais un soir j'étais saoul et j'ai tout raconté

All my life I fought that fight, a fight that you can never win

Toute ma vie j'ai livré ce combat, le combat qu'aucun homme ne peut jamais gagner

Every day it just gets harder to live a dream you're believing in

Chaque jour il devient seulement plus difficile de vivre ce rêve auquel tu crois

Thunder Road, oh baby you were so right

¹⁰⁸ Dodge « Challenger », puissante muscle-car américaine (Cf Figure 17).

Route du Tonnerre, oh chérie comme tu avais raison
Thunder Road, there's something dyin' down on the highway tonight
Route du Tonnerre, ce soir, quelque chose se meurt sur l'autoroute

Well I won big once and I hit the coast, hey but I paid the big cost
Une fois j'ai gagné gros et j'ai atterri sur la côte, mais quelque part j'ai payé le prix fort
Inside I felt like I was carryin' broken spirits of all the other ones who lost
C'était comme si, intérieurement, je traînais les esprits brisés de tous les autres qui perdent
When the promise is broken you go on living, but it steals something from down in your soul
Quand la promesse est brisée tu continues à vivre, mais ça t'enlève quelque chose au plus profond de
ton âme
**Like when the truth is spoken and it don't make no difference, something in your heart runs
cold**
Comme lorsque que la vérité est dite et que cela ne fait aucune différence, quelque chose devient froid
dans ton cœur
I followed that dream through the southwestern tracks, that dead ends in two-bit bars
J'ai suivi ce rêve à travers les plaines du sud-ouest qui finissent dans des bars à deux balles
**When the promise was broken I was far away from home sleepin' in the backseat of a borrowed
car**
Et quand la promesse fut brisée, j'étais loin de chez moi, dormant sur le siège arrière d'une voiture
d'emprunt

Thunder Road, here's for the lost lovers and all the fixed games
Route du Tonnerre, pour les amoureux perdus et tous les jeux truqués
Thunder Road, here's for the tires rushing by in the rain
Route du Tonnerre, pour les pneus fonçant à travers la pluie
Thunder Road, remember Billy what we'd always say
Route du Tonnerre, rappelle-toi, Billy, ce que nous disions toujours
Thunder Road, we were gonna take it all then throw it all away
Route du Tonnerre, nous allons tout prendre et tout foutre en l'air.

« The Promise » (Springsteen, *18 Tracks*, 1999)

Si nous avons choisi d'introduire notre propos avec cette chanson, c'est parce qu'elle est ce que l'on pourrait appeler la « chanson springsteenienne » par excellence et contient, de fait, beaucoup de thèmes et marqueurs sociaux et de références spatiales clairement revendiquées. Dans un premier temps, Springsteen introduit les personnages de sa chanson, quatre hommes chacun rattachés à un décor, à une spatialité particulière, mais aussi à une activité singulière, quatre hommes dont la vie semble régie à la fois par cet espace et par cet activité. D'abord, nous retrouvons la référence à l'usine, et donc au milieu ouvrier que Springsteen avait l'habitude de côtoyer dans sa jeunesse. L'usine n'est pas vraiment spatialisée ni « cartographiée », elle n'est pas placée dans un contexte spatial précis ni dans un quartier en particulier, mais, en réalité, l'usine constitue déjà, à elle seule, à la fois un marqueur spatial majeur et également un marqueur social essentiel : l'usine apparaît comme un lieu universel, le lieu ouvrier par excellence. Ecrite dans sa première version en 1976, cette chanson est donc à replacer dans un contexte particulier : l'époque est à l'industrie lourde, notamment dans les villes que Springsteen a connu dans sa jeunesse, le monde ouvrier est un

marqueur social fort et constitue une communauté très importante dont « l'usine » constitue presque le second foyer. Le second personnage, lui, travaille dans le centre-ville, ou la basse-ville, selon les différentes traductions. Son métier n'est pas précisé, mais le personnage est directement rattaché à une spatialité directe, peut-être travaille-t-il dans un bureau ou un magasin de la Main Street que Springsteen aime à décrire dans ses chansons, c'est-à-dire la rue principale qui traverse les villes américaines. Le troisième personnage, lui, joue dans un groupe de rock. Quand au quatrième personnage, qui constitue le personnage principal de la chanson, celui-ci travaille à Darlington, petite ville du comté de Darlington, en Caroline du Sud. Dès les quatre premiers vers, Springsteen dresse donc à la fois un décor, presque un « théâtre d'opération » dans lequel évoluent des personnages aux activités différentes, mais dont la vie et le destin semblent véritablement coincés dans ces lieux. La musique qui accompagne ces paroles sonne de manière assez nostalgique, triste, comme si les destins de ces quatre personnages étaient de rester à tout jamais coincés dans leur espace de vie respectif et dans leur condition sociale étroite. Bien qu'ayant des vies différentes, un élément semble unir ses quatre personnages : la volonté de partir, de fuir, de quitter leur environnement et leur condition. Le troisième personnage, Terry, recherche la fortune (« Cherchant ce son à un million de dollars ») tandis que le héros de la chanson, lui, s'ennuie, tourne en rond, sans véritable but dans la vie, disposant d'un « espace vécu » relativement restreint : son travail, son domicile et le drive-in (ciné-parc, lieu typique des États-Unis où les spectateurs regardent de leur voiture l'écran de cinéma installé en plein-air). C'est d'ailleurs pour cela que pour lui, la voiture constitue une échappatoire, la seule échappatoire possible en vérité, pour fuir la morosité et l'ennui que lui offre sa ville. Dans tout son corpus musical, la symbolique springsteenienne concernant l'automobile est en fait une constante : beaucoup des héros des chansons, nous le verrons, utilisent la voiture pour fuir. La voiture, c'est un symbole, le symbole de la fuite, du refuge, de l'aventure, mais aussi une réelle marque de puissance. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si pratiquement une chanson sur deux écrite par Springsteen contient les termes de « voitures », « routes » ou « rues ». Dans la chanson « The Promise », le héros possède une Challenger, une puissante voiture américaine, voiture qu'il utilise pour prendre la route et quitter la ville.

PLANCHE 12 : la Dodge Challenger de 1970, voiture souvent évoquée par Springsteen



Source : <http://www.conceptcarz.com/view/photo/553272,8586/1970-Dodge-Challenger.aspx> ;
<https://www.supercars.net/blog/1970-dodge-challenger-rt/>

Cependant, la fuite s'avère ici rapidement impossible, non seulement parce que la route conduit à une impasse (« Je conduisais une Challenger sur la Route 9 à travers les impasses et toutes les tristes scènes »), mais aussi parce que le héros de la chanson est rapidement rappelé par les obligations de la vie et par sa très modeste condition sociale : il est obligé de vendre ce qu'il a de plus cher, sa voiture (« Aussi j'ai bâti cette Challenger moi-même, mais j'ai eu besoin d'argent, alors je l'ai vendue »), et donc, symboliquement, abandonne sa liberté. En quelque sorte, la ville se referme sur lui comme un piège. En vendant sa voiture pour gagner quelques sous, symbolisant le compromis avec les nécessités de la vie, le personnage renonce littéralement, ses rêves ne se réaliseront pas, sa fuite ne se fera pas. La « Route du Tonnerre » (« Thunder Road »), sur laquelle les personnages espéraient depuis toujours s'engager et fuir au volant de leur voiture, disparaît, se dérobe sous leurs pieds. Même s'il tente encore de fuir à travers les « plaines du sud-ouest », le personnage se heurte encore une fois de plus à une route conduisant à une impasse, l'impasse étant symbolisée par des bars miteux dans lesquels les rêves des fuyards se brisent et s'échouent (« J'ai suivi ce rêve à travers les plaines du sud-ouest qui finissent dans des bars à deux balles »). Pour finir, l'automobile semble également constituer, en plus de symboliser la fuite, un véritable refuge : « Et quand la promesse fut brisée, j'étais loin de chez moi, dormant sur le siège arrière d'une voiture d'emprunt ». Toutefois, ce refuge n'est que provisoire, cette voiture dans laquelle il dort n'est pas la sienne, n'est plus la sienne, il s'agit d'une voiture de location, symbolisant ainsi toute la perte de liberté du personnage ainsi qu'une grande précarité sociale et financière, le personnage ayant dû vendre sa voiture pour gagner quelques sous. Finalement, un vers symbolise bien tout l'univers et toute la « morale » de cette chanson : « Route du Tonnerre, ce soir, quelque chose se meurt sur l'autoroute ». L'autoroute, symbole de liberté, comme c'était aussi d'ailleurs le cas pour Bob Dylan dans sa chanson « Highway 61 Revisited », ne joue ici plus son rôle de libératrice, mais devient en quelque sorte le cimetière des vieux rêves irréalisables : « *C'est une chanson sur le fait de se battre et de ne pas gagner, elle parle des déceptions de l'époque. Je me sentais très proche d'elle.* »¹⁰⁹

Nous le voyons, le choix de cette chanson pour débiter notre étude sémantique du corpus musical de Springsteen n'est pas un hasard : dans « The Promise », Springsteen plante un décor, met en place des lieux dans lesquels évoluent des personnages au destin assez similaire, personnages enfermés dans ces lieux sans horizons. La route, l'autoroute, la voiture, symboles d'émancipation, de fuite et de liberté, sont rapidement rattrapées et enterrées par les nécessités quotidiennes de la vie que les personnages doivent affronter. En quelque sorte, les personnages sont enfermés spatialement (dans une usine, dans un quartier, dans une rue), mais aussi socialement dans une vie étroite, et c'est précisément ce que Springsteen entend ici démontrer : il puise son inspiration dans la jeunesse de l'époque, celle des années 70 aux États-Unis, la jeunesse des petites et moyennes villes, jeunesse qui pour la plupart naît dans une ville, y travaille et y meurt, sans possibilité de s'échapper. C'est en fait, nous le verrons, une constante dans le corpus springsteenien : cette sorte de fuite en avant recherchée par les héros, fuite parfois réussie, souvent ratée, toujours difficile.

¹⁰⁹ Bruce Springsteen, à propos de « The Promise », 2010 ; cité dans R. White., 2015, *op. cit.*, p.73.

Comme le montre bien cette chanson et comme nous l'avons décrit, Springsteen cherche donc à établir des liens entre des lieux et des personnages. Chaque lieu se voit donc rattaché à un personnage, et chaque personnage se voit rattaché à un lieu : « *Springsteen links the voice of his characters to the landscapes where they stand, with metaphorical power and revelation* »¹¹⁰. C'est précisément cette inscription dans la géographie du « places, things, people » qui nous intéresse ici et que Robert P. McParland, dans son article « The Geography of Bruce Springsteen: Poetics and American Dreamscapes », a résumé ainsi : « *On a fundamental level, the imagery of Springsteen before he took on the wide landscapes of the United States is the physical geography of people in a place.* »¹¹¹

Ainsi, en nous basant sur le modèle de la chanson « The Promise », nous pouvons en réalité dégager trois grandes phases qui nous serviront pour mener notre analyse. D'abord, Springsteen décrit la ville, souvent moyenne, souvent industrielle, dans laquelle les personnages sont nés, ville à la fois foisonnante et étouffante. Puis il invoque la fuite, cette période transitionnelle que Springsteen aime décrire entre la vie dans une ville et l'arrivée dans un autre lieu, fuite à la fois spatiale et mentale, souvent symbolisée par le symbole de la voiture : les personnages se retrouvent en situation de « *in-between place* », c'est-à-dire dans une sorte d'entre-deux (géographique, social, etc.). Enfin, l'artiste dessine la « Terre promise », terme récurrent dans le corpus musical de Springsteen, espace rêvé, mais flou vers lequel les personnages espèrent fuir. Pour Marya Morris, chercheuse à l'université de Chicago, dans son article « From « My Hometown » to « This Hard Land »: Bruce Springsteen's Use of Geography, Landscapes, and Places to Depict the American Experience », la musique de Bruce Springsteen raconte la chose suivante :

« This is where I am from, these are my people, this is where we live and how we work, and, by the way, if you've got three minutes, I can tell you my plan for getting out of here. »¹¹²

Cette réflexion semble résumer à elle seule tout le cheminement que Springsteen entend faire prendre à ses chansons et à ses personnages : les lieux qu'il raconte, l'artiste les connaît personnellement, il y a vécu, il a observé le travail rude et usant des ouvriers à la chaîne, il a observé ces « lieux de vie » que constituent les villes moyennes de son enfance et qu'il décrit par exemple si bien dans la chanson « 4th of July, Asbury Park (Sandy) » ; il raconte aussi la nécessaire fuite que les gens doivent entamer pour se sortir de cette ville, ville à la fois attachante, mais repoussante, foisonnante et inquiétante.

¹¹⁰ Bob Crane, fondateur de *Save Tillie* pour la préservation d'Asbury Park ; cité dans M. Morris., 2007, art. cit. « Springsteen lie les voix de ces personnages aux paysages où ils se trouvent, avec un pouvoir métaphorique et de révélation. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

¹¹¹ Robert P. McParland, « The Geography Of Bruce Springsteen: Poetics and American Dreamscapes », *Interdisciplinary Literary Studies*, Vol. 9, No. 1, *Glory Days: A Bruce Springsteen Celebration* (Fall 2007), p.19-26.

« A un niveau initial, l'imagerie de Springsteen, avant d'emprunter aux paysages américains dans leur ensemble, c'est la géographie physique de gens dans un lieu. »

¹¹² M. Morris., 2007, art. cit.

« C'est là d'où je viens, ce sont « mes gars », c'est là où nous vivons et où nous travaillons, à l'occasion, si tu as trois minutes, je te raconterai mon plan pour se tirer d'ici. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

a. Des « chansons d'atmosphère » qui décrivent un univers urbain et ses multiples composantes sociales et culturelles

Dans un premier temps donc, le corpus musical de Springsteen est marqué par de nombreuses chansons que l'on pourrait qualifier de « chansons d'atmosphère », c'est-à-dire des chansons qui décrivent un environnement, un paysage urbain singulier et des personnages qui s'y déplacent, agissent, interagissent. Springsteen détient un réel sens du lieu et, en cela, il sait aussi pertinemment que ce sont les gens qui y vivent qui « génèrent » les lieux. Si l'on utilise ici le verbe « générer », ce n'est bien évidemment pas un hasard : c'est parce que l'on veut insister sur le rôle des gens, des acteurs, dans la formation d'un lieu, d'une atmosphère, qu'ils soient ouvriers, badauds, amoureux, flics, voyous, prostitués. Physiquement, les premiers paysages et atmosphères urbains que Springsteen décrit et construit, ce sont les paysages de la côte est américaine, ceux de la Jersey Shore, de Freehold jusqu'à Asbury Park. Tout ce qui s'y passe est scruté, examiné, épluché voire épié par l'artiste qui en tire un véritable décor, quasiment cinématographique. S'il fallait par exemple choisir une photographie pour illustrer cette notion « d'atmosphère » et « d'acteurs/générateurs des lieux », il s'agirait de cette photographie de 1979 où l'on voit Springsteen poser devant l'objectif de Joel Bernstein sur le boardwalk d'Asbury Park, derrière l'Empress Hotel :

FIGURE 19 : Springsteen sur le boardwalk d'Asbury Park en 1979

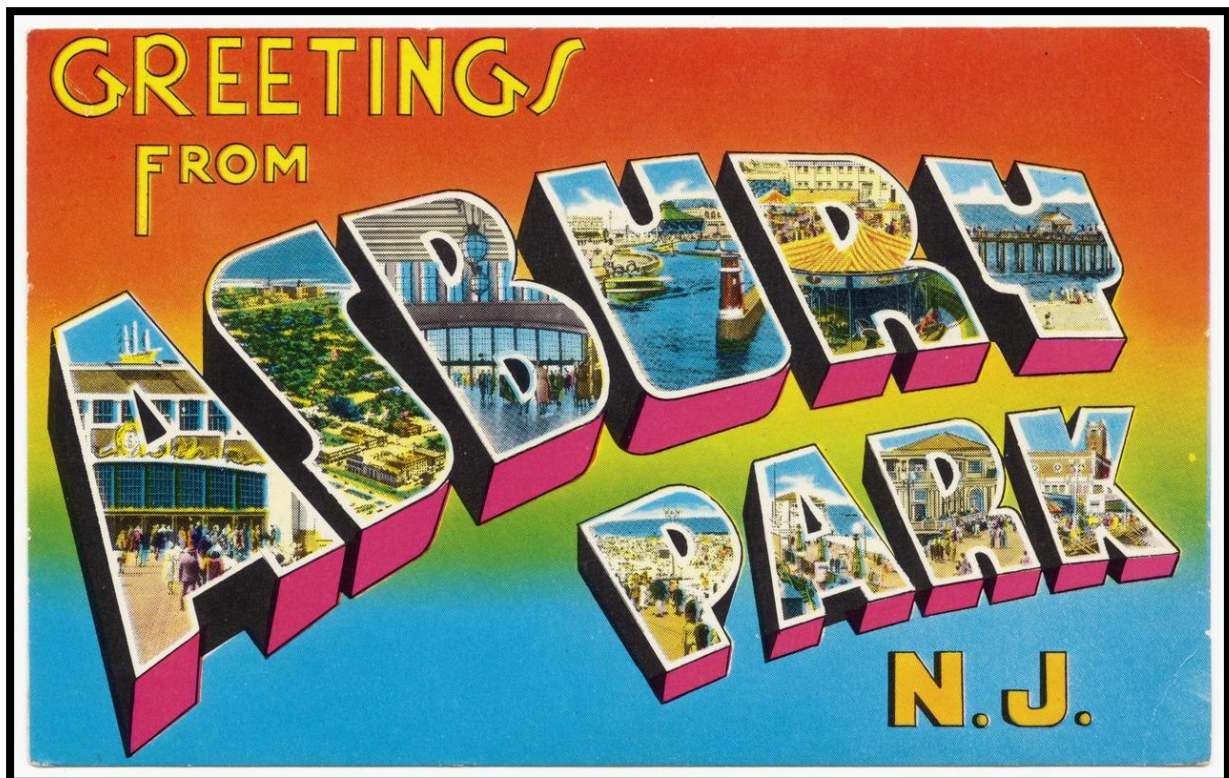


Source : https://www.1stdibs.com/art/photography/black-white-photography/joel-bernstein-bruce-springsteen-asbury-park-1979/id-a_396312/

Cette photographie en dit long, car si l'on veut pousser la réflexion géographique, c'est véritablement la femme accoudée à la cabine téléphonique qui génère le lieu, qui lui donne en quelque sorte un sens. Ce qui compte sur cette photographie n'est pas tant Springsteen qui pose devant l'appareil, mais plutôt la combinaison entre le lieu et la femme de la cabine. Springsteen est même quasiment éclipsé par ces deux éléments. Grâce à cette femme, grâce à cette « actrice du lieu », l'espace a priori « stérile » qu'offre le boardwalk d'Asbury Park (pas de mouvements, temps gris et pluvieux) prend vie, prend sens. Cet effet est d'ailleurs - paradoxalement ? - accentué par l'anonymat de la femme : cette femme, ce peut-être n'importe quelle femme, n'importe quel homme, n'importe quel individu de cette ville. En quelque sorte, cette « silhouette » de dos nous dit : « la ville est vivante, l'espace est occupé, des gens vivent ici. »

Et si Springsteen a choisi d'utiliser une vieille carte postale d'Asbury Park comme couverture de son premier album, ce n'est bien évidemment pas un hasard non plus : on retrouve, dans chacune des lettres de l'inscription « Asbury Park », les lieux emblématiques de la ville qui sont propices à l'aventure, notamment la côte et le boardwalk, promenade en bois propice aux romances, aux cœurs brisés. On y entrevoit aussi quelques virées dans le centre-ville, propice, lui, aux parieurs, aux mendiants et aux « blousons-noirs ».

FIGURE 20 : carte postale d'Asbury Park de l'époque utilisée pour la pochette de l'album *Greetings From Asbury Park, N.J.* (1973)



Source : <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:73666g323>

C'est par exemple le cas de la chanson « It's Hard To Be A Saint In The City » (« C'est difficile d'être un saint dans la ville »), véritable « chanson de rue » où le héros se

promène en tant que « roi de la ruelle » (« I was the king of the alley ») et « roi des mendiants » (« I was the prince of the paupers »).

« **It's Hard To Be A Saint In The City** » (C'est dur d'être un saint dans la ville »)

I had skin like leather and the diamond-hard look of a cobra

J'avais la peau comme du cuir et le regard d'un cobra pur comme du diamant

I was born blue and weathered but I burst just like a supernova

J'étais né bleu et fripé, mais j'avais jailli comme une comète supernova

I could walk like Brando right into the sun

Je savais marcher comme Brando droit vers le soleil

Then dance just like a Casanova

Puis danser comme Casanova

With my blackjack and jacket and hair slicked sweet

Avec ma matraque, ma veste et mes cheveux soigneusement gominés

Silver star studs on my duds like a Harley in heat

L'étoile d'argent rivetée sur mes vêtements comme une Harley en surchauffe

When I strut down the street I could hear its heartbeat

Je crâçais en descendant la rue, je pouvais sentir ses battements

The sisters fell back and said "Don't that man look pretty"

Les frangines se retournaient sur mon passage et disaient : « T'as vu ce beau mec ! »

The cripple on the corner cried out "Nickels for your pity"

L'infirme du coin de la rue implorait : « Quelques sous, par pitié »

Them gasoline boys downtown sure talk gritty

Tous les flambeurs du centre-ville pour sûr ont leur franc parler

It's so hard to be a saint in the city

C'est si dur d'être un saint dans la ville

I was the king of the alley, mama, I could talk some trash

J'étais le roi de la rue, maman, je pouvais en dire des conneries

I was the prince of the paupers crowned downtown at the beggar's bash

J'étais en ville le prince des indigents couronné à la fête des mendiants

I was the pimp's main prophet I kept everything cool

J'étais le prophète en chef des proxénètes, je tenais tout très cool

Just a backstreet gambler with the luck to lose

Rien qu'un joueur des bas-fonds, avec la chance de perdre

And when the heat came down it was left on the ground

Et quand la chaleur redescendait, elle restait au sol

The devil appeared like Jesus through the steam in the street

Le diable apparaissait comme Jésus à travers les vapeurs de la rue

Showin' me a hand I knew even the cops couldn't beat

Me tendant la main et je savais que même les flics ne lui arrivaient pas à la cheville

I felt his hot breath on my neck as I dove into the heat

Je sentais son souffle chaud sur mon cou tandis que je plongeais dans la fournaise

It's so hard to be a saint when you're just a boy out on the street

C'est si dur d'être un saint dans la ville quand tu n'es rien qu'un môme des rues

And the sages of the subway sit just like the living dead

Et les sages du métro étaient assis comme des morts vivants
As the tracks clack out the rhythm their eyes fixed straight ahead
 Au rythme du cliquetis des rames, leurs yeux fixaient le lointain
They ride the line of balance and hold on by just a thread
 Ils chevauchaient les rails en équilibre et se cramponnaient juste à un fil
But it's too hot in these tunnels you can get hit up by the heat
 Mais c'est une telle fournaise dans ces tunnels que tu peux te faire terrasser par la chaleur
You get up to get out at your next stop but they push you back down in your seat
 Tu te lèves pour descendre à la prochaine station, mais ils te forcent à te rasseoir dans ton siège
Your heart starts beatin' faster as you struggle to your feet
 Ton cœur se met à battre plus vite tandis que tu te lèves à grande peine
Then you're outa that hole and back up on the street
 Puis tu t'arraches de ce trou et remotes à l'air libre dans la rue
And them South Side sisters sure look pretty
 Et toutes ces frangines de South-Side sont vraiment très jolies
The cripple on the corner cries out "Nickels for your pity"
 L'infirmes du coin de la rue implore : « Quelques pièces, par pitié »
And them downtown boys sure talk gritty
 Et tous les mecs du centre-ville pour sûr ont leur franc parler
It's so hard to be a saint in the city
 C'est si dur d'être un saint dans la ville

« It's Hard To Be A Saint In The City » (Springsteen, 1973, *Greetings From Asbury Park, N.J.*)

Dans cette musique, les allusions spatiales sont multiples et diverses : « alley » ; « downtown » ; « city » ; « backstreet » ; « the street » ; « subway » ; « tunnels » ; « South Side » ; « corner ». Musicalement parlant, le morceau prend de plus en plus une tournure oppressante à mesure que les minutes s'écoulent, comme si la ville, les ruelles, le métro que le personnage arpente se refermaient sur lui. Puis l'échappatoire arrive enfin (« Puis tu t'arraches de ce trou et remonte à l'air libre dans la rue »), alors la musique se calme, le personnage respire. En utilisant un tel registre « spatial », Springsteen monte un décor et théâtralise ses personnages. Sa ville, en l'occurrence inspirée de ses virées à New York City, devient en quelque sorte le théâtre d'un carnaval où chaque personnage détient un « rôle », ou plutôt un « non-rôle », de l'anti-héros jusqu'au mendiant en passant par les filles qui passent dans la rue. Comme Springsteen l'avait expliqué lui-même dans une interview : « *Il y a beaucoup de mouvement dans mes chansons, tout un tas de personnes, confie t-il en 1974. C'est comme si vous étiez en train de marcher dans la rue ; c'est ce que vous voyez...* »¹¹³ Pour l'artiste, dès ses premières années de compositions, une musique, c'est avant tout de l'observation, de la patience, mais aussi une vision, un flash, une histoire furtive rencontrée au détour d'une rue qui va lui permettre d'écrire des « personnages et des situations ». Comme Dylan le fait, et aussi comme la folk music le fait depuis plusieurs décennies, Springsteen arrive à rendre romantique des histoires du quotidien : il tire des millions de petites histoires de tous les jours une véritable inspiration, il observe et raconte ces histoires quotidiennes pour

¹¹³ H. Barrière, M. Ollivier., 2008, *op. cit.*, p.22.

créer une plus grande histoire, pour créer un univers, pour créer une chanson, le tout qu'il ancre dans un décor singulier. En 2016, Springsteen déclara à ce sujet :

« Les artistes que j'ai observé étaient capables de créer un monde à part entière dans les chansons qu'ils composaient. Moi, je voulais m'inspirer de la personne que j'étais en réalité, un type du New Jersey, qui traîne à la plage, qui zone sur les pontons au bord de la mer. J'avais le sentiment de venir d'un lieu unique, dont on ne parlait pas, et qui n'intéressait personne dans l'histoire du rock. La singularité de mon provincialisme, je la revendiquais comme une force, je ne cherchais pas à la fuir. »¹¹⁴

S'inscrivant dans la même veine que Guthrie et Dylan, Springsteen apparaît donc lui aussi comme un « raconteur d'histoire », mais aussi et surtout comme un « raconteur d'espaces » : à la manière de poètes ou de romanciers, ces artistes, et Springsteen en tête, utilisent une manière d'écrire volontairement poétique et romancée, notamment en construisant des personnages, en les mettant en scène, ce qui leur permet ainsi de « raconter l'espace » et les enjeux et les actions qui y prennent place, pas toujours très reluisants (prostitution, crimes, ennui, aliénation, etc.), de manière romancée. Ainsi, même lorsque les chansons de Springsteen ne semblent pas « vouloir dire grand-chose », mettant en scène des personnages parfois loufoques dans un environnement étrange, elles veulent en réalité dire beaucoup : l'ennui des personnages, l'horizon bouché, l'étouffement social et spatial. Et lorsqu'un journaliste demande à Springsteen, début 1973, lors d'une interview à la radio WHFS, ce que les gens font à Asbury Park, l'artiste répond simplement, et comme le montre d'ailleurs ses chansons : « *Pas grand-chose. Personne ne va plus là-bas. La moyenne d'âge est très élevée.* »¹¹⁵ Déjà Springsteen, à l'époque, possède donc une vision très claire de sa ville d'adoption, une ville en perte de vitesse, en perte de dynamisme, ce qui se retranscrit bien dans ses personnages qui semblent tourner en rond, déambuler, se perdre, sans véritables objectifs à atteindre dans cette ville balnéaire presque mortifère :

« [...] Asbury Park : la ville en déclin n'est déjà plus une station balnéaire réputée. Quelques théâtres, des cinémas, des dizaines d'hôtels, la plupart déjà fermés, bordent la promenade jalonnée de bungalows, de manèges, de baraques à frites. Sur le rideau de fer de l'un des anciens casinos à l'abandon s'étale le graffiti « *Jungleland* » [Jungle urbaine]. »¹¹⁶

Cependant, malgré un environnement urbain qui peut sembler peu glorieux, peu enthousiasmant, peu gratifiant, la ville d'Asbury Park constitue, pour beaucoup de musiciens en devenir et d'artistes en tout genre, un terrain d'ancrage, un lieu d'expansion communautaire. En 2011, Springsteen confirme d'ailleurs cet attachement à un territoire spécifique, territoire qui ne cessa de l'influencer tout au long de sa carrière :

¹¹⁴ Bruce Springsteen ; « Bruce Springsteen - Born To Run » [Vidéo en ligne], Documentaire de Nigel Cole, ARTE [En Ligne], 2016, visionnée le 03/06/2017. 1 vidéo, 1 h 10 min 38 s. URL : <http://www.arte.tv/fr/videos/073406-000-A/bruce-springsteen-born-to-run>

¹¹⁵ Bruce Springsteen, 1973 ; cité dans R. White., 2015, *op. cit.*, p.43.

¹¹⁶ M. Dufaud., 2010, *op. cit.*

« En général, les bons groupes viennent d'un même quartier et de territoires, de paysages géographique très spécifiques. Pensez aux membres de n'importe quel groupe que vous aimez, leurs histoires se ressemblent. »¹¹⁷

Dans la chanson « Incident On The 57th Street » (« Incident sur la 57^{ème} rue »), que j'ai par ailleurs personnellement découvert en live lors du concert de Springsteen à Paris-Bercy en juillet 2016 dans une version piano-voix, Springsteen décrit là aussi un « théâtre urbain » et toutes les actions qui s'y déroulent dans une sorte « d'esquisse de la ville » :

« **Incident On The 57th Street** » (« Incident sur la 57^{ème} rue »)

Spanish Johnny drove in from the underworld last night

Johnny Spagnolo est arrivé des mondes sous-terrains la nuit dernière

With bruised arms and broken rhythm in a beat-up old Buick but dressed just like dynamite

Avec des coudes écorchés et le rythme saccadé d'une vieille Buick, mais habillé du feu de Dieu

He tried sellin' his heart to the hard girls over on Easy Street

Il essayait de refourguer son cœur aux filles revêches sur Easy Street¹¹⁸

But they sighed, "Johnny, it falls apart so easy and you know hearts these days are cheap"

Mais elles soupiraient : « Johnny a un cœur d'artichaut et tu sais, les cœurs, ces jours-ci, sont bon marchés »

And the pimps swung their axes and said, "Johnny, you're a cheater"

Et les maquereaux agitaient leur manche de pioche et disaient : « Johnny, t'es un tricheur »

Well, the pimps swung their axes and said, "Johnny, you're a liar"

Et les maquereaux faisaient tourner leur batte et disaient : « Johnny, t'es un menteur »

And from out of the shadows came a young girl's voice

Et sortit de l'ombre, une voix de jeune femme perça :

Said, "Johnny, don't cry"

« Johnny, ne pleure pas »

Puerto Rican Jane, oh, won't you tell me what's your name

Jane la Portoricaine, Ô me diras-tu ton nom ?

I want to drive you down to the other side of town

Je veux te conduire à l'autre bout de la ville

Where paradise ain't so crowded, there'll be action goin' down on Shanty Lane tonight

Où le paradis n'est pas surpeuplé, il va y avoir de l'action ce soir sur Shanty Lane¹¹⁹

All them golden heeled fairies in a real bitch fight pull thirty-eights and kiss the girls goodnight

Toutes ces poupées d'or, en une bataille de chiennes, dégainent leur .38 et embrassent leur fille, bonne nuit

Oh, goodnight, it's all right, Jane

Ô bonne nuit, tout va bien, Jane

Now let them black boys in to light the soul flame

Maintenant laisse ces blacks rallumer la flamme de l'Âme

We may find it out on the street tonight, baby

¹¹⁷ Bruce Springsteen, 2011 ; cité dans R. White., 2015, *op. cit.*, p.47.

¹¹⁸ Littéralement, la « Rue de la Facilité », mais « to be on easy street » peut se traduire par « avoir la belle vie ». Ici, Springsteen utilise donc le terme « Easy Street » pour désigner une rue populaire, ambiante, chaude.

¹¹⁹ Littéralement, la « Rue du Bidonville ».

Nous devrions la retrouver ce soir dans la petite rue
Or we may walk until the daylight, maybe
Ou bien peut être devrions-nous marcher jusqu'aux lueurs du jour ?

Well, like a cool Romeo he made his moves, ah, she looked so fine
Et comme un Roméo tranquille, il avançait ses pions, Ô, elle était si belle
And like a late Juliet she knew he'd never be true, but then she didn't really mind
Et comme une Juliette plus toute jeune, elle savait qu'il ne serait jamais fidèle, mais elle s'en moquait
franchement

Upstairs a band was playin', the singer was singin' something about going home
A l'étage, un groupe jouait, le chanteur chantait un truc comme « rentrer à la maison »
She whispered, "Spanish Johnny, you can leave me tonight, but just don't leave me alone"
Elle murmura « Johnny Spagnolo, tu peux me plaquer ce soir, mais ne me laisse pas toute seule »
And Johnny cried, "Puerto Rican Jane, word is down the cops have found the vein"
Et Johnny hurla : « Jane la Porto-Ricaine, les cartes sont abattues, les flics ont trouvé le filon ! »

Well, them barefoot boys, they left their homes for the woods
Ô, ces mecs pieds-nus ont déserté leur maison pour les bois
Them little barefoot street boys, they said homes ain't no good
Ces p'tits gars pieds-nus des rues, ils disent que les maisons, ça n'a rien de bon
They left the corners, threw away all of their switchblade knives
Ils sont partis du coin de la rue, ont jeté leur cran d'arrêt

And kissed each other goodbye
Et se sont embrassés, Adieu !

Johnny was sittin' on the fire escape watchin' the kids playin' down in the street
Johnny était assis sur une échelle à incendie, regardant les mômes jouer dans la rue
He called down, "Hey, little heroes, summer's long, but I guess it ain't very sweet around here anymore"

Il les appela d'en haut : « Hey, les p'tits héros, l'été est long, mais je suppose qu'il ne fait plus aussi
beau qu'avant dans le coin »

**Janey sleeps in sheets damp with sweat; Johnny sits up alone and watches her dream on, dream
on**

Janey dort dans des draps trempés de sueur, Johnny se lève et la regarde rêver, rêver
And the sister prays for lost souls, then breaks down in the chapel after everyone's gone
Et la Sœur prie pour les âmes perdues, et s'effondre dans la chapelle après que tout le monde soit parti
**Jane moves over to share her pillow but opens her eyes to see Johnny up and putting his clothes
on**

Jane se rapproche pour lui prêter un coin d'oreiller, mais elle ouvre les yeux et voit Johnny debout
s'habillant

**She says, "Those romantic young boys (those romantic young boys), all they ever want to do is
fight"**

Elle dit, « ces jeunes garçon romantiques, tout ce qu'ils veulent, c'est se battre »
Those romantic young boys (those romantic young boys), they're callin' through the window:

Ces jeunes garçons romantiques, ils appellent à la fenêtre
"Hey, Spanish Johnny, you want to make a little easy money tonight?"
« Hey, Johnny Spagnolo, tu veux te faire un peu d'argent facile ce soir ? »
And Johnny whispered, "Goodnight, it's all tight, Jane

Et Johnny murmura : « Bonne nuit, tout va bien, Jane »
I'll meet you tomorrow night on Lover's Lane
 Je te retrouverai demain matin sur l'Avenue de l'Amour
We may find it out on the street tonight, baby
 On pourrait trouver le véritable amour dans la rue ce soir, petite
Or we may walk until the daylight, maybe"
 On peut-être pourrions-nous marcher jusqu'au petit matin ?

[...]

« Incident On The 57th Street » (Springsteen, *The Wild, The Innocent and The E Street Shuffle*, 1973)

Ici, et comme dans les chansons « 4th Of July, Asbury Park (Sandy) » ou « It's Hard To Be A Saint In The City » que nous avons précédemment analysées, l'artiste utilise la ville comme le théâtre de scénarios, de scénarios de vie. Plus précisément, dans « Incident On The 57th Street », Springsteen décrit un véritable « *fleshpot* »¹²⁰, c'est-à-dire un lieu de plaisir. En réalité, beaucoup de chansons de Springsteen, et surtout les chansons d'atmosphères de son début de carrière, peuvent être considérées comme « genrées », notamment spatialement. La rue est décrite comme un lieu de rencontre, comme un lieu intersectionnel où homme et femme se rencontrent dans des rôles bien définis : l'homme y est présenté comme tout puissant, déambulant dans la rue « comme Brando, droit vers le Soleil » (« I could walk like Brando right into the sun »), « comme Casanova » (« Then dance just like a Casanova »), et comme imposant sa présence dans l'espace urbain, notamment à travers l'image de l'automobile : « Avec des coudes écorchés et le rythme saccadé d'une vieille Buick, mais habillé du feu de Dieu » (« With bruised arms and broken rythm and a beat-up old Buick / But dressed just like »). La femme, quant à elle, est souvent cantonnée à un objet de plaisir, ne faisant que « se retourner sur [le] passage [du héros] et dire : « T'as vu ce beau mec ! » (« Don't that man look pretty »). Dans cette chanson, « Incident On The 57th Street », sorte de *West-Side Story* revisitée, Springsteen fait aussi très clairement référence à la prostitution qui prend place dans les rues de ces villes balnéaires, et ce à la vue de tous, faisant ainsi de la femme à la fois un objet sexuel, mais aussi une interlocutrice privilégiée pour les antihéros masculin de la ville. Dans cette chanson, « Puerto Rican Jane (« Jane la Portoricaine ») est une prostituée, mais que l'antihéros, « Spanish Johnny » (« Johnny Spagnolo »), aimerait bien emmener loin de cette ville : « Jane la Portoricaine, Ô me diras-tu ton nom ? / Je veux te conduire à l'autre bout de la ville / Où le paradis n'est pas surpeuplé, il va y avoir de l'action ce soir sur Shanty Lane » (« Puerto Rican Jane, oh won't you tell me what's your name / I want to drive you down to the other side of town / Where paradise ain't so crowded and there'll be action goin' down on Shanty Lane tonight »). Nous retrouvons encore une fois cette notion de fuite, cette volonté de quitter une ville trop étroite pour les ambitions de chacun. Dans cette chanson, la rue est une fois de plus le décor de vie de nombreux personnages, du héros, de la prostituée, des maquereaux, des policiers, des blousons dorés et des blousons noirs... Paradoxalement, la rue est à la fois le lieu qu'il faut fuir, mais aussi le lieu dans lequel le personnage trouve du plaisir, du réconfort.

¹²⁰ P. Ross., 1992, art. cit.

D'ailleurs, dans ses deux premiers albums (1973), Springsteen commence déjà à évoquer les premières fuites de ses personnages, et notamment les incursions que ceux-ci commencent à faire dans la ville de New York, situées à seulement quelques kilomètres du New Jersey, qui en constitue en réalité la banlieue. C'est le cas dans la chanson « It's Hard To Be A Saint In the City » que nous avons exposé précédemment et dans laquelle le personnage a par exemple des réminiscences du métro New Yorkais : « Mais c'est une telle fournaise dans ces tunnels que tu peux te faire terrasser par la chaleur [...] / Puis tu t'arraches de ce trou et remontes à l'air libre dans la rue. » (But it's too hot in these tunnels, you can get hit up by the heat [...] / Then you're outa that hole and back up on the street). C'est aussi le cas dans la chanson « Lost In The Flood » (*Greetings From Asbury Park, N.J.*, 1973) : « Alors le gang whiz-bang du haut de la ville, ils canardent la rue / Et ce mec du Bronx commence à péter les plombs » (« And now the whiz-bang gang from uptown, they're shootin' up the street / Whoa, that cat from the Bronx starts lettin' loose). Dans ces premières chansons « d'atmosphères », les personnages sont très clairement ancrés sur le boardwalk de ces villes balnéaires de la *Shore*, mais font donc leurs premières incursions New Yorkaises, témoignant en quelque sorte d'un premier glissement de la ville moyenne vers la grande ville, là où les possibilités d'avenir paraissent plus nombreuses, grande ville pourtant soumise, elle aussi, aux mêmes problématiques (violence, criminalité, etc.). Mais comme Springsteen le dit lui-même dans le livre *Songs*, il aime à décrire, outre des théâtres de vie, une « manière de vivre » :

« The E Street Shuffle is a reflection of a community that was partly imagined and partly real. The cast of characters came vaguely from Asbury Park at the turn of a decade. I wanted to describe a neighborhood, a way of life... »¹²¹

Pour Springsteen, sa musique est « une musique de rue » mélangeant ses propres influences avec ce qu'il pouvait observer en arpentant le pavé. L'artiste est conscient, dès ses débuts, du caractère spatial et, par extension, quasi cinématographique de ses chansons :

« C'était vraiment ça - la musique était une représentation abstraite des expériences que j'ai pu vivre à l'époque à Asbury Park et des personnages qui se trouvaient dans le coin ; on appelle ce genre de narration la fiction autobiographique. Au fond, c'était la musique de la rue. »¹²²

Très clairement, Springsteen décrit en quelque sorte, en tous cas dans ses deux premiers albums, des villes qui se trouvent à un point de rupture, à la fin d'une époque, et pour ceux qui peuvent partir, le moment de le faire semble venu. Dans la chanson « Rosalita (Come Out Tonight) », le héros de la chanson sait qu'un départ de la ville sera définitif :

Mama she's home in the window waitin' up for us
Maman est à la maison nous guettant à la fenêtre
She'll be there in that chair when they wrestle her upstairs

¹²¹ Springsteen, *Songs*, 25 ; cité dans M. Morris., 2007, art. cit.

« Le E Street Shuffle est le reflet d'une communauté qui est en partie imaginée et en partie réelle. Le casting des personnages provient vaguement d'Asbury Park au tournant de la décennie. Je voulais décrire un voisinage, une manière de vivre. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

¹²² M. Dufaud., 2010, *op. cit.*, p.98.

Elle sera là dans cette chaise quand il l'a colleront à l'étage
Cause you know we ain't gonna come
Parce que tu sais que nous n'allons pas revenir

« Rosalita (Come Out Tonight) » (Springsteen, *The Wild, The Innocent and the E Street Shuffle*, 1973)

Dans la chanson « 4th Of July (Sandy) », que nous avons exposée précédemment, le constat était exactement le même :

This boardwalk life for me is through
Cette vie de ponton, pour moi, est finie
You know you ought to quit this scene too
Tu sais, tu devrais quitter ces lieux aussi

« 4th Of July (Sandy) » (Springsteen, *The Wild, The Innocent and the E Street Shuffle*, 1973)

Comme nous l'avons dit précédemment, Springsteen possède, déjà à l'époque, une vision très claire de cette perte de dynamisme qui caractérise sa ville d'adoption, Asbury Park. Il ne fait en fait que décrire une réalité, celle des problèmes économiques et sociaux, notamment ces émeutes raciales et urbaines qui mettent à mal le touriste, la déstabilisation de la classe moyenne, la corruption des élus de la ville. Dans son article « From « My Hometown » to « This Hard Land » : Bruce Springsteen's Use of Geography, Landscapes, and Places to Depict the American Experience », Marya Morris l'explique très bien :

« The wistful feel of the boardwalk scene in "4th of July, Asbury Park (Sandy)" and the light-hearted pleading to Rosie to "come out tonight" belie the reality of what was really going on in Asbury Park when Springsteen wrote those songs. Race riots in 1970 had dealt the local tourist industry a deathblow, neighborhoods destabilized as middle-class white families left in droves, and the city was freefalling into political corruption, economic ruin, and simmering racial tensions that would become status quo for more than three decades. »¹²³

Et en effet, Asbury Park fut, à la suite des émeutes raciales qui éclatèrent, en partie désertée par ses habitants, son centre-ville en fut d'ailleurs le premier touché. Dans sa chanson « My City of Ruins » (« Ma ville de ruines »), Springsteen décrit cette ville, sa ville, ravagée par les conflits urbains et raciaux et fait le constat d'une ville au bord du gouffre. Précisons que cette chanson, écrite à l'époque des tensions raciales, n'a été sortie qu'en 2002 sur l'album *The Rising*, en réponse aux attentats du 11 septembre. Il écrit :

¹²³ M. Morris., 2007, art. cit.

« Le sentiment mélancolique de la scène du boardwalk dans « 4th of July, Asbury Park » (Sandy) » et la plaidoirie insouciance lancée à Rosie pour « partir cette nuit » dessine une réalité de ce qui se passe vraiment à Asbury Park quand Springsteen écrit ces chansons. Les émeutes raciales de 1970 ont porté un coup fatal à l'industrie touristique, les familles de classes moyennes blanches ont fui leur quartier en masse, et la ville sombra dans la corruption politique, dans la ruine économique, et dans les tensions raciales en frémissement qui emprunteront le chemin du statut quo [qui resteront inchangées] pendant plus de trois décennies. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

[...]

Young men on the corner

De jeunes hommes au coin de la rue

Like scattered leaves,

Tels des feuilles éparpillées,

The boarded up windows,

Les fenêtres barricadées,

The empty streets

Les rues vides

While my brother's down on his knees

Alors que mon frère est à genoux

My city of ruins (x2)

Ma ville de ruines (x2)

« My City of Ruins » (Springsteen, *The Rising*, 2002)

D'ailleurs, le problème des émeutes raciales dans les villes américaines est succinctement abordé au détour d'un des vers de la chanson « My Hometown » :

In '65 tension was running high at my high school

En 65, la tension était à son comble dans mon lycée

There was a lot a fight between black and white

Il y avait beaucoup de bagarres entre les noirs et les blancs

There was nothing you could do

Il n'y avait rien que l'on puisse faire

Two cars at a light on a Saturday night in the back seat there was a gun

Deux voitures à un feu, un samedi soir, sur le siège arrière il y avait un flingue

Words were passed in a shotgun blast

Des mots furent échangés, un coup de feu a éclaté

Troubled times had come to my hometown

Des temps troublés étaient arrivés dans ma ville natale

« My Hometown » (Springsteen, *Born in the USA*, 1984)

Et en effet, dans ce couplet, Springsteen fait référence aux tensions raciales qui eurent lieu dans le New Jersey à la fin des années 60 et au début des années 70. Le 19 Mai 1969, un incident a précisément éclaté dans la ville d'Asbury Park, où Springsteen a grandi. La presse locale relatait ainsi les faits à l'époque :

« The Police log book for Monday night's racial disturbance shows the first incident involving bands of black youths started some four hours before a window smashing spree and teen-age shooting. [...] Police said a carload of white youth pulled alongside a car of black youth and a shotgun was fired into the back seat of the car black teenagers. »¹²⁴

¹²⁴ Asbury Park Press, Thursday, May 22, 1969. URL : <http://freeholdnj.homestead.com/riot.html>

« Le registre de bord de la Police pour les troubles raciaux du Lundi soir montre que les premiers incidents impliquant des bandes de jeunes noirs ont commencé quatre heure avant qu'une fenêtre soit brisée à une fête et des coups de feu échangés entre adolescents. [...] La Police a dit qu'une voiture remplie de jeunes blancs a tiré

Dans les années 1970, la ville d'Asbury Park, habitée par 17 000 personnes, compte près d'un tiers d'Afro-Américains. C'est une ville balnéaire principalement tournée vers l'industrie touristique, avec une augmentation de la population jusqu'à 80 000 personnes en pleine période estivale.¹²⁵ Cependant, les emplois de cette industrie touristique sont principalement réservés aux blancs, entraînant ainsi l'exaspération des populations noires qui manquent d'emplois, d'argent, de reconnaissance, d'opportunités, le tout dans un contexte de Mouvement des Droits Civiques en pleine expansion dans le pays. Du fait de l'exaspération liée au manque de travail, à la difficulté à se loger dignement et du manque d'accès aux loisirs, la ville fut alors le théâtre d'importantes manifestations de la part des communautés délaissées, manifestations qui tournèrent à l'émeute entre le 6 juillet et le 10 juillet 1970. Le couvre-feu fut décrété par le maire dès le lundi 6 juillet ; une liste de revendications fut dressée par la communauté afro-américaine et présentée aux autorités le lendemain, le mardi 7 juillet ; le mercredi 8 juillet, les officiels de la ville, les représentants du gouverneur du New Jersey et les représentants de la communauté noir entamèrent une discussion à huit clos. La ville fut déclarée comme zone sinistrée le même jour. En tout, 180 personnes furent blessées, dont 15 policiers, et les dommages s'élevèrent à 4 millions de dollars. Les émeutes à Asbury Park, et dans beaucoup d'autres villes américaines comme Newark ou Détroit d'ailleurs, furent l'occasion pour le pays de prendre conscience de l'urgence de la situation concernant les inégalités raciales, sociales, économiques, politiques.

Ce fut en réalité plusieurs villes du New Jersey qui, à la charnière entre la décennie 1960 et la décennie 1970, furent touchées par ces événements urbains à caractère raciaux, sociaux, économiques, notamment la ville de Newark, New Jersey.

PLANCHE 13 : les émeutes raciales urbaines à Newark, New Jersey, juillet 1967



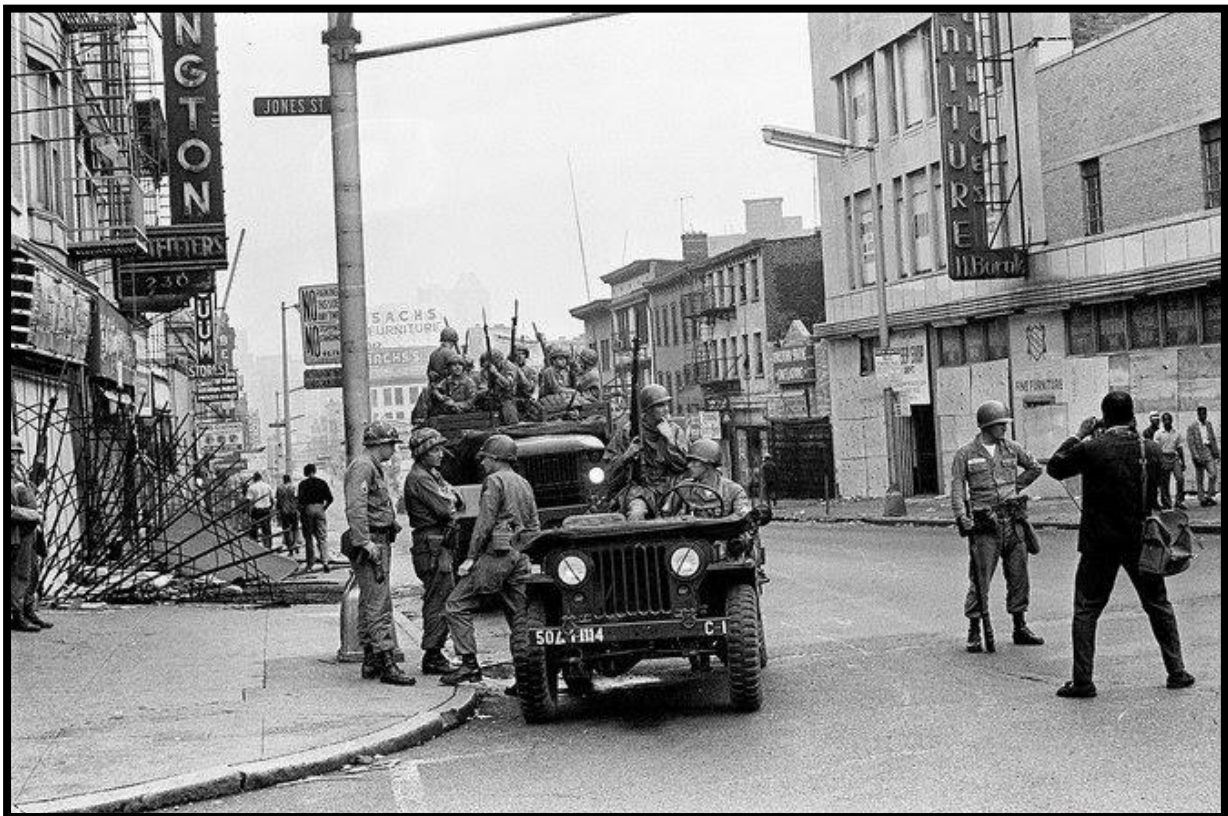
Source : <https://www.thinglink.com/scene/666772414473961473>

sur une voiture de jeunes noirs et que des coups de feu furent tirés en direction de la banquette arrière de la voiture des adolescents noirs. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

¹²⁵ Katrina Martin, « The Asbury Park July 1970 Riots », Duke University LIBRARIES [En ligne], 28 juin 2016, consulté le 28 mai 2017. URL : <http://blogs.library.duke.edu/rubenstein/2016/06/28/asbury-park-july-1970-riots/>



Source : <http://newark-path-manhattan.blogspot.fr/2012/02/newarks-1967-race-riots.html>



Source : <http://newark-path-manhattan.blogspot.fr/2012/02/newarks-1967-race-riots.html>

Si Springsteen évoque ces faits de violence - ici dans un contexte historique particulier, celui des émeutes raciales des années 60-70 -, c'est aussi parce qu'il a côtoyé, dans sa jeunesse, cette violence de rue, parfois habituelle, comme il l'évoque dans sa biographie *Born To Run* (2016) :

« Pour un enfant, les bars de Freehold étaient des citadelles de mystères, emplies d'une magie vicieuse, d'incertitude et d'une sourde violence. Arrêtés un soir à un feu rouge sur Throckmorton Street, ma sœur et moi, on a été témoins d'une rixe entre deux hommes, sur le trottoir, devant un bar local - une baston à mort -, semblait-il. Les deux types avaient la chemise déchirée, des gars autour d'eux poussaient des cris : un des deux, assis sur la poitrine de l'autre, le tenait d'une main par les cheveux et lui assenait de vilains coups de poing en pleine figure. [...] « Ne regardez pas » a dit notre mère. Le feu est passé au vert et elle a démarré. Lorsqu'on franchissait le seuil d'un bar, dans ma ville natale, on pénétrait dans le royaume mystique des hommes. [...] Et donc moi j'étais là, petit rappel de ce que bon nombre de ces hommes tâchaient d'oublier lorsqu'ils venaient ici : le travail, les responsabilités, la famille, les bienfaits et les fardeaux de la vie adulte. Rétrospectivement, je me dis qu'il y avait là à la fois des types ordinaires qui voulaient simplement décompresser un peu en fin de semaine, et une poignée d'autres, animés de sentiments plus violents, qui ne savaient pas s'arrêter. »¹²⁶

Mais la chanson certainement la plus emblématique de Springsteen en tant que « constructeur » d'un théâtre urbain, d'une atmosphère urbaine, d'une véritable mégapole, est sans aucun doute la chanson « Jungleland » (« Jungle urbaine »), présente sur l'album *Born To Run* (1975). Rien que le titre de cette chanson comprend en réalité toute la volonté de l'artiste de présenter la ville comme son centre d'intérêt, comme le lieu où tout se passe, comme le lieu où le pire et le meilleur peuvent arriver, comme un lieu de bouillonnement intense. « Jungleland » est une « épopée » de près de 10 minutes sur ce que l'on pourrait appeler « la guerre des rues ». Faisant appel à des personnages imaginaires, mais cette fois-ci plus concis et moins romantiques que dans ces deux premiers albums, Springsteen dresse le portrait d'une ville imaginaire au bord de la rupture, mais toujours avec comme modèle un cadre spatial qu'il affectionne particulièrement, le New Jersey :

« **Jungleland** » (« Jungle urbaine »)

The rangers had a homecoming

Les rangers étaient de retour à la maison

In Harlem late last night

A Harlem tard dans la nuit

And the Magic Rat drove his sleek machine

Et le Magic Rat conduisait sa machine rutilante

Over the Jersey state line

Au-delà des frontières du New Jersey

Barefoot girl sitting on the hood of a Dodge

La fille aux pieds-nus était assise sur le capot d'une Dodge

Drinking warm beer in the soft summer rain

¹²⁶ B. Springsteen., 2016, *op. cit.*, p.39-40.

Buvant de la bière chaude sous la douce pluie d'été
The Rat pulls into town rolls up his pants
Le Rat arrivé en ville retrousse son pantalon
Together they take a stab at romance
Ensemble ils se lancent dans une histoire d'amour
And disappear down Flamingo Lane
Et disparaissent le long de Flamingo Lane

Well the Maximum Lawman run down Flamingo
Et l'Homme de la loi Maximum s'engouffre dans Flamingo
Chasing the Rat and the barefoot girl
A la poursuite du Rat et de la fille aux pieds nus
And the kids round here look just like shadows
Et les gosses par ici ressemblent juste à des ombres
Always quiet, holding hands
Toujours calmes, se tenant la main
From the churches to the jails
Des églises aux prisons
Tonight all is silence in the world
Cette nuit, tout n'est que silence dans ce monde
As we take our stand down in Jungleland
Alors que nous prenons position, ici, à Jungleland

The midnight gang's assembled
Les gangs de minuit se sont rassemblés
And picked a rendezvous for the night
Et ont arrangé un rendez-vous pour la nuit
They'll meet 'neath that giant Exxon sign
Ils se réuniront près de cette enseigne géante d'Exxon
That brings this fair city light
Qui apporte la lumière à cette bonne vieille ville
Man there's an opera out on the Turnpike
Mon gars, il y a un opéra, là-dehors, au péage
There's a ballet being fought out in the alley
Il y a un ballet qui se bastonne dans l'allée
Until the local cops, Cherry Tops,
Jusqu'à ce que les gyrophares des flics du coin
Rips this holy night
Déchirent cette sainte nuit
The street's alive as secret debts are paid
La rue vibre alors que les dettes secrètes se règlent
Contacts made, they vanished unseen
Les contacts sont noués, ils disparaissent sans être vus
Kids flash guitars just like switch-blades
Les gosses font étinceler les guitares comme des crans d'arrêts
Hustling for the record machine
Ils se bousculent pour enregistrer
The hungry and the hunted explode into rock'n'roll bands

Les affamés et les persécutés explosent dans les groupes de rock
That face off against each other out in the street down in Jungleland
Qui s'affrontent les uns les autres dans la rue, ici, à Jungleland

In the parking lot the visionaries dress in the latest rage
Dans le parking, les visionnaires s'habillent à la dernière mode
Inside the backstreet girls are dancing to the records that the D. J. plays
Au cœur des ruelles, les filles dansent sur les morceaux que passe le D. J.

Lonely-hearted lovers struggle in dark corners
Des amoureux au cœur solitaire se démènent dans les coins sombres

Desperate as the night moves on,
Désespérés alors que la nuit avance,
Just a look and a whisper, and they're gone
Juste un regard et un soupir, et ils sont partis

Beneath the city two hearts beat
Dans les profondeurs de la ville, deux cœurs battent
Soul engines running through a night so tender
Des âmes motorisées traversent en courant une si tendre nuit
In a bedroom locked in whispers of soft refusal and then surrender
Dans une chambre fermée, dans des murmures de doux refus puis de reddition

In the tunnels uptown
Dans les tunnels des beaux quartiers
The Rat's own dream guns him down
Les propres rêves du Rat l'ont abattus
As shots echo down them hallways in the night
Alors que les détonations se répercutent le long des vestibules dans la nuit
No one watches when the ambulance pulls away
Personne ne regarde quand l'ambulance s'éloigne
Or as the girl shuts out the bedroom light
Ni même la fille qui éteint les lumières de la chambre

Outside the street's on fire in a real death waltz
Dehors la rue est en feu dans une réelle valse mortelle
Between flesh and what's fantasy
Entre la chair et l'imaginaire
And the poets down here don't write nothing at all,
Et les poètes ici n'écrivent plus rien du tout,
They just stand back and let it all be
Ils se tiennent juste en retrait et laissent les choses se faire
And in the quick of the night they reach for their moment
Et dans la rapidité de la nuit, ils attendent leur moment
And try to make an honest stand but they wind up wounded, not even dead
Et essaient de faire bonne figure, mais ils finissent blessés, même pas morts
Tonight in Jungleland
Cette nuit à Jungleland

« Jungleland » (Springsteen, *Born To Run*, 1975)

Encore une fois, les références spatiales sont très nombreuses, presque dans chacun des vers d'ailleurs : « frontières du New Jersey » ; « ville » ; « Ruelle de Flamingo » ; « églises » ; « prison » ; « Jungle urbaine » ; « enseigne géante Exxon » ; « bonne vieille ville » ; « péage » ; « rue » ; « profondeurs de la ville » ; « parking » ; « ruelles » ; « coins sombres » ; « tunnels des quartiers Nord ». En fait, cette chanson est elle-aussi très significative de la volonté de Springsteen de dresser un théâtre de rue pour y disséminer des messages et aborder des enjeux très divers, comme il avait commencé à le faire dans ses deux premiers albums. En effet, l'artiste ne dresse pas un décor pour le simple plaisir de dresser un décor, il le fait pour y incorporer des enjeux sociaux, et c'est précisément ce qu'il fait dans « Jungleland ». Le principal thème dans cette chanson, mais aussi dans beaucoup d'autres, c'est la violence, la violence urbaine, la violence sociale aussi, les deux allant souvent de pair.

b. Violences sociales et violences urbaines

Comme nous l'avons évoqué dans la partie précédente et comme nous venons de le rappeler, Springsteen sait écrire avec son temps, il sait saisir les problématiques du moment pour en sortir l'essence et écrire à leurs propos. La violence, l'artiste la connaît, comme tout américain d'ailleurs : elle est en quelque sorte ancrée dans l'histoire et dans la culture américaine, de la conquête de l'Ouest jusqu'aux guerres de rues actuelles et cime organisé en passant par la guerre d'Indépendance américaine et la guerre de Sécession. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire de rappeler que le lobby des armes est très puissant aux États-Unis, notamment le *Nation Rifle Association* qui encourage chaque citoyen à se défendre personnellement. La violence, c'est aussi et surtout, en tout cas pour Springsteen, la violence sociale et économique d'un système ultralibéral entrevu comme à bout de souffle, violence qui prend forme dans les rues des villes américaines, mais aussi au sein des cellules familiales, comme ce fut d'ailleurs le cas pour l'artiste, notamment à travers la figure d'un père absent, dépressif, parfois violent. S'il écrit autant sur cette violence socio-économique et aussi sur cette violence urbaine, c'est donc aussi parce qu'il l'a lui-même côtoyée dans sa jeunesse.

Dans « Jungleland », et dans les trois premiers albums du Boss en général, la violence est décrite comme un événement familial, presque naturel, du cadre urbain : les gangs y sont décrits de manière quasiment romantique, les voyous sont présentés comme des héros de cinéma, comme si cette violence, pour le jeune Springsteen, représentait, à l'époque, un élément attirant :

The midnight gang's assembled

Les gans de minuit se sont rassemblés

And picked a rendezvous for the night

Et ont arrangé un rendez-vous pour la nuit

They'll meet 'neath that giant Exxon sign

Il se réuniront près de cette enseigne géante d'Exxon

That brings this fair city light

Qui apporte la lumière à cette bonne vieille ville

Man there's an opera out on the Turnpike

Mon gars, il y a un opéra là-dehors au péage

There's a ballet being fought out in the alley

Il y a un ballet qui se bastonne dans l'allée
Until the local cops, Cherry Tops,
Jusqu'à ce que les gyrophares des flics du coin
Rips this holy night
Déchirent cette sainte nuit

« Jungleland » (Springsteen, *Born To Run*, 1975)

De plus, en dressant de tels paysages urbains, entre mythe et réalité, Springsteen s'ancre beaucoup moins dans le local que dans ces précédents albums. Si ces précédentes chansons portaient, dans ses deux premiers albums, des titres renvoyant à des localités précises (« 4th July, Asbury Park, (Sandy) » par exemple) et renvoyaient à des enjeux locaux bien précis, l'album *Born To Run*, lui, sortit en 1975, s'avère moins locale, davantage universel :

« The characters on *Born To Run* were less eccentric and less local than on *Greetings and The Wild, The Innocent*. They could have been everybody. When the screen door slams in « Thunder Road », you're not necessarily on the Jersey Shore. »¹²⁷

Nous reviendrons par la suite sur cette notion de local/universel, mais c'est une « dichotomie » intéressante dans l'œuvre springsteenienne : bien qu'il s'ancre très clairement dans un territoire assez singulier et très localisé (sa ville natale, la Jersey Shore, etc.), Springsteen entend en réalité évoquer les enjeux d'un pays tout entier, les rêves d'une jeunesse toute entière, bref, tous les lieux similaires et touchés par les mêmes problématiques, la Main Street, l'usine, le centre-ville, l'autoroute... Ce n'est d'ailleurs par pour rien que tant d'ouvriers, qu'ils soient du New Jersey mais aussi de partout ailleurs, se reconnaissent de la même manière dans les textes de Springsteen : pour eux, les chansons de Springsteen sonnent comme la « bande son de leur vie ». Ainsi, « Jungleland », ce peut-être n'importe quelle ville des États-Unis, n'importe quel endroit dans lequel les gens se reconnaissent. Par exemple, « l'enseigne géante Exxon qui apporte la lumière à cette bonne vieille ville » (« that giant Exxon sign that brings this fair city light ») est une image quasiment mystique : Springsteen crée un lien entre la « matérialité »¹²⁸ du New Jersey, où cette enseigne se trouve, et le sacré qui, lui, est universel, c'est-à-dire la lumière en général dont les villes sont remplies. Cette notion de sacré est très présente dans les territoires et les lieux que Springsteen met en scène, nous y reviendrons.

Mais revenons-en à la notion de violence qui semble s'ancre dans beaucoup de lieux décrits par l'artiste. Si Springsteen ne faisait, au début de sa carrière, que constater la violence qui gangrenait les rues des villes, il décide désormais de s'intéresser de plus près aux causes

¹²⁷ Springsteen, *Songs*, 47 ; cité dans M. Morris., 2007, art. cit.

« Les personnages dans *Born To Run* sont moins excentriques et moins « locaux » que dans *Greetings et The Wild, The Innocent*. Ils peuvent être n'importe qui. Quand « la porte claque » dans « Thunder Road », vous n'êtes pas nécessairement sur la Jersey Shore. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

¹²⁸ R. P. McParland., 2007, art. cit.

de cette violence, s'inscrivant là aussi dans une sorte de parallèle entre social et spatial. Dans l'album *Nebraska*, album acoustique sorti en 1982, Springsteen montre que l'isolement des individus, notamment l'isolement social et financier, dû à la perte d'un travail, d'une maison, d'une personne, cause chez certaines personnes un déchainement de violence. Dès les premiers vers de la chanson *Nebraska*, Springsteen ancre une fois encore ces histoires dans un cadre spatial, montrant ainsi qu'un milieu, qu'un territoire, qu'un espace particulier, peut influencer les décisions d'une personne :

From the town of Lincoln Nebraska with a sawed-off .410 on my lap

En partant de Lincoln, Nebraska, avec un .410 canon scié sur les genoux

Through to the badlands of Wyoming I killed everything in my path

A travers les mauvaises terres du Wyoming, j'ai tué tout ce qui se trouvait sur mon chemin

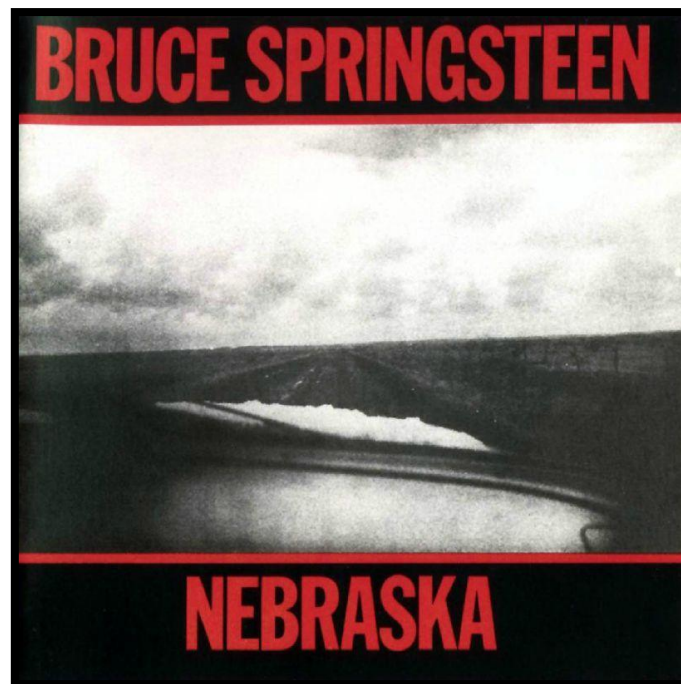
« Nebraska » (Springsteen, *Nebraska*, 1982)

La chanson *Nebraska*, c'est l'histoire de Caril Ann Fugate et de Charles Starkweather, un couple dont la folie meurtrière causa la mort de 10 personnes à travers le Nebraska et le Wyoming à la fin des années 50. C'est en voyant le film *Badlands*, de Terrence Malick, que Springsteen eut envie d'écrire cette chanson. D'ailleurs, la pochette même de l'album *Nebraska* montre un territoire morne, presque stérile, qui n'inspire qu'ennui et folie pour ce couple de meurtriers (cf FIGURE 21). D'une certaine manière, Springsteen, avec ses albums et ses chansons, prolonge et anticipe les œuvres de certains artistes qui l'ont influencé, de Steinbeck à Cormac en passant par Guthrie et Malick :

« *Born To Run* rattachait Springsteen à la tradition beat : il était ce Kerouac rocker poète urbain prenant une route mythique pleine de promesses. Avec *Nebraska*, la route est jalonnée de déchets, de tueries dont il devient le témoin désespéré et suicidaire. Un paysage de désolation hanté par une galerie de figures sombres, tueurs, hors la loi, paumés, flics corrompus, fugueuses meurtrières, Viet Vet, Johnny 99... Si *Born To Run* prolonge *On The road* de Kerouac, *Nebraska* anticipe *The Road* de Cormac Mc Carthy. »¹²⁹

¹²⁹ M. Dufaud., 2010, *op. cit.*, p.392.

FIGURE 21 : pochette de l'album *Nebraska*, 1982



Source : <https://genius.com/albums/Bruce-springsteen/Nebraska>

Et s'il fallait encore une preuve de cette possibilité de mise en image des chansons et des paroles de Springsteen, nous pouvons faire référence à la chanson « Highway Patrolman » (*Nebraska*, 1982) qui inspira à Sean Penn son film *Indian Runner* (1991). Dans cette chanson, Springsteen évoque l'histoire de deux frères, l'un, ancien fermier raté devenu policier tandis que l'autre, revenu du Vietnam, est devenu un voyou de petite envergure. La précision de la description des lieux, des actions et des personnages dans cette chanson est telle que Sean Penn a pu en s'en inspirer pour en réaliser un film entier, preuve, s'il en fallait une, que les chansons de Springsteen sont quasiment cinématographiques, en tout cas très géographiques, très mentales aussi, et ce notamment dans la description des difficultés de la vie, des lieux de vies difficiles, de la violence, de la complexité des rapports humains : « *Tout l'album défile dans le film : paysages durs, enneigés, petite ville, paumés maudits, vétérans du Vietnam, les nus et les morts...* »¹³⁰

« **Highway Patrolman** » (« Patrouilleur de la route »)

My name is Joe Roberts I work for the state
Mon nom est Joe Roberts, je travaille pour l'état
I'm a sergeant out of Perrineville barracks number 8
Je suis sergent à la caserne numéro 8 de Perrineville
I always done an honest job as honest as I could
J'ai toujours fait un boulot honnête, aussi honnête que j'ai pu
I got a brother named Franky and Franky ain't no good
J'ai un frère qui s'appelle Franky, et Franky n'est pas un bon gars

¹³⁰ M. Dufaud., 2010, *op. cit.*, p.590.

[...]

Well Franky went in the army back in 1965

Et bien, Franky est parti à l'armée en 1965

I got a farm deferment, settled down, took Maria for my wife

J'ai eu un sursis pour la ferme, je me suis installé, j'ai pris Maria pour femme

But them wheat prices kept on droppin' till it was like we were gettin' robbed

Mais les prix du blé ont continué à s'effondrer à tel point que nous nous sentions floués

Franky came home in '68, and me, I took this job

Franky est rentré à la maison en 68, et moi, j'ai pris ce boulot

[...]

Well the night was like any other, I got a call 'bout quarter to nine

La nuit était comme n'importe quelle autre, j'ai eu un appel vers neuf heures et quart

There was trouble in a roadhouse out on the Michigan line

Il y avait du grabuge dans un relais routier à la frontière du Michigan

There was a kid lyin' on the floor lookin' bad bleedin' hard from his head

Il y avait un gosse étendu par terre dans un piteux état qui saignait fortement de la tête

There was a girl cryin' at a table and it was Frank, they said

Il y avait une fille qui pleurait à une table et c'était Frank, disaient-ils

Well I went out and I jumped in my car and I hit the lights

Alors je suis parti, j'ai sauté dans ma voiture et j'ai allumé les gyrophares

Well I must of done one hundred and ten through Michigan county that night

J'ai du faire du 110 à travers le comté du Michigan cette nuit-là

It was out at the crossroads, down round Willow bank

C'était au carrefour, du côté de la banque Willow

Seen a Buick with Ohio plates behind the wheel was Frank

J'ai vu une Buick avec des plaques de l'Ohio, derrière le volant il y avait Frank

Well I chased him through them county roads

Alors je l'ai pourchassé à travers les routes du comté

Till a sign said Canadian border five miles from here

Jusqu'à ce qu'un panneau annonce la frontière canadienne dans 5 miles

I pulled over the side of the highway and watched his taillights disappear

Je me suis rangé sur le côté de l'autoroute et j'ai regardé ses feux arrière disparaître

[...]

« Higwhay Patrolman » (Springsteen, *Nebraska*, 1982)

Mais pour Springsteen, la violence, c'est aussi le symbole et la cause du mal-être de certaines communautés et de certaines villes. Si, dans ces premiers albums, la violence des rues et les menus larcins paraissent presque enfantins, Springsteen tient désormais à montrer, en ce début des années 80, que la violence cause aussi le déclin des communautés, met à mal les liens sociaux entre les individus et entraîne la déchéance de certaines villes.

C'est en tout cas ce qu'il cherche à montrer dans sa chanson « Atlantic City », présente elle-aussi sur l'album *Nebraska*. Atlantic City est une ville moyenne balnéaire du New Jersey, comptant près de 40 000 habitants. Située à 80 kilomètres de Philadelphie, elle est surtout réputée, du fait de ses 12 casinos, comme étant la ville du jeu de l'est des États-Unis. Les autorités de la ville autorisèrent l'ouverture de casinos afin de relancer la ville alors en perte de dynamisme, mais l'industrie du jeu devint rapidement une source de corruption et la pauvreté, qui n'a pas été éradiquée, côtoie désormais les riches établissements de jeu du bord de mer. Les problèmes urbains restèrent donc les mêmes, voire furent aggravés. Dès les premiers vers, le décor est dressé :

Well they blew up the chicken man¹³¹ in Philly last

Oui, ils ont flingué le Chicken Man à Philly la nuit dernière

Night now they blew up his house too

Et maintenant ils ont fait sauter sa maison aussi

Down on the boardwalk they're gettin' ready

Et là, sur la promenade, il se prépare une bagarre

For a fight gonna see what them racket boys can do

On va voir de quoi sont capables ces racketteurs

Now there's trouble busin' in from outta state

Maintenant il y a des problèmes qui arrivent des autres États

And the D. A. can't get no relief

Et le procureur n'a plus de répit

Gonna be a rumble out on the promenade and

Il va y avoir du grabuge sur la promenade et,

The gamblin' commission's hangin' on by the skin of its teeth

La brigade des jeux est sur les dents

« Atlantic City » (Springsteen, *Nebraska*, 1982)

« Atlantic City », c'est donc la description, presque comme dans « Jungleland » d'ailleurs, mais de manière plus réaliste, d'une ville au bord de la rupture, gangrenée par le crime organisé et la violence de rue.

A un autre niveau, la chanson « Johnny 99 », également sur l'album *Nebraska*, raconte, quant à elle, l'histoire d'un homme en rupture avec la société, avec sa communauté. Dans cette chanson, la violence n'est plus seulement une violence de rue ni une violence organisée comme dans « Atlantic City », ni même une violence aveugle comme dans « Nebraska » : « Johnny 99 », c'est l'histoire d'une violence sociale, le licenciement d'un ouvrier, qui va conduire à une violence physique, le meurtre d'un veilleur de nuit :

¹³¹ « The Chicken Man » est le surnom du patron de la pègre Philp Testa, connu pour ses implications dans l'industrie du jeu et du poulet à Philadelphie et Atlantic City. Il meurt effectivement dans l'explosion de sa maison le 15 mars 1981.

Well they closed down the auto plant in Mahwah late that month

Eh bien, ils ont fermé la chaîne automobile de Mahwah à la fin du mois

Ralph went out lookin' for a job but he couldn't find none

Ralph est parti chercher un boulot, mais il n'en a trouvé aucun

He came home too drunk from mixin' Tanqueray and wine

Il est rentré à la maison trop saoul d'avoir mélangé du Tanqueray et du vin

He got a gun shot a night clerk now they call'm Johnny 99

Il avait un flingue et a abattu un veilleur de nuit, maintenant ils l'appellent Johnny 99

« Johnny 99 » (Springsteen, *Nebraska*, 1982)

Dans cette chanson, Springsteen fait référence à la fermeture de la chaîne automobile Ford de MahWah, dans le New Jersey, en 1980 (cf. FIGURE 22). Clairement, Springsteen s'inscrit ici dans un contexte socio-économique très particulier, à savoir la désindustrialisation qui toucha le pays dès les années 80 et qui mit à mal bien des régions, bien des villes, bien des quartiers, bien des rues, bien des foyers. Ici, Johnny 99 (surnommé ainsi parce qu'il écopa d'une peine de 99 ans de prison) est donc victime d'un licenciement économique après la fermeture de son usine, ce qui l'entraîna dans une spirale dont il ne parvient pas à sortir : il ne peut plus payer ses dettes, se met à boire, tue un vigile un soir dans un élan de désespoir, puis écope d'une peine de 99 ans de prison. En réalité, l'album *Nebraska*, dans son ensemble, sonne en fait comme l'album de la rupture : rupture avec le travail, rupture avec la famille, rupture avec sa communauté, rupture avec la société. Springsteen, dans cet album, dans ses chansons, parle donc de l'isolement social, de la rupture du tissu social qui semble ronger la société américaine :

« C'est la chose la plus dangereuse, l'isolement - je pense que Nebraska parle de ça, de l'isolement américain, de ce qu'il arrive aux gens quand ils s'aliènent leurs amis et leur communauté et leur gouvernement et leur travail. Parce que ce sont là des choses qui sont saines, qui donnent un sens à la vie. »¹³²

En réalité, avec « Johnny 99 », ce n'est pas la première chanson que Springsteen consacre au monde ouvrier, c'est d'ailleurs l'un de ses thèmes de prédilections. Si le dénouement est ici tragique, il n'en est bien évidemment pas de même pour toutes les allusions au milieu ouvrier.

¹³² M. Dufaud, 2010, *op. cit.*, p.393.

FIGURE 22 : chaîne de production Ford à Mahwah, New Jersey, 1976, durant une grève des ouvriers



Source : <http://www.gettyimages.co.uk/event/ford-assembly-lines-55895249#circa-1935-shift-workers-leaving-the-ford-motor-car-factory-in-picture-id3435156>

c. La communauté ouvrière et son rapport à l'espace

S'il fallait choisir deux images qui collent à la peau de Springsteen, il pourrait s'agir non seulement de Springsteen comme chanteur de la ville moyenne, mais aussi comme « *working class hero* », c'est-à-dire comme « héros de la classe ouvrière ». S'il est vrai que, dans son corpus musical, Springsteen aime à décrire et à raconter le quotidien de la classe ouvrière, de la classe « laborieuse », des cols bleus (« *blue collar workers* »), il serait en fait plus judicieux de dire que l'artiste décrit la classe moyenne américaine dans son ensemble. Comme nous l'avons longuement expliqué dans la partie précédente, Springsteen nage, dès son enfance, dans un univers ouvrier et industriel, notamment dans la ville de Freehold, dans laquelle il passa sa jeunesse, entre les odeurs de café de l'usine Nescafé et les bruits assourdissants de l'usine de fabrication de tapis dans laquelle son propre père travaillait. Les racines de l'artiste sont donc très clairement liées à cet univers ouvrier et industriel, notamment celui du Nord-Ouest américain, de la Rust-Belt, mais pas que. Ainsi, lorsqu'il entend chanter la classe ouvrière, Springsteen décrit trois choses : non seulement une spatialité, celle de l'usine, en quelque sorte le deuxième foyer de la classe « laborieuse », une communauté, en l'occurrence la communauté ouvrière, et enfin une identité, celle de cette classe ouvrière. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour laquelle nous avons décidé d'appeler

cette partie, « Une géographie des lieux, des enjeux sociaux, des communautés et des identités ».

L'une des chansons les plus emblématiques de Springsteen sur cette classe ouvrière est sans aucun doute la chanson « Factory », présente sur l'album *Darkness On The Edge Of Town* (1978). Dans cette chanson, beaucoup d'enjeux y sont décrits : non seulement la rudesse de la vie ouvrière, la rudesse de l'univers de l'usine, mais aussi le paradoxe du travail, indispensable à la survie du foyer familial, mais destructeur des corps et de l'esprit, et surtout destructeur des foyers. Pour écrire cette chanson, Springsteen s'est inspiré de la vie de son propre père, père très souvent au chômage et qui, lorsqu'il travaille, donne à son fils l'image d'un travail exténuant, aliénant et précaire, en un mot, d'un véritable fardeau :

« **Factory** » (« L'usine »)

Early in the morning factory whistle blows,
Tôt dans la matinée, la sirène de l'usine retentit,
Man rises from bed and puts on his clothes,
L'homme se lève de son lit et enfile ses vêtements,
Man takes his lunch, walks out in the morning light,
L'homme prend son petit déjeuner, sort dans la lumière du matin,
It's the working, the working, just the working life.
C'est juste le travail, le travail, une vie de travail.

Through the mansions of fear, through the mansions of pain,
A travers les manoirs de la peur, à travers les manoirs de la douleur,
I see my daddy walking through them factory gates in the rain,
Je vois mon père qui traverse les portes de cette usine sous la pluie,
Factory takes his hearing, factory gives him life,
L'usine le rend sourd, l'usine lui donne la vie,
The working, the working, just the working life.
Le travail, le travail, juste une vie de travail.

End of the day, factory whistle cries,
Fin de la journée, la sirène de l'usine hurle,
Men walk through these gates with death in their eyes.
Les hommes traversent ces portes avec la mort dans les yeux.
And you just better believe, boy,
Et tu ferais mieux de le croire, mon garçon,
Somebody's gonna get hurt tonight,
Quelqu'un va être blessé ce soir,
It's the working, the working, just the working life.
C'est le travail, le travail, juste une vie de travail.

« Factory » (Springsteen, *Darkness On The Edge Of Town*, 1978)

Springsteen décrit donc à la fois un environnement social, mais qui va de pair avec un environnement urbain. Comme si le destin de chaque homme de la classe ouvrière de l'époque était de travailler durement le jour et de recouvrer la liberté à la sortie de l'usine, le

soir venu. Dans « Factory », la liberté que recouvre Douglas Springsteen, le père ouvrier de Bruce, en sortant de l'usine, n'est malheureusement qu'une liberté de façade, qu'une continuité de l'usine : ce père se réfugie dans la cuisine de la maison familiale, enchaînant cigarettes et bières dans la pénombre du soir. Dans « Out In The Street », chanson joyeuse du double album *The River*, sorti en 1980, Springsteen décrit la libération qu'offre la rue lorsque l'ouvrier quitte l'usine. Si nous avons vu que la rue pouvait constituer une sorte de prison de laquelle la jeunesse des villes moyennes et industrielles souhaitait s'échapper (notamment dans les chansons « It's Hard To Be A Saint In The City », « Sandy », « Jungleground »), la rue peut aussi constituer l'échappatoire, la liberté retrouvée après une journée d'usine :

Cause there's a party, honey

Parce qu'il y a une fête, ma chérie

Way down beneath the neon lights

Juste en bas, sous les lumières des néons

All day you've been working that hard line

Toute la journée tu as travaillé dur à la tâche

Now tonight you're gonna have a good time

Maintenant, ce soir, tu vas avoir du bon temps

I work five days a week girl

Je travaille cinq jours par semaine, petite,

Loading crates down on the dock

Chargeant des caisses, là, sur le port

I take my hard earned money

Je prends mon argent durement gagné

And meet my girl down on the block

Et je retrouve ma copine au bas de l'immeuble

And Monday when the foreman calls time

Et lundi quand le chef sonne l'heure

I've already got Friday on my mind

J'ai déjà vendredi à l'esprit

« Out In The Street » (Springsteen, *The River*, 1980)

Dans « Factory », Springsteen décrit donc un travail de dur labeur, un travail qui à la fois « prend la vie », mais qui aussi « la donne », sous-entendu un travail nécessaire pour survivre et pour faire vivre le foyer familial. Springsteen donne l'image d'ouvriers incapables de quitter l'usine ; bien sûr, les ouvriers quittent l'usine à un moment ou à un autre - à la fin de la journée ou lorsque la retraite est venue -, mais la prison que l'usine constitue est désormais ancrée dans l'esprit des travailleurs. En réalité, l'usine est un lieu où s'appliquent des rapports de dominations exacerbés : les ouvriers qui y besognent n'ont aucun pouvoir dans cet espace de travail, ils n'exercent aucun pouvoir ni aucune influence, et se placent donc en quelque sorte dans une résignation la plus totale. En dehors de l'usine, les ouvriers ont alors tendance à reproduire ses rapports de pouvoir en leur défaveur, et notamment au sein de la cellule familiale, influençant ainsi leurs enfants : lorsque le père est coincé dans cet univers de l'usine, coincé spatialement et mentalement, les enfants du foyer reproduisent la plupart du

temps ce schéma, s'empêchant d'imaginer un autre avenir que celui de la machine, de l'usine. La reproduction sociale est d'ailleurs une composante sociale que Springsteen décrit dans ses chansons.

Cette prison à la fois spatiale et mentale que constitue l'usine, mais aussi l'échappatoire que constitue la rue sont très clairement décrits dans la chanson « Night » sur l'album *Born To Run* (1975) :

« **Night** » (« Nuit »)

You get up every morning at the sound of the bell

Tu te lèves chaque matin au son de la cloche

You get to work late and the boss man's giving you hell

Tu arrives en retard au travail et le patron te fait vivre l'enfer

Till you're out on a midnight run

Jusqu'à que tu sortes dehors pour une balade nocturne

Losing your heart to a beautiful one

Perdant ton cœur pour un plus magnifique encore

And it feels right

Et tu te sens bien

As you lock up the house

Alors que tu fermes à clé la maison

Turn out the lights

Eteins les lumières

And step out into the night

Et saute à pied joints dans la nuit

And the world is busting as it seams

Et le monde est au bord de l'implosion

And you're just a prisoner of your dreams

Et tu n'es qu'un prisonnier de tes rêves

Holding on for your life

Tenant bon pour ta vie

'Cause you work all day

Parce que tu travailles toute la journée

To blow 'em away in the night

Pour les emporter dans la nuit

The rat traps filled with soul crusaders

Les pièges à rats remplis d'âmes en croisade

The circuits lined and jammed with chromed invaders

Les circuits recouverts et saturés par des envahisseurs chromés

And she's so pretty that you're lost in the stars

Et elle est si belle que tu es perdu dans les étoiles

As you jockey your way through the cars

Alors que tu te frayes un passages entre les voitures

And sit at the light, as it changes to green

Et assis au feu, alors que ça passe au vert

With your faith in your machine

Avec foi en ta machine

Off you scream into the night

Tu accélères en poussant un cri dans la nuit

And you're in love with all the wonder it brings

Et tu raffoles de toute la puissance que ça apporte

And every muscle in your body sings

Et chaque muscle de ton corps chante

As the highway ignites

A mesure que l'autoroute s'enflamme

You work nine to five

Tu travaille de neuf heures à cinq heures

And somehow you survive

Et de toute manière tu survis

Till the night

Jusqu'à la nuit

Hell all day they're busting you on the outside

L'enfer toute la journée, ils te mettent hors de toi

But tonight you're gonna break on through to the inside

Mais cette nuit, tu vas trouver une délivrance en toi

And it'll be right, it'll be right

Et ce sera juste, ce sera juste

And it'll be tonight

Et ce sera cette nuit

And you know she will be waiting there

Et tu sais qu'elle t'attendra là

And you'll find her somehow you swear

Et tu la trouveras d'une façon ou d'une autre, tu le jures

Somewhere tonight

Quelque part cette nuit

You run sad and free

Tu t'enfuis triste et libre

Untill all you can see is the night

Jusqu'à ce que tu ne puisse plus voir que la nuit

« Night » (Springsteen, *Born To Run*, 1975)

Dans cette chanson, l'usine est très clairement mise en parallèle avec une prison, une cellule dans laquelle l'ouvrier est enfermé. Il est aussi montré que l'usine, et surtout l'étroitesse de l'usine, s'exporte, même lorsque l'ouvrier la quitte : « Et tu es juste un prisonnier de tes rêves / Tenant bon pour ta vie / Parce que tu travailles toute la journée / Pour les emporter dans la nuit » (« And you're just a prisoner of your dreams / Holding on for your life / 'Cause you work all day / To blow 'em away in the night »). Encore une fois, et comme

dans la chanson « The Promise », que nous avons utilisée comme chanson introductive, l'autoroute et la voiture représentent des échappatoires indispensables pour fuir l'usine et la vie morne qu'elle symbolise : « Avec ta foi en ta machine [sous-entendu, l'automobile] / [...] / Alors que l'autoroute s'enflamme / Tu travaille de neuf heures à cinq heures / Et cependant tu survis / Jusqu'à la nuit » (« With your faith in your machine / [...] / As the highway ignites / You work nine to five / And somehow you survive »). Malgré tout, malgré sa fuite, l'homme est irrémédiablement rappelé par la cloche de l'usine et doit y pointer à la même heure tous les jours.

Dans ces deux musiques que sont « Factory » et « Night », Springsteen décrit donc très clairement l'usine comme un lieu d'aliénation, comme un lieu de survie, comme un lieu briseur de rêves et d'espérance (« End of the day, factory whistle cries / Men walk through these gates with death in their eyes ») (« Fin de la journée, la sirène de l'usine pleure / Les hommes traversent ces portes avec la mort dans les yeux »). Aussi, l'usine semble être le lieu par excellence d'une certaine reproduction sociale. C'est clairement ce que Springsteen veut montrer dans sa chanson emblématique « The River », sortie sur le double album *The River* en 1980 :

Come from down in the valley where mister when you're young

Je viens du fond de la vallée où, monsieur, quand tu es jeune

They bring you up to do like your daddy done

Ils t'élèvent pour que tu fasses comme a fait ton père

« The River » (Springsteen, *The River*, 1980)

Dans les tous premiers vers de cette chanson, Springsteen évoque la reproduction sociale qui « gangrène » les milieux populaires et notamment les milieux ouvriers. Lorsqu'il parle de faire « comme a fait ton père », l'artiste sous-tend travailler à l'usine. En bref, Springsteen décrit à la fois une « prison » spatiale, celle de l'usine, de la petite ville industrielle, mais aussi une « prison » sociale, celle de la reproduction sociale, de l'horizon bouché, horizon professionnel, bien évidemment, mais aussi horizon culturel et social.

Dans la continuité de sa réflexion sur le milieu ouvrier et sur l'usine, Springsteen, en bon raconteur des enjeux des époques et des lieux qu'il traverse, ne peut pas passer à côté de l'évocation des fermetures d'usines et de la désindustrialisation qui détruit certains quartiers, certaines rues, certaines villes entières même. C'est ainsi qu'il écrit la chanson « Youngstown », que l'on retrouve sur l'album *The Ghost Of Tom Joad*, sorti en 1995. Si nous avons choisi la ville de Youngstown comme ville témoin dans notre partie précédente, c'est parce que Springsteen lui-même l'a utilisée pour évoquer le sort des ouvriers de l'industrie américaine touchés par la fermeture de leur usine, et notamment des ouvriers métallurgistes de cette ville de l'Ohio. A travers ce texte, nous pouvons très clairement voir que cette désindustrialisation de la fin des années 70 et des années 80 est un phénomène à la fois spatial (les usines à l'abandon laissant des friches industrielles monumentales, la désertification de certains quartiers ouvriers, etc.), mais aussi social (communauté ouvrière fortement touchée, affaiblissement des liens ouvriers et communautaires, etc.). En réalité,

Springsteen entend dénoncer le sort de tous les ouvriers, métallurgistes, certes, mais également celui des ouvriers agricoles, notamment ceux de Californie et de la *Central Valley*, en dénonçant leurs conditions de travail déplorables.

« **Youngstown** » (« Youngstown »)

Here in north east Ohio
Ici, dans le nord-est de l'Ohio,
Back in eighteen-o-three
Ce fut en 1803 que,
James and Danny Heaton
James et Danny Heaton
Found the ore that was linin' yellow creek
Trouvèrent le minerai qui truffait Yellow Creek
They built a blast furnace
Ils construisirent un haut fourneau
Here along the shore
A cet endroit, le long des berges
And they made the cannon balls
Et se mirent à fabriquer les boulets de canon
That helped the union win the war
Qui aidèrent l'Union à gagner la guerre

Here in Youngstown
Ici, à Youngstown
Here in Youngstown
Ici, à Youngstown
My sweet Jenny, I'm sinkin' down
Ma petite Jenny, je touche le fond
Here darlin' in Youngstown
Ici, chérie, à Youngstown

Well my daddy worked the furnaces
Tu sais, mon père a travaillé aux fourneaux
Kept 'em hotter than hell
Il les gardait plus brûlant que l'enfer
I come home from 'Nam worked my way to scarfer
Je suis rentré du Vietnam et je me suis sacrifié
A job that'd suit the devil as well
Pour un travail qu'on croirait fait pour le diable
Taconite, coke and limestone
Taconite, charbon et calcaire
Fed my children and made my pay
Nourrissaient mes enfants et me faisaient gagner ma croute
Then smokestacks reachin' like the arms of god
Tandis que les cheminées s'élançaient comme les bras de Dieu
Into a beautiful sky of soot and clay

Dans un magnifique ciel de suie et d'argile

Here in Youngstown

Ici, à Youngstown

Here in Youngstown

Ici, à Youngstown

My sweet Jenny, I'm sinkin' down

Ma petite Jenny, je touche le fond

Here darlin' in Youngstown

Ici, chérie, à Youngstown

Well my daddy come on the Ohio works

Mon père arriva dans les usines de l'Ohio

When he come home from world war two

A son retour de la Seconde Guerre Mondiale

Now the yards just scrap and rubble

Maintenant le chantier n'est plus que fragments et ruines

He said, "Them big boys did what Hitler couldn't do"

Il a dit : « Ces types-là ont fait ce qu'Hitler ne pouvait faire »

These mills they built the tanks and bombs

Ces usines ont construit les tanks et les bombes

That won this country's wars

Qui ont gagné les guerres de ce pays

We sent our sons to Korea and Vietnam

Nous avons envoyé nos fils en Corée et au Vietnam

Now we're wondering what they were dyin' for

Maintenant on se demande à quoi a pu servir leur mort

Here in Youngstown

Ici, à Youngstown

Here in Youngstown

Ici, à Youngstown

My sweet Jenny, I'm sinkin' down

Ma petite Jenny, je touche le fond

Here darlin' in Youngstown

Ici, chérie, à Youngstown

From the Monongahela¹³³ valley

De la vallée de Monongahela

To the Mesabi iron range

Aux gisements de Mesabi¹³⁴

¹³³ Monongahela est un affluent de l'Ohio, situé à cheval entre la Pennsylvanie et la Virginie-Occidentale, très utilisé par les industries lourdes, notamment par l'U.S Steel.

¹³⁴ L'Iron Range est une chaîne de montagne du Minnesota et de l'Ontario qui accueille d'importants gisements de fer. A noter que Bob Dylan aussi a écrit sur le déclin minier de cette même région dans la chanson « North Country Blues » (*The Time They Are A Changing*, 1963).

To the coal mines of Appalacchia¹³⁵

Jusqu'aux mines de charbon des Appalaches

The story's always the same

L'histoire est toujours la même

Seven-hundred tons of metal a day

Sept cents tonnes de métal par jour

Now sir you tell me the world's changed

Maintenant, monsieur, vous me dites que le monde a changé

Once I made you rich enough

Une fois que j'ai fait de vous un homme riche

Rich enough to forget my name

Assez riche pour oublier mon nom

In Youngstown

A Youngstown

In Youngstown

A Youngstown...

My sweet Jenny, I'm sinkin' down

Ma petite Jenny, je touche le fond

Here darlin' in Youngstown

Ici, chérie, à Youngstown

When I die I don't want no part of heaven

Quand je mourrai, je ne veux pas ma part de paradis

I would not do heavens work well

Car je n'y remplirai pas ma tâche convenablement

I pray the devil comes and takes me

Je prie pour que le Diable vienne et m'emporte

To stand in the fiery furnaces of hell

Pour rester dans les ardents fourneaux de l'Enfer

« Youngstown » (Springsteen, *The Ghost of Tom Joad*, 1995)

Cette chanson de Springsteen prend racine dans un événement historique, à savoir la fermeture des trois grands fourneaux de Youngstown en 1979. L'artiste y raconte la découverte des gisements de fer en 1803 qui entraîna la construction de hauts-fourneaux, la prospérité de la ville qui s'en suivit pendant plus d'un siècle et demi, permettant au protagoniste de l'histoire de disposer d'un travail, donc d'une vie décente et de fonder une famille. Cependant, encore une fois, l'image de l'industrie américaine est dépeinte de manière assez rude, le travail permettant à la fois une « liberté » financière, mais offrant également une vie rude, une tâche harassante que symbolise d'ailleurs bien la chaleur des hauts-fourneaux, que Springsteen compare à un enfer sur terre. Le travail est donc à la fois une expérience de vie, mais aussi une expérience de « destruction ». Dans son article « Do You Believe In The

¹³⁵ Les Appalaches, deuxième chaîne de montagne des États-Unis, accueillent une industrie minière elle-aussi en déclin (fer, zinc...).

Promised Land ? : Contrasting Images Of Utopia In Popular Management Writing And The Music Of Bruce Springsteen », Carl Rhodes écrit :

« For Springsteen the hopes of liberation and the realities of oppression exist both simultaneously and uncomfortably. He is aware of the potential harsh realities of work, but his characters don't fully give up. »¹³⁶

Toujours ancré dans cette dialectique de « raconteur d'espaces et d'époques », mettons en lumière un discours que Springsteen prononça lors d'un concert, juste avant d'entamer la chanson « Youngstown » :

« Voici une ville [Youngstown] où durant toute la première moitié du siècle, il y a eu l'un des centres de l'industrie métallurgique aux États-Unis. Et la plupart des fours ont fermé à la fin des années 1970 et au début des années 1980, et toute la ville a perdu environ les deux tiers de sa population. Il y avait des milliers et des milliers et des milliers d'emplois, et ce soir-là il n'y avait personne qui n'ait un frère, un père ou un grand-père, un membre de sa famille qui n'ait été affecté par ses fermetures. Des familles, qui avaient vécu dans la région pendant des générations et des générations, furent séparées. Donc ceci est une chanson sur les gens qui ont construit les immeubles que nous habitons, les ponts que nous traversons, ce qu'en grandissant je croyais être l'Amérique, à qui on a dit qu'ils n'étaient plus utiles, que le monde avait changé, et qu'ils étaient devenus, d'une certaine façon, jetables... C'est le prix du business [...] Je suppose que cette chanson parle de ce que ce serait si quelqu'un venait après trente-quatre ans passés à faire le même boulot, et vous disait qu'il n'y a plus de travail, et que vous allez devoir trouver un autre moyen de subvenir aux besoins de votre famille et de trouver un sens à votre existence. »¹³⁷

A travers ce discours, nous voyons très clairement quelle conception Springsteen détient du travail. A la fois, le travail marque l'espace, marque le paysage, notamment urbain. Le travail est donc spatialement marqué, par des bâtiments, par des usines, par des fourneaux, par des lieux singuliers. Mais le travail est aussi socialement et culturellement marqué, ou plutôt le travail construit des communautés en rattachant entre eux des êtres humains soumis au même labeur. Ainsi, dans ces espaces industriels, la communauté ouvrière est soudée, ancrée, solidaire. Et ces mots ne sont pas vains, ce ne sont pas que des images : Springsteen a vu, durant son enfance, cette nécessaire solidarité des classes ouvrières pour faire face à la dureté du travail, à la dureté du quotidien en général. Dans cette ville de Youngstown, tout le paysage semble en réalité marqué de l'empreinte de l'industrie, de l'usine, du fourneau : tout le monde vit l'usine, tout le monde respire l'usine, tout le monde souffre de l'usine. Et lorsque l'usine disparaît, lorsque les fourneaux sont mis à terre, c'est véritablement le cœur de la cité qui s'effondre en même temps que s'affaiblissent les liens sociaux entre les individus de cette

¹³⁶ Carl Rhodes, « Do You Believe In The Promised Land?: Contrasting Images Of Utopia In Popular Management Writing And The Music Of Bruce Springsteen », *Consumption Markets & Culture*, Vol.7, Issue 1, 2004.

« Pour Springsteen, les espoirs de libération et les réalités de l'oppression existent toutes les deux simultanément et « inconfortablement ». Il est au courant de la potentielle dureté du travail, mais ses personnages n'abandonnent pas si facilement. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

¹³⁷ H. Barrière, M. Ollivier., 2008, *op. cit.*, p.231-232.

communauté ouvrière. La ville perd ses emplois, ses habitants, sa richesse et devient littéralement une « ville qui rétrécit », en anglais, une « *shrinking city* ».

L'autre élément spatial que Springsteen aime mettre en corrélation avec la désindustrialisation est sans aucun doute le délitement de la Main Street, cette rue principale caractéristique des petites et moyennes villes américaines. Dans la chanson « My Hometown », sur l'album *Born In The USA*, Springsteen écrit et chante :

Now Main Street's whitewashed windows and vacant stores
Maintenant, les vitrines lavées à blanc de la rue principale et les magasins vides
Seems like there ain't nobody wants to come down here no more
Semblent montrer qu'il n'y a plus personne qui veuille s'installer ici
They're closing down the textil mill across the railroad tracks
Ils ferment l'usine textile de l'autre côté de la voie ferrée
Foreman says these jobs are going boys
Le contremaître dit que ces boulots vont ailleurs, les gars
And they ain't coming back to your hometown
Et qu'ils ne reviendront pas dans ta ville natale

« My Hometown » (Springsteen, *Born in the USA*, 1985)

Très clairement, Springsteen fait ici référence au délitement des centres-villes des villes américaines touchées par la désindustrialisation et le manque d'emplois : lorsque les usines ferment, les gens n'ont plus les moyens de consommer ou tout simplement quittent la ville à la recherche d'un nouvel emploi (« Le contremaître dit que ces boulots vont ailleurs, les gars »). Lorsque Springsteen évoque « l'usine textile » (« *rug mill* »), il parle ici de l'usine de tapis A&M. Karagheusian dans laquelle travaillait notamment son père. Cette usine, qui avait employé jusqu'à 1700 personnes dans les années 30, ferma ses portes dans les années 60. D'autres usines de la région ont connu le même sort, notamment l'usine 3M ou encore la *glass factory*, usine de fabrication de verre. L'artiste s'inspire donc de ses différents exemples de fermetures pour dresser le tableau d'une Amérique en pleine désindustrialisation. C'est donc tout le centre-ville, et cette Main Street, qui pâtit de cette situation et entrent alors dans la spirale de la désertification. Serge Kaganski, journaliste musical aux Inrocks, en visite dans les lieux de vie de Springsteen, témoigne de son passage à Freehold :

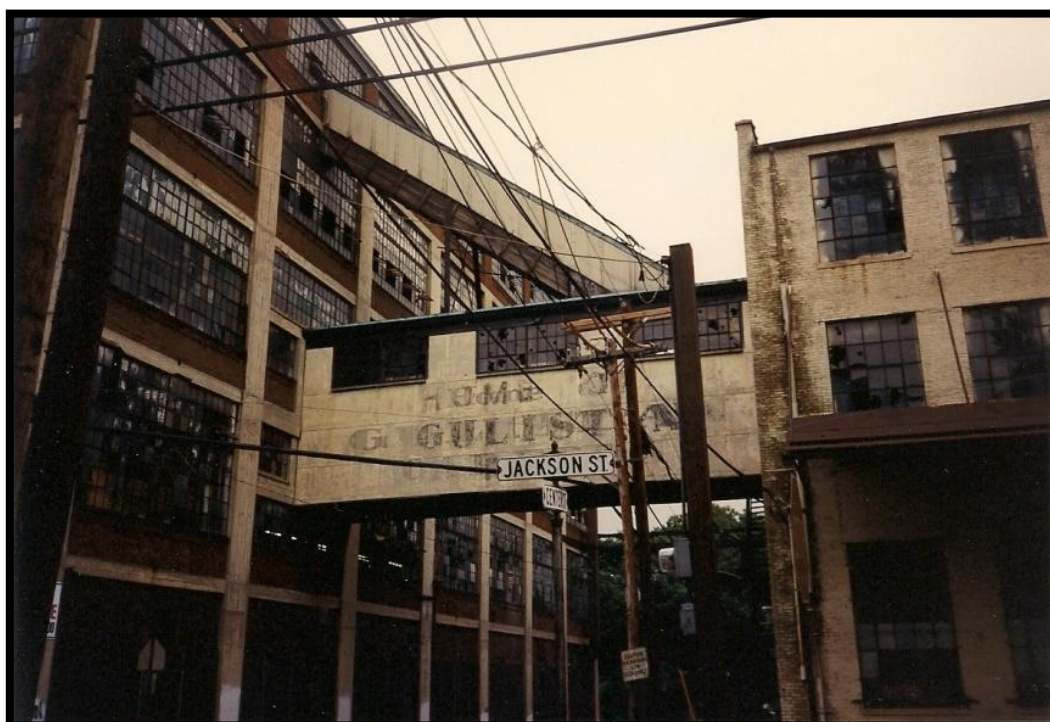
« En attendant, les vieux ateliers crevés semblent hantés par pleins de fantômes et leur silence est assourdissant : on entend ainsi la voix de Bruce et toutes ses chansons « sociales », le vacarme des machines à plein régime, le bruissement de la foule d'ouvriers sortant de l'usine, l'Amérique industrielle des années 50, les voix du patronnant qui un jour ont tonné « *Il faut fermer, ce n'est plus rentable !* » Aujourd'hui, il n'y a plus que des courants d'air, des murs pissieux, des carreaux pétés, des mauvaises herbes et quelques corbeaux qui tournent dans le ciel comme le mauvais inconscient de l'Amérique triomphante. »¹³⁸

¹³⁸ Serge Kaganski, « Bruce Springsteen - Bons baisers d'Asbury Park », *Les Inrocks* [En ligne], 09/07/1997, consulté le 16 mai 2017. URL : <http://www.lesinrocks.com/1997/07/09/musique/bruce-springsteen-bons-baisers-dasbury-park-11232243/>

**PLANCHE 14 : l'usine de fabrication textile A & M Karagheusian (« Rug Mill »)
fermée en 1964, aujourd'hui abandonnée**



Source : <https://fr.pinterest.com/pin/416231190532577079/>

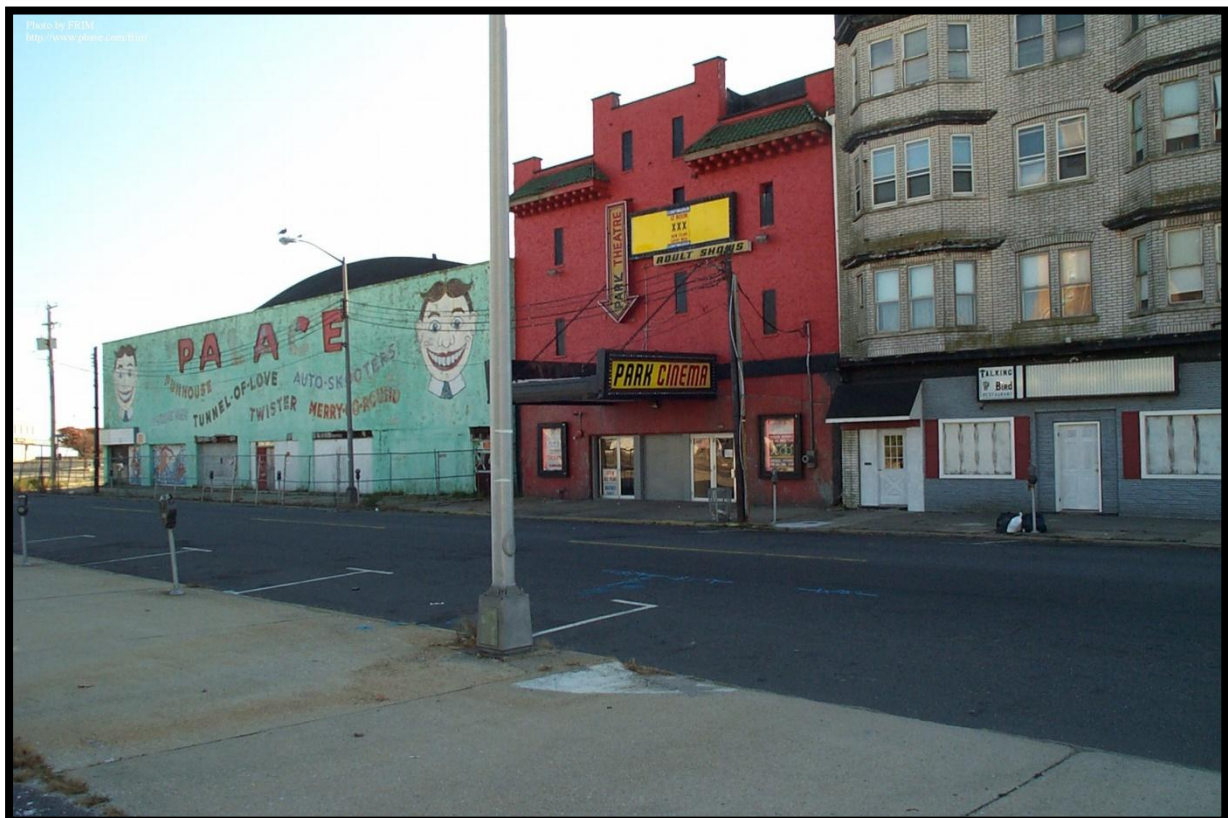


Source : <http://rugs.droogkast.com/rug-store-nj/>

PLANCHE 15 : le « Palace Amusements » d'Asbury Park, parc d'attraction couvert fermé en 1988 et détruit en 2004



Source : <http://www.best-beaches.com/us/New Jersey/asbury-park>



Source : <https://fr.pinterest.com/pin/472948398337631559/>

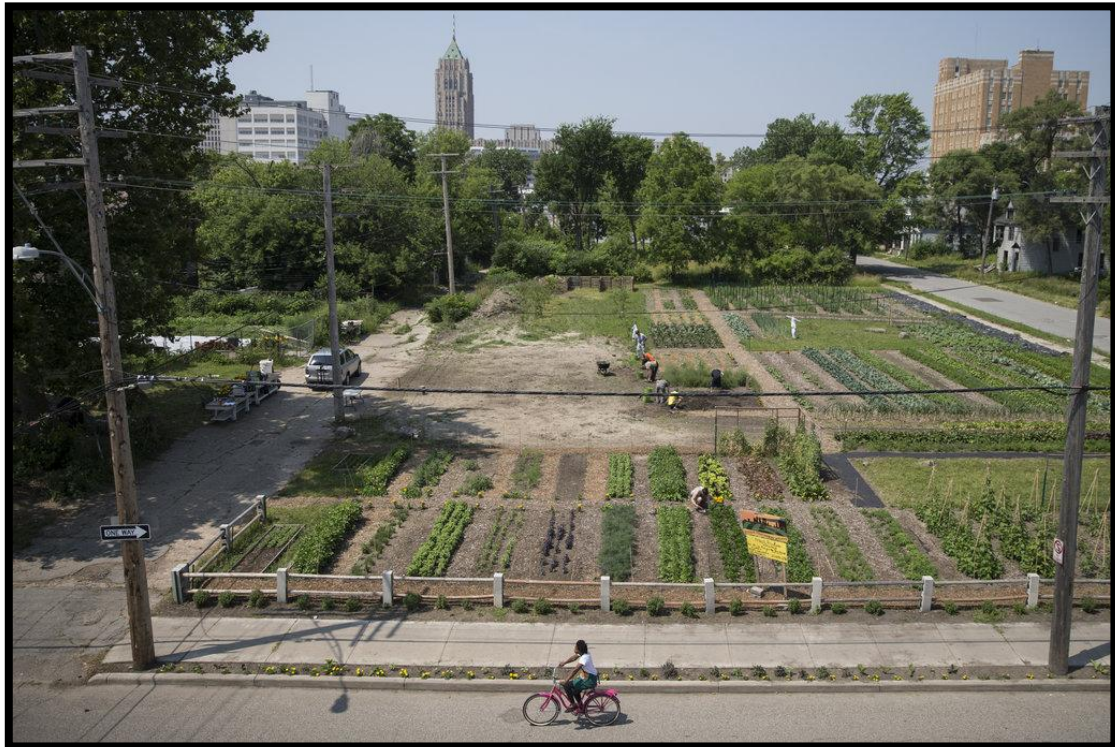


Source : <http://www.side-o-lamb.com/palace/>

Cette époque marque aussi la montée en puissance des grands malls situés en périphérie des villes, ces immenses grandes surfaces commerciales situées le long des axes routiers et autoroutiers et qui engendrent une énorme concurrence vis-à-vis des commerces des centres-villes. Ce constat que Springsteen établit est en réalité le même qui est à l'œuvre aujourd'hui dans des métropoles américaines de plus grandes tailles, comme à Détroit, par exemple, où se mélangent des problématiques sociales, ethniques et spatiales. Cette ville, berceau de l'industrie automobile américaine, qui accueillait notamment le « *Big Three* » (Ford, General Motor, Chrysler), est tombée en déchéance progressive à partir des années 90 et a connu la faillite au milieu des années 2000. Le processus sociogéographique est le suivant : lorsque les entreprises automobiles ont fait faillite et que les populations blanches ont fui la ville pour s'installer en banlieue, les commerces et grandes enseignes installés en centre-ville ont fermé leur rideau, faute d'une clientèle devenue insuffisante, pour s'installer dans ces *suburbs* (banlieue), lieux alors en pleine expansion dans toute l'Amérique. Les populations du centre-ville, majoritairement noires, se sont alors retrouvées dans une précarité économique (30% de chômage, notamment du à la faillite des entreprises) et dans une précarité d'offres de services (manques de commerces, de services publics, etc.) N'ayant plus les moyens de se déplacer en automobile dans les banlieues limitrophes pour faire leurs courses alimentaires - les prix des carburants ayant eux aussi largement augmentés ces dernières années, le tout combiné à l'absence de salaires -, les populations pauvres et modestes n'ont eu que deux choix : se tourner vers une alimentation malsaine (*junk food*), ou bien se tourner vers un nouveau type de production alimentaire, en l'occurrence les jardins urbains communautaires. Ce sont notamment au travers de ces nouveaux jardins urbains et du « droit à la sécurité alimentaire » que la ville de Détroit tend aujourd'hui à recouvrir un certain dynamisme. Le droit à la « sécurité alimentaire » étant devenu central, les habitants ont donc développé un système communautaire infra-urbain. Si les jardins communautaires, initialement surtout cultivés par les retraités, étaient pour la plupart illégaux, car cultivés sur des parcelles de terrains certes abandonnées, mais encore privées, une loi a été votée pour autoriser cette occupation des terrains vagues, constituant ainsi un symbole fort. Ce

mécanisme de « désertification-destruction-refonctionnalisation », nous l'avons déjà détaillé pour la ville de Youngstown, qui a connu en réalité un processus assez similaire que Détroit.

PLANCHE 16 : l'agriculture urbaine à Détroit, des jardins au cœur de la ville



Source : <http://www.nytimes.com/2014/07/07/us/mayor-mike-duggans-pledges-echo-in-detroits-north-end.html#>

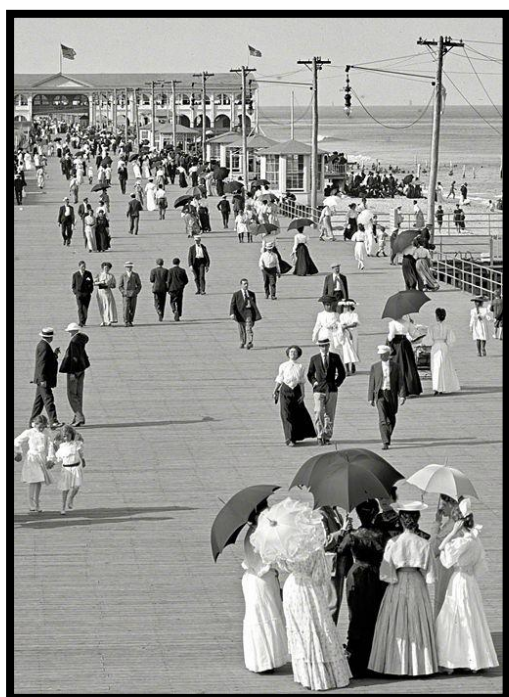


Source : <https://metronocstrat.wordpress.com/tag/reseaux/>

Ainsi, si certaines villes semblent doucement se relever - Youngstown ou Détroit en sont des exemples -, la ville d'Asbury Park, quant à elle, continue de pâtir des ces décennies de ces souffrances économiques et sociales. Cette ville balnéaire, ancien lieu de villégiature de New Yorkais aisés, notamment pendant le véritable âge d'or de la ville des années 30 (construction de casinos, d'hôtels, de salles de spectacles, etc.), présente aujourd'hui les stigmates d'une profonde crise structurelle. Casino en ruine fermé, bâtiments abandonnés, murs écroulés, terrains vagues craquelés, mauvaises herbes galopantes, construction arrêtées... Si l'activité semble aujourd'hui reprendre pour quelques lieux de la ville, notamment le Convention Hall, la salle Paramount ou le Wonder Bar qui n'a, pour sa part, jamais cessé de fonctionner, Asbury Park ressemblait, dans les années 80-90-2000, à un « lambeau d'urbanité »¹³⁹, à une « *ghostown* » (« ville fantôme »). Serge Kaganski, en visite dans la ville en 1997, raconte :

« Là, on est abasourdi par ce qu'on découvre. On savait qu'Asbury Park était sur le déclin... Ce n'est pas simplement une station balnéaire passée de mode genre Etretat que l'on sillonne hébétés, mais une ville fantôme, un Pompéi moderne, un paysage urbain aussi dévasté que Beyrouth ou Sarajevo, un Stonehenge de béton pisseux et de bois pourri. » [...] « La nuit, on sillonnera de nouveau ces rues désertes, ce lambeau d'urbanité reconquis par la nature, à la recherche de fantômes introuvables, de secrets qui n'existent pas. »¹⁴⁰

PLANCHE 17 : L'évolution d'Asbury Park



Le boardwalk d'Asbury Park en 1905

Source : <https://pl.pinterest.com/pin/736057132818018622/> ; <https://pl.pinterest.com/pin/115756652893590476/>

¹³⁹ S. Kaganski., 2017, art. cit.

¹⁴⁰ *Ibidem.*



Asbury Park vue de l'Empress Hotel, été 1979

Source : <https://pl.pinterest.com/pin/421508846347137050/>



Le casino d'Asbury Park dans les années 2000, avant la rénovation

Source : <https://pthomascnj.wordpress.com/works/graphic-design-i/graphic-design-project-3/>



Le Paramount Theatre d'Asbury, symbole d'une certaine revitalisation de la ville

Source : <https://pl.pinterest.com/pin/263953228143542772/>



Le Paramount Theatre, cœur du boardwalk d'Asbury Park

Source : <https://pthomascnj.wordpress.com/works/graphic-design-i/graphic-design-project-3/>

Si les stigmates d'Asbury Park sont bel et bien visibles, notamment sur son boardwalk (Casino et Carrousel en ruine) et sur sa Main Street (magasins fermés, etc.), la ville a toutefois opéré des processus de rénovation et de redynamisation. La municipalité entama des travaux de destruction/reconstruction de certains bâtiments emblématiques comme le Casino dont l'une des parties fut détruite, ou encore le Palace Amusement qui fut détruit en 2004 (cf. PLANCHE 15)

d. Les marges urbaines, une manière de raconter la ville par ses périphéries

Continuons notre progression dans l'analyse de l'univers socio-spatial de Springsteen. Si nous avons précédemment montré que l'artiste raconte le milieu ouvrier et tout ce qui s'y rapporte (l'usine comme deuxième foyer, la reproduction sociale, l'affaiblissement des communautés et de leur lieu de vie, la destruction des unités de production), Springsteen raconte en réalité les laissés pour compte en général, non seulement ceux qui ont perdu leur travail, nous l'avons vu, mais aussi ceux qui n'ont même pas de foyers. Ainsi, dans beaucoup de ses chansons, l'artiste dresse en quelque sorte le portrait de « marges urbaines » qui accueillent des personnes en rupture presque totale avec la société dans laquelle elles vivent. Springsteen, en raconteur d'espaces, n'oublie donc pas les marges de la ville, ni ceux qui les peuplent. Ville/marginalisation apparaît donc comme une dialectique intéressante pour analyser le corpus de Springsteen. Lui-même avait bien résumé la chose : « *Qu'est ce qui arrive quand tes rêves ne deviennent pas réalité ? Où aller, que faire ?* » Et dans la plupart du temps, à la question « où aller ? », la réponse est claire : les gens - ceux qui n'ont pas réalisé leur rêve, pire, les gens qui ont perdu travail, maison et famille - se rendent dans les marges urbaines, marges qui peuvent se trouver dans le centre-ville comme en périphérie.

Plusieurs chansons en particulier semblent parfaitement bien illustrer cette propension qu'a Springsteen à raconter les marges et les « marginaux » qui les peuplent. Si nous utilisons ici le terme de « marginal » pour désigner les personnes qui peuplent ces marges urbaines, il serait en réalité plus pertinent et significatif de parler « d'exclus » et « d'exclusion », c'est-à-dire le fait, pour certaines personnes, de quitter la société dans laquelle elles vivaient, le plus souvent pour des raisons involontaires. Ces raisons, ce sont le plus souvent des raisons économiques : la perte d'un travail, l'hypothèque de sa maison, l'écroulement du système bancaire... En réalité, lorsque nous parlons de « quitter la société dans laquelle elles vivaient », il ne faut pas se méprendre : l'exclusion n'est pas toujours synonyme de fuite. En effet, une personne peut se retrouver en situation d'exclusion à l'intérieur même de son quartier, par exemple si celui-ci est en désuétude et que tout y est délabré, abandonné (destruction des maisons, non entretien des routes, délaissement des services publics, etc.). En 1978, dans la chanson « *Darkness On The Edge Of Town* », sortie sur l'album du même nom, Springsteen évoquait déjà les marges urbaines comme, en quelque sorte, un lieu de perte :

« **Darkness On The Edge Of Town** » (« Obscurité aux abords de la ville »)

They're still racing out at the Trestles

Ils continuent de courir au Trestles¹⁴¹

¹⁴¹ The Trestles, certainement le Trestles Beach d'Asbury Park.

But that blood it never burned in her veins
Mais ce sang-là n'a jamais brûlé dans leurs veines
Now I hear she's got a house up in Fairview
Maintenant, j'entends dire qu'elle a une maison à Fairview
And a style she's trying to maintain
Et un train de vie qu'elle essaie de maintenir
Well if she wants to see me
Eh bien, si elle veut me voir
You can tell her that I'm easily found
Tu peux lui dire qu'on peut me trouver facilement
Tell her there's a spot out 'neath Abram's Bridge
Dis-lui qu'il y a un endroit, là, sous le pont Abraham
And tell her there's a darkness on the edge of town
Et dis lui qu'il y a de l'obscurité aux abords de la ville

Everybody's got a secret Sonny
Tout le monde a un secret Sonny
Something that they just can't face
Quelque chose qu'ils ne peuvent simplement pas supporter
Some folks spend their whole lives trying to keep it
Certaines personnes passent toute leur vie à essayer de le cacher
They carry it with them every step that they take
Ils l'emportent avec eux à chaque pas qu'ils font
Till some day they just cut it loose
Jusqu'à ce qu'un jour, ils s'en déchargent
Cut it loose or let it drag 'em down
S'en déchargent, ou le laissent les entraîner vers le fond
Where no one asks any questions
Là où personne ne pose de questions
Or looks too long in your face
Ou vous regarde en face avec trop d'insistance
In the darkness on the edge of town
Dans l'obscurité aux abords de la ville

Some folks are born into a good life
Certaines personnes sont bien nées
Other folks get it anyway anyhow
D'autres personnes s'en sortent tant bien que mal
I lost my money and I lost my wife
J'ai perdu mon argent et j'ai perdu ma femme
Them things don't seem to matter much to me now
Ces choses n'ont plus grande importance pour moi maintenant
Tonight I'll be on that hill 'cause I can't stop
Ce soir, je serai sur cette colline, parce que je ne peux pas m'arrêter
I'll be on that hill with everything I got
Je serai sur cette colline avec tout ce que je possède
Lives on the line where dreams are found and lost
A risquer ma vie là où les rêves se trouvent et se perdent

I'll be there on time and I'll pay the cost
Je serai là à l'heure et je paierai ce que ça coûte
For wanting things that can only be found
De vouloir les choses qu'on peut seulement trouver
In the darkness on the edge of town
Dans l'obscurité aux abords de la ville

« Darkness On The Edge Of Town » (Springsteen, *Darkness On The Edge Of Town*, 1978)

Dans cette chanson, « l'obscurité aux abords de la ville », que l'on pourrait plutôt traduire par « les abords sombres de la ville », apparaissent comme des lieux où l'espoir est perdu, où le personnage enterre ses rêves, où le personnage va finir son existence. C'est à la fois un lieu vague, presque « imaginaire », mais aussi tellement réel et vrai, notamment lorsque Springsteen évoque le « pont Abraham ». Difficile de savoir si ce pont existe vraiment, mais ce sont ici les notions à la fois d'abris et de lien que symbolise le pont qui sont importantes : le pont est non seulement un abri précaire situé « aux obscurités de la ville » pour le personnage, désormais déshérité et sans le sou, mais c'est aussi une liaison, un lien vers la ville où évolue certainement l'ancienne femme du personnage qui, elle, est restée au contact de la société (« Maintenant j'entends dire qu'elle a une maison à Fairview / Et un train de vie qu'elle essaye de maintenir »). Ces deux lieux sont donc socialement marqués : le pont symbolise la précarité sociale et financière du personnage tandis que la ville représente la réussite sociale, ou en tout cas le maintient dans une certaine classe sociale. Les « abords sombres de la ville », c'est aussi un lieu, ou plutôt un non-lieu, où aucune règle ne semblent s'appliquer, donc un lieu quasiment éloigné de la société humaine, du contrat social : « Où personnes ne pose de questions / Ou vous regarde trop longtemps en face / Dans l'obscurité aux abords de la ville ». Ces lieux, pourtant rattachés aux villes, apparaissent comme des lieux géographiquement isolés. C'est d'ailleurs aussi le cas dans la chanson « Mansion On The Hill » (« Château sur la colline »), parue sur l'album *Nebraska* (1982), dans laquelle Springsteen décrit une maison isolée, entourée d'usines et de champs, en utilisant la même formulation de départ que dans « Darkness On The Edge Of Town » :

There's a place out on the edge of town sir
Il y a un endroit aux abords de la ville, monsieur
Risin' above the factories and the fields
Qui se dresse au-dessus des usines et des champs

[...]

Tonight down here in Linden Town
Ce soir, ici, dans la ville de Linden
I watch the cars rushin' by home from the mill
Je regarde les voitures rentrant de l'usine à toute vitesse

« Mansion On The Hill » (Springsteen, *Nebraska*, 1982)

Dans « Mansion On The Hill », Springsteen fait en quelque sorte la synthèse entre l'isolement géographique, la classe sociale et la communauté ouvrière : il utilise la géographie, en l'occurrence l'éloignement géographique de la maison par rapport à la ville, pour désigner la communauté ouvrière et en quelque sorte les « combats de classes » qui prennent place dans la société. Cette dialectique entre localisation et classe sociale, Bryan K. Garman l'a bien expliqué dans son article « The Ghost of History : Bruce Springsteen, Woody Guthrie, and the Hurt Song » :

« Springsteen relies on geography to demarcate class relationships, and locates his mansion on the outskirts of town where we see it "[r]ising above" the working class geographies of the "factories and the fields." The mansion symbolizes the history of class relations in this industrial locale. Geographically isolated from the town, the mansion is "completely surround[ed]" by "gates of hardened steel." Obviously produced by the millworkers driving home from work, the cold, hard steel recalls the lovelessness of [the] mansion, and, more importantly, emphasizes the workers' place in their community. »¹⁴²

Mais la chanson sans doute la plus emblématique de ces marges urbaines et de ce phénomène d'exclusion que Springsteen raconte et décrit est la chanson « The Ghost of Tom Joad », présente sur l'album du même nom sorti en 1995. Pour écrire cet album, Springsteen s'inspira très fortement du roman *Les Raisins de la Colère* (*The Grapes of Wrath*), de John Steinbeck (1939) et de son adaptation cinématographique sorti en 1940 par John Ford. Ce roman raconte la vie d'une famille pauvre de métayers de l'Oklahoma, les Joad, contrainte à quitter sa région pour fuir les Dust Bowl et ses conséquences (sécheresse, famine, pauvreté). Dans son album, Springsteen reprend donc la base de cette « vieille » histoire pour recréer un univers moderne, mettant en scène des personnages aux problématiques plus actuelles, mais assez similaires. Dans l'ouvrage *Bruce Springsteen, une vie en album*, Ryan White, grand spécialiste de l'œuvre de Springsteen, résume ainsi « The Ghost of Tom Joad » :

« Convoquant l'esprit de justice pour tous les personnages de Steinbeck, Springsteen écrivit « The Ghost of Tom Joad ». Steinbeck avait placé les Joad face à la violence du Dust Bowl, les éparpillant le long de la route 66, de l'Oklahoma à la Californie, Springsteen peupla sa chanson de réfugiés modernes, dormant dans des voitures, sous les viaducs et les ponts « sur un oreiller de roche dure » (« on a pillow of solid rock. »)¹⁴³

A travers cette réflexion, nous pouvons établir un parallèle entre le travail de Woody Guthrie et celui de Springsteen et mettre en exergue le glissement opéré dans la musique

¹⁴² Garman, p.227 ; cité dans M. Morris., 2007, art. cit.

« Springsteen s'appuie sur la géographie pour distinguer les relations de classe, et localise cette maison en périphérie de la ville où nous la voyons s'élever au-dessus des usines et des champs, marqueurs géographiques de la classe ouvrière. La maison symbolise l'histoire des relations de classe dans ce lieu industriel. Géographiquement isolée de la ville, la maison est « complètement entourée » par « des grilles en acier trempés ». Evidemment produit par les ouvriers sidérurgistes qui conduisent de leur maison jusqu'à leur travail, l'acier froid et dur rappelle le manque de chaleur de la maison, et, plus important, souligne la place du travailleur dans sa communauté. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

¹⁴³ R. White, 2016, *op. cit.*, p.165.

folk : si Woody Guthrie et Steinbeck racontaient les grandes plaines américaines et les tempêtes de poussières qui poussaient les paysans à l'exil vers l'ouest du pays, Springsteen, lui, entend s'appuyer sur l'œuvre de ses deux « modèles » que constituent Guthrie et Steinbeck tout en abordant des thèmes plus actuels qu'il entend alors mettre en lumière. En quelque sorte, s'il fallait encore en trouver un, Steinbeck constitue un dénominateur commun entre Guthrie et Springsteen.

Sur la pochette de *The Ghost of Tom Joad*, il est possible de lire la chose suivante : « Douze chroniques sur les oubliés de l'Amérique ». Cet album, c'est le symbole de l'héritage des paysans exilés de l'Oklahoma, les *Okies*, et des grandes plaines américaines. Tom Joad est mort, mais son fantôme plane toujours au-dessus de ces exilés, de ses exclus, de ses individus marginalisés qui peuplent désormais les villes américaines et les espaces urbains en général : les personnages de cet album sont en quelque sorte les descendants de Tom Joad et de ce qu'il représentait. Springsteen, qui habitait, dans les années 90, la région de Los Angeles, avait pour habitude de se balader, seul ou en famille, à moto ou en voiture, dans les déserts entourant L.A. C'est lors de ces périple que Springsteen observe, regarde, prend conscience du monde qui l'entoure ; il part à la rencontre de nouveaux lieux qu'il ne connaît pas, en tout cas pas aussi bien que ceux de la côté est américaine, et donc, des gens qui les habitent : « *Certaines rencontres sur la route nourriront directement l'album, comme celle de ce type croisé devant un motel, qui lui racontera son histoire et celle de son frère, un biker, membre des Vagos, un club de motard de la vallée de San Fernando.* »¹⁴⁴ Ainsi, l'artiste, dans cet album, utilise l'image d'un vieux personnage des *Raisins de la Colère*, celui de Tom Joad, pour raconter des histoires modernes, des enjeux contemporains, des sujets d'actualité. Très concrètement, comme le montre l'histoire de ce biker rencontré au détour d'un motel, dans l'album *The Ghost of Tom Joad*, Springsteen réalise des « *snapshots* »¹⁴⁵, c'est-à-dire des instantanés, des clichés, des photographies d'une réalité à un moment donné, réalité qu'il parvient donc à mettre en image, à décrire, à chanter. Et finalement, tout cela donne quelque chose de très géographique :

« Si Springsteen passe pour un chroniqueur attentif, on trouve très peu de mentions de la dimension géographique dans et de l'œuvre de Springsteen, pourtant omniprésente, a fortiori dans cet album-ci [The Ghost of Tom Joad]. Géographie physique ou humaine, géographie réelle ou fantasmagique, elle imprègne chacun de ses albums, pratiquement chacune de ses compositions. La plupart ont la nécessité de situer l'action et se font très précises en termes de localisation : villes, lieux-dits, routes et même le nom et le numéro de certains échangeurs, mais aussi un *roadhouse*, une maison... C'est également en cela que l'écriture de Springsteen est très visuelle, très cinématographique. L'image ne peut se dispenser de cette dimension de temps et d'espaces (extérieur/intérieur/jour...). Au cinéma, l'action repose sur ces données sans laquelle exister (même stylisé, à la façon de *Dogville*). « Ghost of Tom Joad », avec ses villes (« Youngstown »), avec ses descriptions minérales, ne recèle pas simplement de détails géographiques, mais s'attache à montrer la violence qu'induit cette géographie. Springsteen a la nécessité de placer des vignettes dans un cadre à la fois

¹⁴⁴ M. Dufaud, 2010, *op.cit.*, p.615.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

réaliste et identifiable en peu de mots. En cela on retrouve évidemment l'influence cinéma. »¹⁴⁶

Attardons nous donc sur la chanson « The Ghost of Tom Joad » qui représente réellement ce que Springsteen a fait de mieux dans la description d'une ville, ou plutôt dans la description d'une urbanité particulière, celle des marges urbaines et tout ce qui va avec : la précarité, la pauvreté, la misère même, l'effondrement des liens sociaux, l'effondrement de l'espoir d'une vie meilleure, en somme, l'effondrement du (des) rêves américains.

« **The Ghost Of Tom Joad** » (« Le fantôme de Tom Joad »)

Men walkin' 'long the railroad tracks

Des hommes qui marchent le long des voies de chemin de fer

Goin' someplace there's no goin' back

Allant quelque part, un lieu sans retour

Highway patrol choppers comin' up over the ridge

Les hélicoptères de la police des autoroutes surgissent au-dessus de la crête

Hot soup on a campfire under the bridge

Une soupe chaude dans un feu de camp sous le pont

Shelter line stretchin' round the corner

La ligne d'abris s'étend jusqu'au coin de la rue

Welcome to the new world order

Bienvenue dans le nouvel ordre mondial

Families sleepin' in their cars in the southwest

Des familles dormant dans leur voiture dans le sud-ouest

No home no job no peace no rest

Pas de maison, pas de boulot, pas de paix, pas de repos

The highway is alive tonight

L'autoroute est vivante ce soir

But nobody's kiddin' nobody about where it goes

Mais personne ne charrie personne à propos d'où elle mène

I'm sittin' down here in the campfire light

Je suis assis ici dans la lumière du feu de camp

Searchin' for the ghost of Tom Joad

Recherchant le fantôme de Tom Joad

He pulls prayer book out of his sleeping bag

Il retire le livre de prières de son sac de couchage

Preacher lights up a butt and takes a drag

Le prêcheur allume un mégot et prend une bouffée

Waitin' for when the last shall be first and the first shall be last

Attendant le moment où les derniers seront les premiers et les premiers les derniers

In a cardboard box 'neath the underpass

Dans un carton sous le passage souterrain

Got a one-way ticket to the promised land

¹⁴⁶ *Ibidem.*, p.617.

Tu as un ticket sans retour pour la terre promise
You got a hole in your belly and gun in your hand
Tu as un trou dans le ventre et un flingue dans ta main
Sleeping on a pillow of solid rock
Dormant sur un oreiller de pierre dure
Bathin' in the city aqueduct
Te baignant dans l'aqueduc de la ville

The highway is alive tonight
L'autoroute est vivante ce soir
But where it's headed everybody knows
Mais où ça mène, tout le monde le sait
I'm sittin' down here in the campfire light
Je suis assis ici dans la lumière du feu de camp
Waitin' on the ghost of Tom Joad
Attendant le fantôme de Tom Joad

Now Tom said "Mom, wherever there's a cop beatin' a guy
Maintenant, Tom a dit « Maman, partout où il y a un flic qui tabasse un gars
Wherever a hungry newborn baby cries
Partout où un nouveau-né affamé pleure
Where there's a fight 'gainst the blood and hatred in the air
Où il y a un combat contre le sang et de la haine dans l'air
Look for me Mom I'll be there
Cherche après moi, Maman, je serai là
Wherever there's somebody fightin' for a place to stand
Partout où il y a quelqu'un qui se bat pour un endroit où vivre
Or decent job or a helpin' hand
Ou un boulot décent ou une main tendue
Wherever somebody's strugglin' to be free
Partout où quelqu'un se bat pour être libre
Look in their eyes Mom you'll see me. "
Regarde dans leurs yeux, Maman, tu me verras »

The highway is alive tonight
L'autoroute est vivante ce soir
But nobody's kiddin' nobody about where it goes
Mais personne ne charrie personne à propos d'où elle mène
I'm sittin' downhere in the campfire light
Je suis assis ici dans la lumière du feu de camp
With the ghost of old Tom Joad
Avec le fantôme du vieux Tom Joad

« The Ghost of Tom Joad » (Springsteen, *The Ghost of Tom Joad*, 1995)

Dès les premiers vers, le décor est planté : le chemin de fer que les hommes suivent conduit irrémédiablement vers l'enfer. Ce chemin de fer, qui représentait au temps des hoboes américains la possibilité d'un avenir relativement meilleur, symbolise désormais la fuite vers un lieu d'où l'on ne revient pas, « un lieu sans retour ». Ces lieux, ce sont des abris de fortune sous des ponts (« under the bridge »), sous des autoroutes (« the highway is alive tonight »), sous des aqueducs (« bathin' in the city aqueduct »), des lieux qui symbolisent l'effondrement d'une vie, qui symbolisent la chute financière et sociale des personnes vivent là. Encore une fois, Springsteen met en place un décor, un théâtre, en l'occurrence celui d'une marge - ou plutôt de marges urbaines - dans lequel des personnages évoluent. Ce(s) décor(s), à la lecture et à l'écoute de la chanson, sont facilement imaginables par les lecteurs.trices / auditeurs.trices qui peuvent le(s) reconstituer mentalement ainsi que les actions qui y prennent place. Il est donc possible de dessiner, ou en tous cas d'esquisser, ces villes et ces lieux urbains en désuétudes que décrit Springsteen. Ainsi, pour symboliser ces espaces en marges que Springsteen met en lumière, j'ai décidé de choisir et d'exposer cinq photographies qui, selon moi, illustrent parfaitement bien les paysages urbains « en marge » que Springsteen décrit et les situations sociales qui y sont associées :

PLANCHE 18 : des hommes et des espaces « en marge »



Des sans-abris vivant en périphérie de la ville, College Park, Maryland, 2016

Source : <https://www.theodysseyonline.com/raising-the-minimum-wage-will-make-you-poorer>

Application d'un filtre sur Picasa



Un sans-abri vivant sous une autoroute urbaine à Dallas

Source : <https://fr.pinterest.com/pin/81064862013115290/>



Un sans-abri vivant dans les tuyaux d'évacuation en banlieue de Los Angeles

Source : <http://www.yaylamag.com/fred-hoerr/>



Source : <http://www.yaylamag.com/fred-hoerr/>



Campements de sans-abris en périphérie de Los Angeles

Source : <http://www.yaylamag.com/fred-hoerr/>

Les trois dernières photographies, dont celle d'un homme habitant dans un tuyaux d'évacuation des eaux usées, proviennent de l'exposition photographique de Fred Hoerr, exposition intitulée « Promised Land » (« Terre promise »), ce qui est particulièrement intéressant à mettre en relation avec notre sujet d'étude puisque Springsteen utilise souvent, nous le verrons, le terme de « Terre promise » dans beaucoup de ces chansons. De plus, cette photo a été prise dans le cœur même du *downtown* de Los Angeles, en Californie, État américain qui a beaucoup intéressé et influencé Springsteen dans son album *The Ghost of Tom Joad*. C'était un peu comme si cette exposition de Fred Hoerr, et particulièrement cette photo, avait été taillée sur mesure pour illustrer certaines musiques de Springsteen et notamment « The Ghost of Tom Joad ».

Si nous avons choisi de réunir ces photographies pour illustrer notre propos, c'est aussi parce qu'elles possèdent toutes un point commun : elles mettent en lumière un espace urbain marginal périphérique, mais rattaché au centre-ville. Ainsi, la première, la deuxième, la troisième et la cinquième photographie sont en réalité très similaires : on y voit des sans-abris, seul ou en communauté, vivant en périphérie de la ville avec en arrière plan le *CBD* (*Central Business District*) de la ville en question, les deux lieux étant « symboliquement » reliés par un axe routier aérien, un pont dans la première, la troisième et la cinquième photo, une autoroute urbaine dans la seconde photo. Ainsi, si l'autoroute constitue, dans beaucoup de chansons de Springsteen, un moyen de s'échapper, ce peut aussi être un lieu marginalisé, un lieu de marginalité, un habitat précaire, un abri de fortune, comme le symbolise bien le vers « Une soupe chaude dans un feu de camp sous le pont » (« Hot soup on a campfire under the bridge ») dans la chanson « The Ghost of Tom Joad », et comme le symbolisent également bien ces photographies. La mise en parallèle d'un lieu périphérique pauvre au premier plan et d'un CBD en arrière plan n'est pas non plus neutre : les photographies pointent la contradiction inhérente à beaucoup de grandes villes américaines où richesse et pauvreté se côtoient, et ce que Springsteen dénonce d'ailleurs dans bien des chansons, et notamment dans son dernier album *Wrecking Ball*, sorti en 2012 après la crise financière.

Mais alors qu'est ce que raconte la chanson « The Ghost of Tom Joad » ? Cette chanson, c'est à la fois une chanson spatiale, sociale et politique. C'est l'histoire d'individus seuls et de familles entières qui, à cause de circonstances malheureuses (certainement la perte d'un emploi, des dettes, une hypothèque, etc.), se retrouvent désormais sans-abris et cherchent un endroit pour dormir, empruntant ainsi l'autoroute qui les mènera vers ce lieu où l'espoir n'est plus permis, sous un pont, sous une autoroute, sous un aqueduc urbain, dans un passage souterrain... Là encore, comme dans la chanson « The Promise » que nous avons utilisée au début de notre analyse, la voiture devient non plus le symbole de la fuite, mais un refuge obligé et précaire (« Families sleepin' in their cars in the southwest ») (« Des familles dormant dans leur voiture dans le sud-ouest »). Ces lieux dans lesquelles les gens trouvent refuges sont des lieux sans espoir, mais aussi des lieux dangereux où s'exerce une certaine violence (« You got a hole in your belly and gun in your hand ») (« Tu as un trou dans le ventre et un flingue dans ta main »). Et si Springsteen écrit aussi bien sur les déclassés de cette Amérique accablée, c'est parce qu'il sait que tomber dans la pauvreté, hier comme aujourd'hui, n'est pas chose si compliquée. Lui a réussi, certes, et ce grâce à la musique, mais il sait aussi qu'il

aurait pu rester « du mauvais côté du fossé »¹⁴⁷, notamment en suivant les pas de son père à l'usine, soumis aux fluctuations financières et autres fermetures économiques :

« Aujourd'hui, quand il traverse un quartier déshérité, quand il aperçoit un sans-abri ou quand il passe devant une usine, Springsteen revoit son enfance et sait. Il sait qu'il aurait aussi bien pu rester du mauvais côté du fossé. Ce savoir intime allié à l'état désastreux du monde d'aujourd'hui donne Tom Joad. Tom Joad, personnage des Raisins de la colère, anti-héros de la grande crise de 29. *The Ghost of Tom Joad*, c'est le fantôme de cette débâcle économique, sociale et mentale qui hante l'Amérique post-Bush. La crise de 29 s'appelait aussi la Grande Dépression. D'où ce disque déprimé. »¹⁴⁸

En plus d'être une chronique socio-spatiale, cette chanson est aussi indirectement une chanson politique, notamment lorsque Springsteen écrit « Welcome to the new world order » (« Bienvenu dans le nouvel ordre mondial »). Par ces mots, l'artiste fait référence à ce « nouvel ordre mondial » que George Bush senior prônait lorsqu'il était président des États-Unis.

Mais la prise de conscience de l'artiste concernant cette misère de rue de date pas de l'avènement de Bush fils ni de l'album *The Ghost of Tom Joad* au milieu des années 90. En effet, depuis les années 80, soit 15 ans avant cet l'album, et en pleine période des années Reagan, Springsteen est déjà frappé par les inégalités sociales qui semblent, de fait, se traduire de manière spatiale et dont il est le premier témoin :

« Dans le New Jersey même, à deux pas de chez lui, il [Springsteen] peut voir les conséquences de l'atroce crise sociale ; les rues se peuplent de sans-abris. Ils sont des dizaines de milliers de *Homeless* à survivre dans des taudis sur le bord des *Highways* ou réfugiés sous des ponts pour se prémunir comme ils peuvent du froid. Véritables laissés-pour-compte du libéralisme économique, abandonnés totalement par leur gouvernement, ils dépendent des associations humanitaires et autres banques alimentaires qui commencent à agir dans le pays. »¹⁴⁹

En plus d'aborder les exclus et les déshérités d'origine « financière » et « sociale », comme nous l'avons vu dans « *The Ghost of Tom Joad* », Springsteen fait aussi largement la part belle aux exclus d'origine plus politique, et notamment aux vétérans américains. Dans sa chanson « *Brothers Under The Bridge* », qui devait d'ailleurs initialement se trouver sur l'album *The Ghost of Tom Joad*, mais finalement incluse dans l'album *Tracks* (1998), Springsteen raconte le quotidien désabusé d'un vétéran qui ne sait pas où aller, errant dans les rues californiennes et les camps de fortune.

¹⁴⁷ Serge Kaganski, « *The Ghost of Tom Joad* - Les Inrocks », *Les Inrocks* [En ligne], mis en ligne le 30 novembre 1994, consulté le 6 Avril 2017.

URL : <http://volume.revues.org/670><http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/the-ghost-of-tom-joad/>

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ M. Dufaud., 2010, *op. cit.*, p.382.

« **Brothers Under The Bridge** » (« Les frères sous le pont »)

Saigon, it was all gone

Saïgon, tout ça était bien loin

The same Coke machines

Les mêmes distributeurs de Coca-Cola

As the streets I grew on

Que dans les rues où j'ai grandi

Down in a mesquite canyon

Au fond d'un canyon de mesquite¹⁵⁰

We come walking along the ridge

Nous marchions le long de la crête

Me and the brothers under the bridge

Moi et les frères sous les ponts

Campsite's an hour's walk from the nearest road to town

La zone de campement est à une heure de marche de la route la plus proche de la ville

Up here there's too much brush and canyon

Là-bas, il y a vraiment trop de broussailles et de canyons

For the CHP choppers to touch down

Pour que les hélicos du CHP¹⁵¹ puissent atterrir

Ain't lookin' for nothin', just wanna live

Je ne cherche rien, je veux juste vivre

Me and the brothers under the bridge

Moi et les frères sous le pont

Come the Santa Ana's, man, that dry brush'll light

Se lève le Santa Ana¹⁵², mec, qui enflamme cette broussaille sèche

Billy Devon got burned up in his own campfire one winter night

Jimmy Devon fut brûlé vif dans son propre feu de camp une nuit d'hiver

We buried his body in the white stone high up along the ridge

Nous avons enterré son corps dans la caillasse blanche en haut le long de la crête

Me and the brothers under the bridge

Moi et mes frères sous le pont

Had enough of town and the street life

J'en avais assez de la ville et de la vie de rue

Over nothing you end up on the wrong end of someone's knife

Pour un rien on finit par se retrouver du mauvais côté de la lame d'un autre

Now I don't want no trouble

Dorénavant je ne veux plus d'ennuis

And I ain't got none to give

Et je ne veux en faire à personne

Me and the brothers under the bridge

¹⁵⁰ Le mesquite est un arbuste proche de l'acacia.

¹⁵¹ California Highway Patrol (Patrouille Autoroutière de Californie).

¹⁵² Le Santa Ana est un vent sec très fort en provenance de l'océan indien qui balaye le sud de la Californie à la fin de l'automne.

Moi et mes frères sous le pont

I come home in '72

Je suis rentré en 72

You were just a beautiful light

Et toi, tu n'étais qu'une jolie lumière

In your mama's dark eyes of blue

Dans les yeux bleus foncés de ta mère

I stood down on the tarmac, I was just a kid

Je me tenais là, sur le tarmac, je n'étais qu'un gamin

Me and the brothers under the bridge

Moi et les frères sous le pont

Come Veterans' Day I sat in the stands in my dress blues

Le jour des Vétérans, je me suis assis dans les tribunes dans mon uniforme bleu

I held your mother's hand

Je tenais la main de ta mère

When they passed with the red, white and blue

Lorsqu'ils sont passés avec le drapeau rouge, blanc et bleu

One minute you're right there... and something slips...

Pendant un instant tu es bien là... et puis quelque chose dérape...

« Brothers Under The Bridge » (Springsteen, *Tracks*, 1998)

Cette chanson, c'est donc l'histoire de ces vétérans américains qui ne sont pas parvenus à réintégrer la société américaine après le conflit au Vietnam, des hommes qui n'ont « nulle part où aller, nulle part où s'enfuir ». Springsteen résume ainsi sa chanson :

« Voici une chanson écrite dans les montagnes Saint-Gabriel, une chaîne de montagnes entre la vallée de San Fernando et le désert de Mohavia, juste à la sortie de Los Angeles. Los Angeles est une drôle de ville. A vingt-cinq minutes à l'est de la ville, vous allez tomber sur les premières collines de ces montagnes, vous allez faire 150 kilomètres et tomber seulement sur un petit magasin. Il y a que des sapins qui vous emmènent de l'autre côté du désert. Il y avait un groupe de vétérans du Viêt-nam sans abris qui avaient quitté L.A. et établi un camp, là-haut, dans les montagnes. [Cette chanson] est l'histoire d'un de ces hommes, qui a une petite fille qu'il n'a jamais vue. Elle a grandi, elle vient à la recherche de son père, et voici ce qu'il lui dit... »¹⁵³

En substance, « The Ghost of Tom Joad » et « Brothers Under The Bridge » racontent la même chose : les marges urbaines et les laissés pour compte qui y vivent. Encore une fois, le schéma appliqué par Springsteen est le même et s'ancre dans la géographie du « places, people and things that happen » : on y décrit d'abord un décor, ici hostile, en marge, délaissé, puis des personnages qui y vivent, ou plutôt y survivent, des exclus, des laissés pour compte, et enfin des actions qui s'y déroulent, ici violentes (la mort d'un sans-abri). Le schéma reste donc le même, mais, ici, Springsteen ne décrit pas la ville *stricto sensu* - son centre, son bord

¹⁵³ Bruce Springsteen ; cité dans H. Barrière, M. Ollivier., 2008, *op. cit.*, p.262.

de mer ou sa Main Street -, il décrit plutôt les marges de la ville : la description de la ville se fait donc par les bords, par ces lieux périphériques où ni la loi ni les mœurs ne semblent s'appliquer. L'intrigue se déroule donc loin du centre-ville, en un mot, « tout se joue à côté ». Malgré tout, les problématiques que l'on rencontre dans ces lieux sont à peu près similaires à certaines problématiques que l'on pouvait rencontrer dans le centre-ville de « Jungleground », « Sandy » ou encore « Incident On The 57th Street », à savoir la violence urbaine, la marginalisation sociale, l'impossibilité de quitter ce lieu de déchéance, et le personnage de l'intrigue constitue donc toujours une sorte d'antihéros qui doit faire face à une existence difficile, que ce soit sur la Main Street ou dans ces périphéries urbaines. A la « seule » différence que dans ces deux chansons, « The Ghost of Tom Joad » et « Brothers Under The Bridge », que l'on pourrait d'ailleurs qualifier de « chansons de marges », Springsteen décrit une réalité du terrain de manière plus brutale que ce qu'il décrivait dans certaines chansons urbaines du début de sa carrière (« Sandy » ; « It's Hard To Be A Saint In The City » ; « Incident On The 57th Street », « Jungleground ») : ici, le ton n'est plus au romantisme ni à la description romanesque des scènes de rues, mais plutôt au réalisme, à la brutalité de la vie de rue. D'ailleurs, les matériaux que Springsteen décrit dans sa chanson « Brothers Under The Bridge » et qui composent le paysage sont des matériaux bruts, rustres, qui font indubitablement liens avec la dureté de la vie des hommes qui vivent dans ces paysages : « mesquite » ; « broussailles » ; « canyons » ; « caillasse blanche ».

2. « Né pour fuir », ou la description d'une fuite en avant, d'un mouvement, d'une dynamique : de la ville natale à la Terre promise, entre nostalgie et mythe du départ, une géographie du « space-in between ».

Après avoir longuement démontré que Springsteen écrivait des « chansons d'atmosphère » dans lesquelles il décrivait un univers urbain multiple et aux diverses composantes sociales et culturelles (violence urbaine, milieu ouvrier, marginalisation sociale et financière), nous pouvons désormais littéralement « poursuivre notre route », au sens propre comme au figuré, car, en effet, nous l'avons déjà précisé, l'univers springsteenien est très dynamique et les personnages cherchent, pour la plupart, à quitter un endroit pour en atteindre un autre. L'artiste ne fait donc pas que raconter des lieux, il raconte aussi des mouvements, des migrations, des fuites, avec tout ce que cela comporte (nostalgie, rêve d'un ailleurs meilleur, mythe du départ, déception, impossibilité de partir, enfermement, etc.). Pour reprendre le titre d'un des albums les plus emblématiques de la carrière de Springsteen, il semble que beaucoup des personnages, des héros, des antihéros plutôt, de ses chansons, soient « nés pour courir » (« *born to run* »), ou plutôt « nés pour fuir », « pour s'enfuir ». Ainsi, cette partie aura pour objectif de répondre à trois questionnements : pourquoi les personnages veulent-ils fuir ? ; comment et par quels moyens s'enfuient-ils ? ; où vont-ils ? D'une certaine manière, notre étude se déroule de la même manière que se déroulent les chansons de l'artiste. En effet, nous suivons le mouvement et la trajectoire qu'empruntent souvent les personnages des chansons de Springsteen : bloqué dans une ville qui ne peut lui apporter satisfaction, l'antihéros cherche à fuir pour atteindre la « Terre promise », terme au demeurant récurrent dans le corpus musical de l'artiste. Si nous avons, dans la partie précédente, décrit cette ville trop étroite, trop étriquée, parfois trop violente, notamment socialement, souvent en perte de

dynamisme, et qui semble n'offrir aucun avenir à ses habitants, tant sur la Main Street que dans ses marges et périphéries, nous allons désormais chercher à décrire et à expliquer cette sorte « d'entre deux » spatial et mental dans lequel s'engouffrent les personnages. Cet « entre deux » géographique, « *space-in between* » en anglais, c'est en réalité cette fuite en avant qu'entament les personnages qui espèrent, en quittant le lieu où ils habitent et vivent, atteindre un endroit « meilleur ». Cet endroit meilleur, cette « Terre promise », qu'elle est-elle ? Nous tenterons d'y répondre, mais autant le dire de suite, la réponse n'est pas nette, précise, encore moins unique. Par ailleurs, cette « Terre promise » n'est pas forcément la même pour tous : pour les réfugiés et les immigrés par exemple, qui quittent leur pays pour émigrer aux États-Unis, et dont le sort est souvent abordé dans les musiques de Springsteen, la Terre promise, c'est l'Amérique. Quant aux laissés pour compte de toute sorte de l'Amérique, la Terre promise que représentaient les États-Unis s'est délitée : ils cherchent désormais à quitter l'endroit où ils vivent, symbole de l'échec - social et financier -, pour aller chercher dans l'ailleurs un avenir plus radieux.

a. La fuite d'un lieu vers un autre : les causes du départ

D'abord, il semble que la notion de mouvement, de fuite, de départ, soit une notion essentielle dans l'univers springsteenien. Si presque une chanson sur deux de son corpus musical contient les termes de « route », de « rue » ou de « voiture », ce n'est pas un hasard : c'est tout simplement parce que Springsteen donne du mouvement non seulement à ces personnages, mais aussi aux lieux qu'il décrit en général. La route, ou plutôt l'autoroute, qui symbolise cette fuite, et donc en quelque sorte l'espace transitionnelle, constitue un lieu à part entière, ce que Springsteen avait décrit comme un « un endroit naturel » (« *natural place* ») pour ses personnages :

« If you're outside of the big cities, there's people and there's cars - there's transition. That's why people are moving so much in my songs. They're always going from one place to another, and it seems the natural place for them. Besides, I love the road. »¹⁵⁴

L'utilisation du terme « *transition* » par Springsteen lui-même est très intéressante, car la transition est à la fois une étape spatiale (emprunter une route, traverser un État, etc.), une étape temporelle (la fuite d'un personnage peut durer une heure, un an, toute une vie), mais aussi une étape mentale (le personnage se prépare à quitter son lieu de vie pour aller ailleurs, et ce pour différentes raisons qui lui sont propres). C'est en fait cette étape transitoire qui unit le lieu de départ et le lieu d'arrivée. Ce lieu de départ, ce peut être, par exemple, la ville natale (« hometown ») du personnage ; quant au lieu d'arrivée, c'est la « Terre promise » (« Promised Land »).

Mais alors, pourquoi fuir ? Et que fuir ? Nous avons déjà en grande partie répondu à cette question dans la partie précédente, cependant, récapitulons la situation : pour le jeune Springsteen, son New Jersey natal, et les villes dans lequel il évolue (Freehold, Asbury Park,

¹⁵⁴ Springsteen ; cité dans Cross et al., 1992, p.80 ; cité dans P. Ross., 1992, *op. cit.*

« Si vous vous trouvez à l'extérieur des grandes villes, il y a des gens et il y a des voitures - il y a des transitions. C'est pour cela que les gens bougent tellement dans mes chansons. Ils vont toujours d'un lieu vers un autre, et il semble que ce soit un lieu naturel pour eux. En outre, j'aime la route. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

Atlantic City), sont des endroits très peu attractifs, l'artiste les qualifiant même de « paysages lunaires » dans sa chanson « Open All Night » (*Nebraska*, 1982) :

I'm running late, this New Jersey in the mornin' like a lunar landscape

Je rattrape mon retard, ce New Jersey dans le matin ressemble à un paysage lunaire

« Open All Night » (Springsteen, *Nebraska*, 1982)

Tant au niveau économique que social, la région est en effet loin d'être attrayante, voire repoussante : économiquement, l'emploi, dans les usines de textiles ou de café, en plus d'être aléatoire, est harassant et mal payé, comme Springsteen l'avait d'ailleurs remarqué pour son propre père, travail qu'il avait notamment décrit dans la chanson « Factory ». Socialement, les émeutes urbaines et raciales dans la région sont monnaie courante en ces années 60-70 et mettent à mal l'économie touristique de la région. Quant au centre-ville et à la Main Street, le cœur de ces villes moyennes, celui-ci s'érode et se dégrade, des commerces ferment régulièrement - les « vitrines lavées à blanc » le symbolisent bien - et la ville se retrouve en manque cruel d'offres de service (cf. « My Hometown »). En somme, la reproduction sociale, voire le déclassement social, sont des phénomènes courants à l'époque : si le père de famille travaille à l'usine, son fils sera incité à suivre sa voie (cf. « The River »). Si l'usine est dure à vivre, le chômage l'est tout autant : les fermetures d'usines sont récurrentes à cette époque, et les ouvriers non qualifiés peinent à retrouver un emploi, s'engouffrant alors pour beaucoup dans une infernale spirale de l'échec, social et financier (cf. « Johnny 99 »). Au vu de tous ces éléments, il n'est donc pas difficile de comprendre pourquoi les jeunes de la région et de ces villes moyennes et industrielles en désuétude cherchent à fuir : tout simplement parce que ces lieux de vie étouffent les rêves de réussite et tracent à leurs habitants des existences conventionnelles. Springsteen lui-même, enfant, était le témoin de cet ennui, mais il en fut aussi l'acteur, réussissant à faire de ces lieux urbains mortifères de véritables influences pour son écriture :

« Claustre dans sa chambre, Bruce en souffre beaucoup. La clé des obsessions et des paysages springsteeniens se situe dans ce tableau de voies ferrées, de colonnes des raffineries du géant Exxon, dans cet enchevêtrement de routes, d'autoroutes et d'échangeurs. Les jours de pluie, la fumée, l'odeur âcre et persistante des rejets de l'usine Nescafé, collent à la peau jusqu'au lendemain. Le gosse s'absorbe là des heures durant le regard rivé à la fenêtre devant ce décor industriel où les cheminées d'usines remplacent les arbres, et les fumées plus ou moins toxiques, les nuages, observant les trains de marchandises fuir bruyamment l'enfer gris en direction des terres promises encore très lointaines. »¹⁵⁵

Pour réutiliser un terme spatial que Springsteen aurait pu lui-même utiliser, cette région, et particulièrement ces villes, sont donc de véritables impasses, à la fois sociales et spatiales. Comme le symbolise par exemple la chambre du jeune Bruce, que l'on pourrait quasiment comparer à une geôle dont la fenêtre donne sur la cour de la prison, le quartier et la ville pouvant symboliser, eux, cette cour de prison qu'il faut à tout prix fuir. Inutile de développer davantage sur les « causes du départ », mais s'il fallait mettre des mots sur ces

¹⁵⁵ M. Dufaud., 2010, *op. cit.*, p.34.

causes, ils pourraient être les suivants : étroitesse de la ville - étroitesse spatiale, sociale, économique, mentale même -, manque de perspectives d'avenir, reproduction et déclassement social. Dans sa chanson emblématique « Born To Run », sortie en 1975 sur l'album du même nom, Springsteen écrit :

« **Born To Run** » (« Né pour courir »)

In the day we sweet it out in the streets on a runaway American dream

Le jour, on ronge nos freins dans les rues d'un rêve américain qui s'enfuit

At night, we ride through mansions of glory in suicide machines

La nuit, on traverse les châteaux de la gloire dans des machines suicidaires

Sprung from cages out on Highway 9

Libérés de nos cages sur l'Autoroute 9

Chrome wheeled, fuel injected

Roues chromées, moteurs à injection

And steppin' out over the line

Et franchissant la ligne blanche

Baby this town rips the bones from your back

Chérie, cette ville te brise l'échine

It's a death trap, i'ts a suicide rap

C'est un piège mortel, c'est une condamnation au suicide

We gotta get out while you're young

On doit se casser tant qu'on est encore jeunes

'Cause tramps like us, baby we were born to run

Parce que des vagabonds comme nous, chérie, nous sommes nés pour courir

[...]

The highway jammed with broken heroes

L'autoroute est bondée de héros brisés

On a last chance power drive

Dans une virée de la dernière chance

Everybody's out on the run tonight

Tout le monde prend la fuite ce soir

But there's no place left to hide

Mais il n'y a plus d'endroit où se cacher

« Born To Run » (Springsteen, *Born To Run*, 1975)

Dans ces deux couplets, le constat dressé par Springsteen est simple : il faut fuir ! Fuir cette ville qui « te brise l'échine » et que l'artiste compare à une « cage » et à un « piège mortel ». En réalité, on peut s'apercevoir que les mouvements physiques qu'opèrent les personnages ne sont que la réalisation de leur volonté mentale, psychique, voire spirituelle. Mais alors, comment mettre en application cette volonté de partir, de s'émanciper ? Tout simplement en prenant la route, en prenant la voiture, symbole de cette possibilité du départ, et ce y compris pour les classes les plus modestes, car la voiture est, nous le détaillerons, l'outil d'émancipation des classes modestes. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les albums *Born To Run* (1975), *Darkness On The Edge Of Town* (1978) et *The River* (1980) parlent très

majoritairement de voitures, d'autoroutes, de rues, de fuites. Dans la même veine que « Born To Run », la chanson « Thunder Road », l'un des plus grands succès de Springsteen, donne également le ton :

From your front porch to my front seat
De ton perron à mon siège avant
The door's open but the ride it ain't free
La portière est ouverte, mais le voyage a un prix

[...]

So Mary climb in
Alors, Mary, grimpe
It's a town full of losers
C'est une ville pleine de perdants
And I'm pulling out of here to win
Et je me tire d'ici pour gagner

« Thunder Road » (Springsteen, *Born To Run*, 1975)

Dans « Thunder Road », prendre la route est le seul moyen, pour le personnage, d'accomplir son destin : « *The road represents unlimited, uncertain and urgent possibilities that the song's hero is more than ready to explore.* »¹⁵⁶ En réalité, ce thème du départ et cette notion de fuite n'ont rien de réellement nouveau, mais s'inscrivent plutôt très fortement dans la culture et la tradition américaine : Springsteen n'invente rien, il ne fait que reprendre et réinventer des piliers de la culture américaine en les adaptant au monde contemporain qu'il connaît et dans lequel il vit. En effet, et nous l'avons d'ailleurs décrit dans la partie sur la musique populaire et la musique folk américaine, le peuple américain a connu tout au long de son histoire des mouvements, des migrations, des fuites : ce fut d'abord la fuite des premiers colons européens à la recherche du « Nouveau Monde », puis ce fût la conquête de l'Ouest par les pionniers et autres chercheurs d'or, ou encore la fuite des fermiers et Okies des grandes plaines américaines en direction de l'Eldorado que représentait la Californie après la Grande Dépression de 1929. En somme, les fuites que Springsteen décrit dans ses chansons ne sont pas nouvelles, mais « simplement » réadaptées au contexte social, économique, culturel et politique de l'époque.

Ainsi, en tant que *songwriter*, Springsteen s'inscrit très clairement dans la tradition littéraire de la route. D'autres auteurs avant lui, qu'ils soient écrivains ou compositeurs, avaient largement utilisé et développé l'image de la route. Springsteen, grand lecteur et admirateur de romanciers comme Jack Kerouac, John Steinbeck, Walt Whitman ou Cormac McCarthy, s'est donc logiquement inspiré de ces derniers et de leurs œuvres pour réadapter l'image de la route en fonction de son temps et de ses propres inspirations. D'une certaine

¹⁵⁶ M. Morris., 2007, art. cit.

« La route représente cette possibilité illimitée, incertaine et urgente que le héros de la chanson est plus que prêt à explorer. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

manière, Springsteen et tous les auteurs précédemment cités écrivent et dessinent la route tandis que leurs personnages les empruntent :

« In terms of literature, Springsteen belongs to the American tradition of the road. [...] « Similarly, Whitman, Steinbeck, Kerouac and McCarthy construct and re-construct the figural landscape of America by writing, not riding, the road. »¹⁵⁷

Ainsi, la fuite que Springsteen décrit, ce peut être une fuite temporaire, uniquement faites pour se divertir après une dure journée de labeur (« Tu accélères en poussant un cri dans la nuit / Et tu raffoles de toute la puissance que ça apporte / Et chaque muscle de ton corps chante / A mesure que l'autoroute s'enflamme / Tu travailles de neuf heures à cinq heures / Et de toute manière tu survis / Jusqu'à la nuit. » (« Night », *Born To Run*, 1975).

Il convient cependant d'apporter une précision essentielle à notre propos : si Springsteen chante la fuite et le départ, il semble aussi chanter et s'adresser à ceux que l'on pourrait appeler « ceux qui restent », c'est-à-dire les habitants de ces villes désœuvrées, économiquement, socialement, culturellement. C'est précisément cette situation de « *place-in between* », c'est-à-dire cette situation d'entre-deux, à la fois géographique et mentale, qui nous intéresse ici tout particulièrement et que l'artiste parvient, en filigrane, à dépeindre. Après un concert donné par Springsteen dans sa ville natale de Freehold le 8 novembre 1996, l'interview d'un habitant de la ville pour un journal local semble très significative de cette notion de « ceux qui restent ». On peut y lire la chose suivante :

« People sometimes say that « My Hometown » is a very depressing song about leaving » said Kevin Coyne, a longtime borough resident and author of an upcoming book about the town. « But it's not. It's a song about staying and about recognizing all of place's strengths as much as its faults. The people who are still in Freehold, who embrace (Springsteen), those are the people who have lived through its worst times. This show was for the people who stayed. »¹⁵⁸

¹⁵⁷ Brent Bellamy, « The Tramp, the Fan, and the Working Man : Bruce Springsteen, « the Road », and American Publics », MA English Literature [En ligne], 2009. URL : <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.506.1389&rep=rep1&type=pdf>

« En termes de littérature, Springsteen appartient à la tradition Américaine de la route. De la même manière, Whitman, Steinbeck, Kerouac et McCarthy construisent et reconstruisent la figure du paysage américain non en empruntant la route, mais en l'écrivant. »

¹⁵⁸ « Freehold still singing the Boss' praises », Jay Lustig et W.C. Stroby, 11/10/96, consulté le 05/06/2017. Extrait photographique d'un journal local de la ville de Freehold [En ligne]. URL: http://xoomer.virgilio.it/komma_it/Html/freehold.htm

« Les gens disent parfois que [la chanson] « My Hometown » est une chanson vraiment déprimante à propos du fait de partir », dit Kevin Coyne, un résident de longue date de la banlieue et auteur d'un livre à paraître sur la ville. « Mais ce n'est pas le cas. C'est une chanson à propos du fait de rester et à propos du fait de considérer tous les lieux pour leurs forces plus que pour leurs défauts. Les gens qui vivent toujours à Freehold, qui comprennent Springsteen, ce sont les gens qui ont traversé les temps difficiles [de la ville]. Ce concert était pour les gens qui sont restés. »

FIGURE 23 : extrait d'un journal local de la ville de Freehold le lendemain d'un concert donné par Springsteen dans sa ville natale

Freehold still singing the Boss' praises

By Jay Lustig and W.C. Stroh
STAR-LEDGER STAFF

It's the morning after the big show — Bruce Springsteen's homecoming concert at the St. Rose of Lima grammar school — and Freehold is still buzzing.

Mark Boutote, 40, is in Joe's Barber Shop. He's waiting while his kids are getting haircuts and discussing the final number of Springsteen's Friday night concert, a new autobiographical song about old friends and family members. It's also about how badly Springsteen wanted to get out of Freehold as a teenager, and how he still feels a connection to the town today.

Peggy DiBenedetto, the barbershop owner, wants to know more. "Did he mention Mike Wilson?" she asks, referring to the borough's mayor, a friend of Springsteen's. "How about Calazzo's music store? Or Joe's Barber Shop? He used to get his hair cut here, you know."

The talk turns to the preshow reception in the school's cafeteria for those who had bought \$150 tickets. Boutote doesn't have much to say

Springsteen Freehold sings the Boss' praises

solo acoustic shows for a year following the release of his 12th album, "The Ghost of Tom Joad." But in one with the latest.

The St. Rose show was, above all, a private party. Ticket sales were limited to residents of the borough, with the exception of those who had already been distributed by the church while the show was even being planned.

Even residents of Freehold Township, which surrounds the borough, were excluded. Susan Stiles, a 40-year-old resident who attended the concert, says this as a show of support for the borough, which has its own blue-collar identity.

"It's nice to be singled out like this," she says.

The Freehold Springsteen show was about as "My Hometown" was one of the more meaningful songs for Springsteen. "Now Main Street's white-washed windows and vacant stores," Springsteen sang. "Seems like there ain't no one here no more."

"People sometimes say that 'My Hometown' is a very depressing song, but that it's a song about leaving," said Kevin Coyne, a longtime borough resident and author of an upcoming book about the town. "But it's not a song about staying and about recognizing all of a place's strengths as much as its faults. The people who are still in Freehold, who embrace (Springsteen), those are the people who have lived through its worst times. This show was for the people who stayed."

Through he seems to have embraced it anew, Springsteen's relationship with the town he grew up in had often been rocky.

Freehold was just a small town, a small, narrow-minded town, he told an interviewer in 1984. "No different from probably any other provincial town. There were some factories, some farms and stuff, that if you didn't go to college, you ended up in."

Springsteen's love-hate relationship with his father, Douglas. The struggles between them became legend, immortalized in songs like "Adam Raised a Cain" and "Independence Day" (rehearsed but not played Friday night) and in the long, six-times rambling stories he told on stage.

"I used to get in my car and drive back through my old neighborhood," Springsteen said at a 1996 concert. "I'd always drive past the old houses I used to live in, sometimes late at night. It got so I would do it really regularly, two, three or four times a week. I went to see this psychiatrist. I sat down and I said, 'Doc, for years I've been getting in my car and I drive back to my town and I drive past my house late at night. What am I doing?'"

"So he says, 'Well, what you're doing is there's something bad happened there, something went wrong and you keep going back to see if you can fix it, somehow make it right.'"

"I said, 'Yeah, that is what I'm doing.'"

"And he said, 'Well you can't.'"

"To judge from Friday's show, Springsteen has come to terms with those troubled times, both on stage and in song. In 'The Wish,' an unreleased song about his mother that he played Friday night, he sang:

"If a boy's eyes were a window
Into a world so deadly and true
You couldn't stop me from looking
But you kept me from crawling through
It's a funny old world, ma
Where little boys wishes come true."



Traduction du titre de l'article : « Freehold chante toujours les louanges du Boss »

Source : http://xoomer.virgilio.it/komma_it/Copertine/freehold/freehold_book7.jpg

Mais la fuite, si elle peut être temporaire, peut donc aussi et surtout être une fuite durable, un départ définitif. Dès lors, une question doit être posée : comment entamer cette fuite, quels sont les outils mis à disposition de ceux qui veulent partir ? La réponse semble tenir en deux ou trois mots : la voiture, la route, l'autoroute.

b. Le mythe de la voiture, le symbole de l'autoroute

Inutile de le rappeler, l'ensemble du corpus musical de Springsteen est quasiment structuré par ces deux termes, par ses deux éléments essentiels que sont la voiture et la route. Ayant grandi près d'un garage dans sa ville natale de Freehold, près de la station d'essence *Sinclair Gas Station*, Springsteen est, dès son plus jeune âge, fasciné par la mécanique, par les voitures, par l'univers automobile en général qui deviendra alors véritablement central dans son œuvre. Dans l'univers de l'artiste, la voiture et la route sont en réalité des « vecteurs allégoriques de cette quête qui anime »¹⁵⁹ les héros et anti-héros de ses chansons. Ce sont des vecteurs allégoriques, des symboles, des emblèmes qui construisent une imagerie bien particulière à tout ce corpus musical. Lorsque l'on évoque Springsteen, un paysage semble se dessiner, un personnage semble immerger, une action semble se concrétiser : l'image d'un homme au volant d'une voiture fuyant sur l'autoroute. C'est encore, une fois de plus, la géographie du « place, people and things that happen » qui l'emporte : le lieu, ce n'est plus l'usine ou la rue, c'est la route ; le personnage, ce n'est plus l'ouvrier ou le badaud, c'est un fuyard, un vagabond, un conducteur ; l'action, ce n'est plus la tâche harassante du travail à la

¹⁵⁹ H. Barrière, M. Ollivier., 2008, *op. cit.*, p.149.

chaîne ou les bagarres de rue, c'est la fuite. Cependant, il ne faut pas se méprendre : le personnage au volant de cette voiture n'est pas forcément un autre personnage que l'ouvrier ou le badaud : ce peut être la même personne qui, accablée par son travail à l'usine et l'ennui qu'apporte la ville, décide de prendre le volant et la route pour quitter cet univers trop oppressant.

La voiture, en voilà un outil intéressant. Notamment pour cette jeunesse américaine des années 70 qui voit en elle un moyen d'émancipation et de liberté absolue. La voiture, c'est une connexion, un moyen de se connecter avec les autres parties du pays, avec les autres parties du monde même. Et ça, Springsteen l'a bien compris : la voiture, c'est ce qui te permet de « partir d'ici », en anglais, « *get out of this place* ». En 1978, dans l'album *Darkness On The Edge Of Town*, Springsteen sort la chanson « Racing In The Street » qui raconte l'histoire de deux amis dont le passe-temps favori est la course automobile et la construction de leur propre bolide :

« **Racing In The Street** » (« Faire la course dans la rue »)

I got a sixty-nine Chevy with a 396

J'ai une Chevrolet de 69 avec un 396 à injection¹⁶⁰

Fuelie heads and a Hurst on the floor¹⁶¹

Suralimentée, et un levier de vitesse Hurst au plancher

She's waiting tonight down in the parking lot

Elle attend ce soir, en bas, sur le parking

Outside the Seven-Eleven store¹⁶²

Devant l'épicerie Seven-Eleven

Me and my partner Sonny built her straight out of scratch

Moi et mon associé Sonny on a retapé la carrosserie en partant de rien

And he rides with me from town to town

Et il roule avec moi de ville en ville

We only run for the money got no strings attached

On court seulement pour l'argent, nous n'avons pas d'attaches

We shut 'em up and then we shut 'em down

On leur cloue le bec et puis on les cloue sur place

Tonight, tonight the strip's just right

Ce soir, ce soir la piste est idéale

I wanna blow 'em off in my first heat

Je veux les mettre dans le vent dès le démarrage

Summer's here and the time is right

L'été est là et le temps est venu

For goin' racin' in the street

De faire la course dans la rue

¹⁶⁰ Un « 396 » correspond à la cylindrée de la voiture, 396cm³, et à un moteur V8 à injection d'environ 6 litres, donc une véritable bolide de course.

¹⁶¹ Levier de vitesse de course, de marque Hurst.

¹⁶² Chaîne de supermarché, aujourd'hui disparue, et qui ouvrait de 7h à 23h.

We take all the action we can meet
On saute sur toutes les occasions qui se présentent
And we cover all the northeast state
Et on parcourt tous les États du Nord-est
When the strip shuts down we run 'em in the street
Quand la piste ferme, on fait la course dans la rue
From the fire roads to the interstate
Des routes de feu aux autoroutes
Some guys they just give up living
Certains en ont juste marre de vivre
And start dying little by little, piece by piece
Et commencent à mourir petit à petit, morceau par morceau
Some guys come home from work and wash up
Certains gars rentrent du boulot, se lavent
And go racin' in the street
Et vont faire la course dans la rue

Tonight, tonight the strip's just right
Ce soir, ce soir, la piste est idéale
I wanna blow 'em all out of their seats
Je veux les propulser hors de leurs sièges
Calling out around the world, we're going racin' in the street
Et crier au monde entier que l'on va faire la course dans la rue

I met her on the strip three years ago
Je l'ai rencontrée sur la piste il y a trois ans
In a Camaro with this dude from L.A.
Dans une Camaro avec ce type de L.A.
I blew that Camaro off my back and drove that little girl away
J'ai mis cette Camaro dans le vent, loin derrière, et me suis enfui avec cette jolie fille
But now there's wrinkles around my baby's eyes
Mais maintenant, il y a des rides au coin des yeux de ma chérie
And she cries herself to sleep at night
Et elle pleure quand elle s'endort le soir
When I come home the house is dark
Quand je rentre, la maison est plongée dans le noir
She sighs "Baby did you make it all right"
Elle soupire « Bébé, tu t'en es bien sorti ? »
She sits on the porch of her daddy's house
Elle s'assoit sur le porche de la maison de son père
But all her pretty dreams are torn
Mais tous ses jolis rêves sont brisés
She stares off alone into the night
Elle reste seule, le regard fixe dans le noir
With the eyes of one who hates for just being born
Avec les yeux de quelqu'un qui regrette juste d'être né
For all the shut down strangers and hot rod angels
Pour tous les étrangers tombés et les anges de la route

Rumblin' through this promised land

Qui errent à travers cette terre promise

Tonight my baby and me we're gonna ride to the sea

Ce soir, ma chérie et moi nous allons rouler jusqu'à la mer

And wash these sins off our hands

Et laver nos mains de ces péchés

Tonight tonight the highway's bright

Ce soir, ce soir, l'autoroute brille

Out of our way mister you best keep

Vous feriez mieux de rester, monsieur, en dehors de notre chemin

'Cause summer's here and the time is right

Parce que l'été est là et le temps est venu

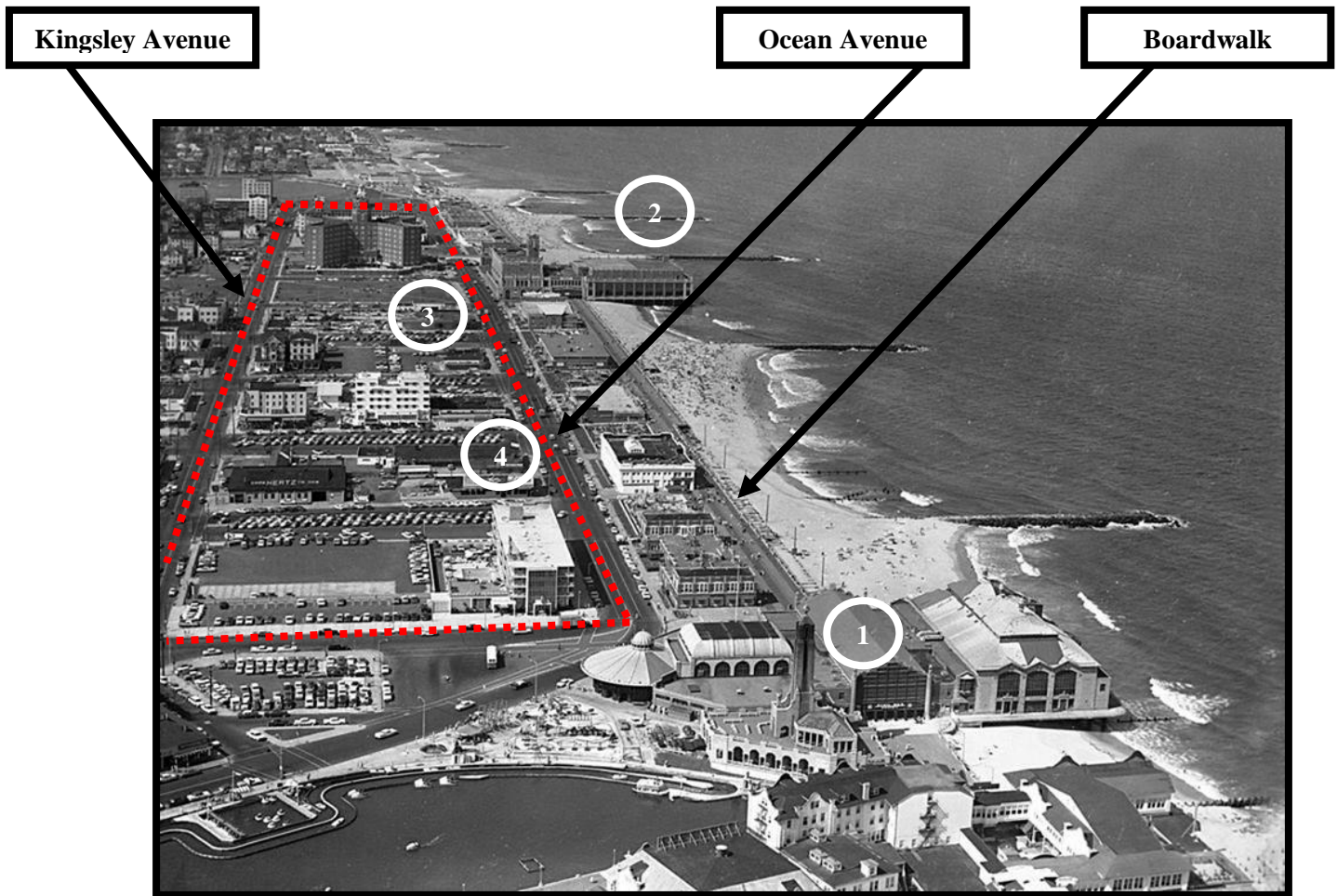
For goin' racin' in the street

De faire la course dans la rue

« Racing In The Street » (Springsteen, *Darkness On The Edge Of Town*, 1978)

Dans cette chanson, il apparaît indubitable que la voiture du personnage constitue toute sa vie, sinon une grande partie. Springsteen fait ici référence au « *Circuit* » d'Asbury Park, à savoir deux rues de la ville parallèle au boardwalk, la Kinglsey Avenue et l'Ocean Avenue (ainsi qu'une partie de Lake Avenue et Deal Lake Drive), et qui constituaient un ovale fermé très propice à la course automobile, course automobile à laquelle se livraient les jeunes de la région, notamment les samedis soirs d'été. Ce « *Circuit* » constituait véritablement « *the place to be* », l'endroit où il fallait être pour s'amuser, se divertir, avoir une vie sociale ; c'était en quelque sorte « le centre de l'univers » pour la jeunesse de la région et de la ville. On y trouvait également de nombreux magasins, des bars où se produisaient les groupes locaux - dont Springsteen lui-même à l'époque, notamment au Wonder Bar, surnommé « le bar le plus grand du monde » -, des restaurants, des attractions sur le boardwalk, etc.

FIGURE 24 : le « Circuit » d'Asbury Park et les lieux emblématiques du front de mer



Source : <http://www.apboardwalk.com/history/>

Réalisation : Raphaël Mollet (2017)

Légende : 1 : Casino ; 2 : Convention Hall ; 3 : Wonder Bar ; 4 : Stone Pony

Dans « Racing In The Street », l'antihéros de l'histoire ne dispose donc que de sa voiture et de la course automobile pour sortir de la morosité de son quotidien (« Certains gars rentrent du boulot, se lavent / Et vont faire la course dans la rue ») (« Some guys come home from work and wash up / And go racin' in the stree »), morosité dans laquelle semble s'enfoncer d'autres individus (« Certains en ont juste marre de vivre / Et commencent à mourir petit à petit, morceau par morceau ») (« Some guys they just give up living / And start dying little by little, piece by piece »). Si cette chanson parle essentiellement, en tout cas en apparence, de voitures et de courses automobiles, il faut en réalité y entrevoir une métaphore et une symbolique très springsteenienne : l'antihéros a réussi à construire un bolide de course « en partant de rien » et à gagner des courses, donc il réussira à outrepasser la dureté de son milieu géographique et social pour réussir dans la vie. On le voit, la voiture est donc à la fois un symbole de liberté, qui permet de s'échapper d'un destin tout tracé, ou en tout cas de s'échapper, le temps d'un instant, d'une vie morose, mais c'est aussi la métaphore d'une vie : construire une voiture, c'est en partie commencer à prendre sa vie en main, à s'émanciper

d'une ville oppressante et d'un travail aliénant ; aussi, revendre sa voiture, comme nous l'avions vu dans la chanson « The Promise » (« Well now I built that Challenger by myself, but I needed money and so I sold it ») (« Aussi, j'ai construit cette Challenger moi-même, mais j'ai eu besoin d'argent alors je l'ai vendue »), c'est le symbole d'un échec à la fois financier et social, et surtout signifie la fin de l'émancipation et la mise à mal de la liberté du personnage. Un autre élément peut également être abordé concernant la symbolique de la route et de la voiture : chez Springsteen, mais aussi dans la plupart des œuvres abordant la notion de route et d'automobile dans la tradition américaine, qu'elles soient musicales, filmographiques ou littéraires, un stéréotype est véhiculé : le personnage est souvent un homme blanc, jeune, conduisant de puissantes voitures américaines, le tout symbolisant une certaine virilité, le tout s'inscrivant dans une certaine tradition de la « masculinité ». « *The road is gender structure and thus a gendered metaphor* »¹⁶³ écrivait Brent Bellamy dans son article « The Tramp, the Fan, and the Working Man: Bruce Springsteen, « the Road », and American Publics » (2009). Pour autant, il ne s'agit pas là d'affirmer que Springsteen est un artiste machiste : il n'est pas ici question de la posture personnelle de l'artiste, mais plutôt d'une tradition du *songwriting* folk-rock américain qui tend à faire de la route un élément genré, masculin, viril, donnant à l'homme un rôle bien défini et, par extension, un rôle bien défini à la femme qui, souvent, est vue comme une simple accompagnatrice de l'homme dans sa fuite, dans sa quête d'un avenir meilleur, comme irrémédiablement reléguée à occuper le siège passager de la voiture que les héros conduisent.

PLANCHE 19 : le « Wonder Bar » d'Asbury Park dans les années 70 et aujourd'hui



Source : <https://fr.pinterest.com/pin/43417583886505146/>

¹⁶³ Brent Bellamy, « The Tramp, the Fan, and the Working Man : Bruce Springsteen, « the Road », and American Publics », MA English Literature, 2009.

« La route est une structure genrée et donc, une métaphore du genre. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]



Source : [https://www.theguardian.com/travel/2015/sep/12/asbury-park-New Jersey-revival-bruce-springsteen](https://www.theguardian.com/travel/2015/sep/12/asbury-park-New-Jersey-revival-bruce-springsteen)

FIGURE 25 : un rassemblement de motards sur le « Circuit » d'Asbury Park



Source : <http://www.stripersonline.com/surftalk/topic/537436-vintage-down-at-the-beach-photos/page-5>

La voiture, associée à la route, est donc un instrument de fuite, d'émancipation, voire de liberté. En quelque sorte, quelle que soit la situation du personnage, celui-ci ne trouve de

répétition et de sens à sa vie que lorsqu'il se trouve sur la route, sur l'autoroute, dans sa voiture, à la recherche de quelque chose qui fait sens.

Mais attardons nous sur cette notion et cette dichotomie de local/universel qui parcourt l'ensemble du corpus musical de Springsteen. En effet, si nous avons vu que nombre de chansons de l'artiste s'ancrent dans des lieux précis, donc dans une « échelle » locale, par exemple, dans la chanson « Racing In The Street », le « Circuit » est un lieu singulier d'Asbury Park, il semble en réalité que les espaces, les spatialités et les dynamiques que Springsteen évoque s'universalisent, en tout cas font sens à l'échelle nationale. Comme l'artiste l'avait expliqué lui-même :

« The characters on Born To Run [...] They could have been anybody and everybody. When the screen door slams in « Thunder Road », you're not necessarily on The Jersey Shore. »¹⁶⁴

En d'autres termes, bien que l'échelle locale constitue un point de repère pour Springsteen (en anglais, le terme « *landmark* » paraît approprié pour désigner ces points de repères), les enjeux et problématiques abordés n'en sont pas moins nationaux, voire universels : n'importe quel ouvrier automobile de l'époque, et encore aujourd'hui d'ailleurs, n'importe quel jeune en sortie du samedi soir, n'importe quel foyer modeste, peut aisément se reconnaître dans les chansons de Springsteen et dans les décors qu'il dresse. C'est d'ailleurs pour cela que l'on évoque souvent le fait que les musiques de Springsteen constituent pour certaines personnes « la bande son » de leur vie. Et pourtant, ces gens n'habitent pas les mêmes lieux que les personnages des chansons, mais (se) reconnaissent (dans) ces endroits et se sentent touchés par les mêmes problématiques sociales, économiques, culturelles.

Par ailleurs, en plus d'être un symbole de liberté et d'émancipation, la voiture peut être aussi considérée comme un symbole de réussite et d'ascension sociale. Pour Springsteen, certaines automobiles font rêver, les Chevrolet, les Dodge et surtout les Cadillac. Il en fait d'ailleurs l'éloge dans la chanson « Cadillac Ranch » :

Well, there she sits buddy justa gleaming in the sun
Elle est là, mon pote, simplement étincelante au soleil
There to greet a working man when his day is done
Là pour accueillir un travailleur une fois sa journée accomplie
I'm gonna pack my pa I'm gonna pack my aunt
Je vais embarquer mon père et je vais embarquer ma tante
I'm gonna take them down to the Cadillac Ranch¹⁶⁵
Je vais les emmener au Cadillac Ranch

« Cadillac Ranch » (Springsteen, *The River*, 1980)

¹⁶⁴ M. Morris., 2007, art. cit.

« Les personnages dans *Born To Run* [...] Ils pourraient être personne et tout le monde. Quand la porte d'entrée claque dans Thunder Road, vous n'êtes plus nécessairement sur la côte du New Jersey. Vous pouvez être n'importe où en Amérique. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

¹⁶⁵ Le Cadillac Ranch est une « œuvre d'art » créée en 1974, il s'agit de dix Cadillac plantées dans le sol le long de la route 66, dans la ville d'Amarillo, au Texas.

FIGURE 26 : le « Cadillac Ranch » à Amarillo, Texas, 1974



Source : <http://www.rodauthority.com/news/cadillac-ranch-founder-passes-away/>

FIGURE 27 : Bruce Springsteen au « Cadillac Ranch », photographie disponible dans le programme du « Born In The USA Tour »



Source : http://hopeanddreams.free.fr/public/chanson.php?id_chanson=145

S'il fallait résumer le rôle de l'automobile dans l'univers springsteenien, celui-ci pourrait tenir en trois mots, parfois contradictoires : l'évasion, l'ascension et le refuge. L'évasion, car la voiture permet de fuir - fuir son travail, sa ville, son destin trop étroit -. L'ascension, car une voiture - neuve notamment - est le symbole d'une certaine réussite sociale dans un monde qui ne le permet pourtant pas. Le refuge aussi, car l'automobile

réconforte après une dure journée de labeur, et peut aussi littéralement constituer un abri pour les gens qui ont tout perdu :

When the promise was broken

Et quand la promesse fut brisée

I was far away from home sleepin' in the backseat of a borrowed car

J'étais loin de la maison, dormant sur le siège arrière d'une voiture d'emprunt

« The Promise » (Springsteen, *Tracks*, 1999)

Families sleepin' in their cars in the southwest

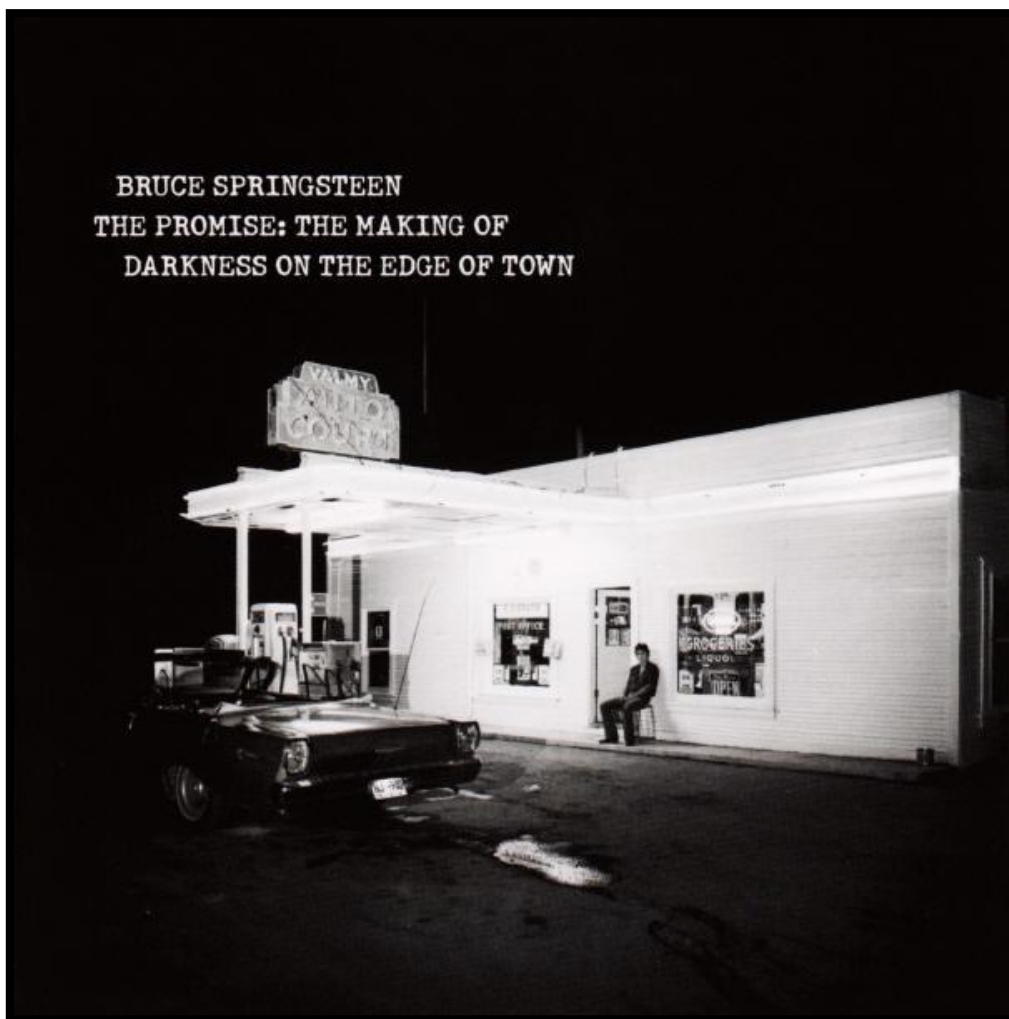
Des familles dormant dans leur voiture dans le sud-ouest

No home no job no peace no rest

Pas de maison, pas de boulot, pas de paix, pas de repos

« The Ghost Of Tom Joad » (Springsteen, *The Ghost Of Tom Joad*, 1995)

PLANCHE 20 : l'imagerie de la voiture et de la route chez Bruce Springsteen



Springsteen posant devant la devanture d'une station service pour le making-off de l'album Darkness On The Edge Of Town, 1978

Source : <http://www.springsteenlyrics.com/lyrics.php?song=tenthavenuefreezeout>



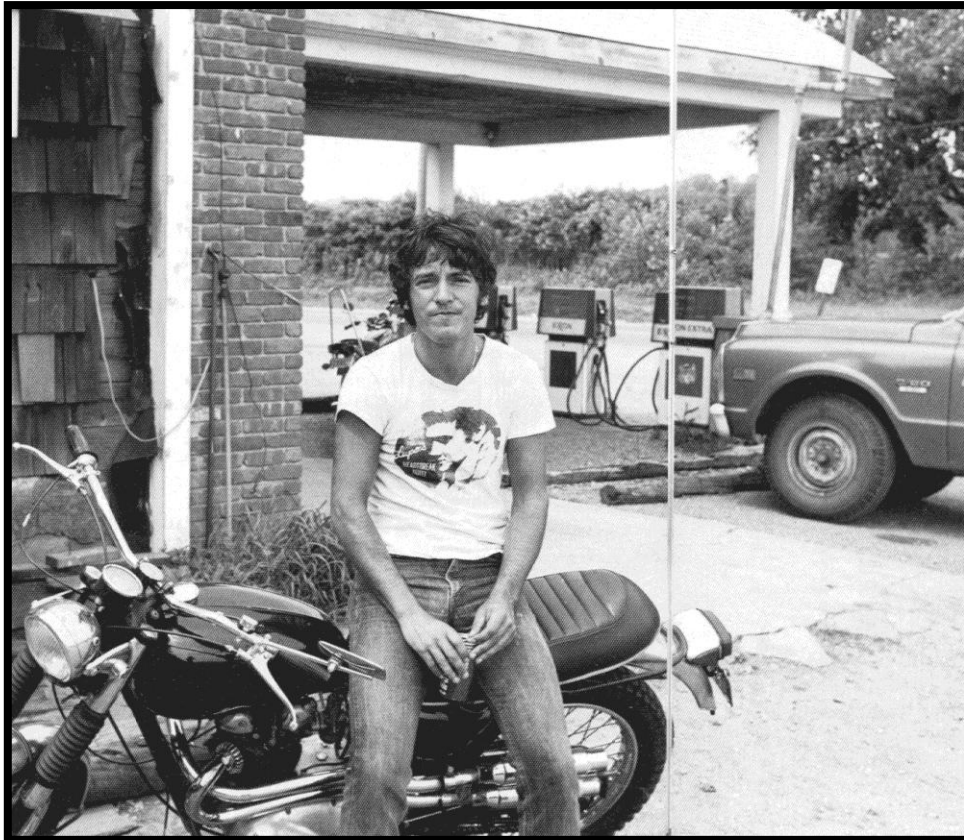
Photographie d'un diner autoroutier issue du même making-off, 1978

Source : <http://www.snapgalleries.com/portfolio-items/eric-meola/>



*Springsteen posant dans le désert du Nevada, 1978
(Couverture de l'album The Promise)*

Source : http://www.huffingtonpost.com/eric-meola/springsteen-photographers_b_2126464.html



*Springsteen posant dans une station service de Memphis, près de la résidence
« Graceland » d'Elvis Presley, 1976*

Source : <https://unionavenue706.com/author/rhilligoss/page/2/>



Springsteen au volant d'une Chevrolet 1957 Bel Air

Source : <http://www.snapgalleries.com/portfolio-items/bruce-springsteen-photographs-by-eric-meola-and-a-new-book-by-barbara-pyle/>



Springsteen posant dans une automobile sur le boardwalk d'Asbury Park

Source : <https://fr.pinterest.com/pin/191895634095294749/>



Springsteen au volant, 1978

Source : <https://www.morrisonhotelgallery.com/collections/u08AMV/Lynn-Goldsmith-at-the-Del-Mar-Gallery>

Cette planche photographique sert à illustrer cette imagerie de « troubadour de la route » qui ressort du corpus musical de Springsteen. Les deux premières photos permettent en réalité de voir que la route, ou l'autoroute, sont des lieux à part entière, en plus d'être des éléments de liaison. Ces stations essences, ces motels et autres restaurants situés en bord de route le démontrent bien. La première photo est très intéressante : on y aperçoit Springsteen assis devant la devanture d'une station service avec sa voiture au premier plan. Cette photo a été prise dans le cadre du making-off de l'album *Darkness On The Edge Of Town* (1978), et c'est en effet ces « abords obscurs » de la ville, ces endroits périphériques, que Springsteen souhaitait mettre en lumière ici.

Finalement, si l'image de la voiture et de la route est assez récurrente dans l'histoire du rock et de la folk, Springsteen parvient à donner à cette imagerie une dimension supplémentaire : la route est une échappatoire, un lien entre deux espaces, mais aussi un lieu à part entière, le lieu des rêves et des espoirs, mais aussi le lieu, parfois, de la désespérance et de la violence (« *The Promise* » ; « *Nebraska* »). La voiture, elle, est un outil de fuite, le symbole d'une ascension sociale, mais aussi un lieu refuge. Pour en finir sur ces thèmes de la voiture et de l'autoroute dans l'univers springsteenien, citons Colleen Sheehy, organisatrice de l'exhibition « *Bruce Springsteen - Troubadour of the Highway* », qui a eu lieu au Weisman Art Museum de Minneapolis, aux États-Unis :

« From 'Thunder Road' to 'The Ghost of Tom Joad' and at every point along the way, Bruce Springsteen has employed images of cars and the highway as central features of his music. »

« While these images are conventions in rock 'n' roll, Springsteen mines them more consistently and with more depth and complexity than any other ... artist. His restless characters are on the move, sometimes on the hustle, and often on the run. Speeding off to the edge of town, down the New Jersey Turnpike, or across the desert, their physical movement matches their psychic and spiritual searches. Like so many ... film directors and authors, Springsteen uses the American landscape as the canvas on which he inscribes his characters' journeys. »

« While his highways are getaway routes, they are counterpoised with fixed points on the map, whether that be a character's home, workplace, or the fabled boardwalk at Asbury Park, the New Jersey beach town immortalized in 'Born to Run' and '4th of July, Asbury Park (Sandy),' among other songs. Over the course of [his] career, he has expanded his view from the New Jersey towns and New York City of his youth to take on the entire expanse of the nation, moving into the Midwest, the South, and the West. ... »¹⁶⁶

¹⁶⁶ Colleen Sheehy ; cité dans « *Springsteen - Troubadour of the Highway First Major Exhibition Devoted to Rock'n'Roll Legend Bruce Springsteen* », Weisman Art Museum [En ligne], 16 Avril 2002. URL: <https://www.questia.com/magazine/1G1-120253881/bruce-springsteen-troubadour-of-the-highway>
« De « *Thunder Road* » à « *Ghost of Tom Joad* » et dans tous les lieux le long de la route, Bruce Springsteen a employé l'imagerie de la voiture et de l'autoroute comme figure centrale de sa musique. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

La dernière phrase de cette réflexion est toute particulièrement intéressante : on y sous-entend ce que nous avons déjà remarqué précédemment, à savoir le caractère universel de la musique de Springsteen et des lieux qu'il évoque. Car c'est en se déplaçant, en conduisant, en empruntant les routes et autoroutes de son pays que Springsteen a pu tant écrire sur ce qu'il voyait, sur les villes, sur les centres-villes, sur la Main Street, sur les usines, sur la communauté ouvrière, sur la jeunesse des villes industrielles et moyennes, sur les laissés pour compte qui peuplent les centres-villes, marges et périphéries urbaines... C'est en se déplaçant que Springsteen a pu véritablement exporter sa musique et saisir les problématiques sociales d'un pays entier, en proie aux changements, et finalement se rendre compte que celles-ci étaient somme toute assez similaires, d'est en ouest, du nord au sud en passant par le Midwest, d'Asbury Park à Los Angeles, de Freehold jusqu'à Youngstown.

Le terme « *getaway routes* », utilisé par Colleen Sheehy, et que nous pouvons traduire par « itinéraires de fuite », est un vocable parfaitement adapté à l'univers springsteenien, à cette notion de départ et de fuite que représentent les autoroutes et les voitures, à ces chemins qu'empruntent les personnages des chansons de Springsteen pour fuir, pour quitter un lieu et se rendre dans un autre. Si la voiture est un donc instrument de fuite, l'autoroute, elle, qui permet d'aller loin et d'y aller vite, symbolise en réalité trois éléments, trois étapes : d'abord, l'abandon d'un passé, souvent peu gratifiant (chômage, travail ingrat, univers urbain violent, etc.) ; ensuite, l'espoir d'une vie nouvelle ; enfin, le rêve et la promesse d'un avenir meilleur. Mais une question reste en suspens : où se rendent ces individus en fuite ? Que représente cette « Terre promise », terme récurrent chez Springsteen, et vers laquelle espèrent se rendre les personnages de ses chansons ?

Toutefois, il faut également préciser que la route, même en tant que thème récurrent, n'a pas toujours la même signification chez Springsteen. Comme souvent dans l'œuvre de l'artiste, des paradoxes se font jour, en l'occurrence, ici, quant au rôle de la route. Et en effet, bien qu'étant, nous l'avons dit, un instrument de fuite, la route n'apporte pas toujours satisfaction :

« It is important to realize that the salvation offered by the road while initially promising, is not usually fulfilled. Through episodic experience, characters on the road discover its false nature; the road truly leads nowhere. [...] Springsteen repeats this

« Bien que cette imagerie [celle de la voiture et de l'autoroute] soit conventionnelle dans le rock'n'roll, Springsteen l'a construite de manière plus constante et avec plus de profondeur et de complexité qu'aucuns autres artistes. Ses personnages, agités, sont en mouvement, parfois pressés, toujours en fuite. S'échappant de la périphérie de la ville, descendant au péage du New Jersey, ou à travers le désert, leur déplacement physique correspond à leurs recherches psychiques et spirituelles. Comme beaucoup de...metteurs en scène et d'auteurs, Springsteen utilise le paysage américain comme une toile sur laquelle il grave le voyage de ses personnages. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

« Tandis que ses autoroutes sont des « itinéraires de fuite », elles sont parsemées de points fixes sur la carte, qu'il s'agisse de la maison d'un personnage, d'un lieu de travail, ou du légendaire front de mer d'Asbury Park, la plage de la ville du New Jersey immortalisée dans « Born To Run » et dans « 4th of July, Asbury Park (Sandy) », parmi bien d'autres chansons. Tout au long de sa carrière, il a étendu ses vues des villes du New Jersey et du New York de sa jeunesse pour se mesurer à l'étendue toute entière de la nation, se déplaçant dans le Midwest, au Sud, et à l'Ouest. ... » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

theme, most famously in the dysfunctional tension between *Born To Run*, which represents the road as Holy Saviour - a grand vision of the road driving the narrative - and *Darkness on the Edge of Town*, which stands for the loss of previously unshakable faith in the road as the path of exodus, which epitomizes the road's capacity to halt the narrative. »¹⁶⁷

Dans sa chanson « Independence Day », présente sur l'album *The River* (1980), Springsteen évoque cet aspect négatif, ce rôle presque mortifère que la route, et donc le départ, peuvent avoir, le départ devenant synonyme de « déracinement » géographique et social.

Now the rooms are all empty down at Frankie's joint

Maintenant, toutes les chambres sont vides chez Frankie

And the highway she's deserted clear down to Breaker's Point

Et la route, elle, est désertée, délogée jusqu'à Breaker's Point

There's a lot of people leaving town now, leaving their friends, their homes

Il y a quantité de gens qui quittent la ville à présent, quittant leurs amis, leurs maisons

At night they walk that dark and dusty highway all alone

Ce soir, ils emprunteront cette route sombre et poussiéreuse, seuls

« Independence Day » (Springsteen, *The River*, 1980)

La route est donc, dans l'œuvre de Springsteen, multi-sémantique : si elle représente la possibilité d'un départ (« *Born To Run* » ; « *Thunder Road* »), voire d'un exode, elle peut également représenter l'impossible fuite, l'impasse (« *The Promise* » ; « *Nebraska* »), voire le déracinement, le détachement (« *Independence Day* »). Le déracinement, c'est le fait qu'une identité, fortement insérée dans un territoire, dans un espace, se retrouve fragilisée, voire détruite, à cause d'événements divers, d'ordres économiques ou sociaux (par exemple, la fermeture d'une usine qui entraîne le chômage, la déstabilisation d'un foyer). Le détachement, quant à lui, correspond plutôt à la recherche d'une « *nouvelle manière d'être au monde dans un nouveau monde* »¹⁶⁸, ou en tout cas dans un monde qui change. Ces deux concepts géographiques, le déracinement et le détachement, semblent donc englober une grande partie de l'œuvre de Springsteen : l'artiste décrit, en effet, dans beaucoup de ses chansons, des individus et des communautés déracinés, touchés de plein fouet par des phénomènes globaux qui, souvent, leur échappent (désindustrialisation, fragilisation des liens familiaux), mais aussi décrit des individus et des communautés détachés, c'est-à-dire qui, après s'être retrouvés

¹⁶⁷ B. Bellamy., 2009, art. cit.

« Il est important de réaliser que la salvation offerte par la route, bien qu'étant initialement promise, n'est habituellement pas remplie. A travers des expériences épisodiques, les personnages sur la route découvrent sa fausse nature ; la route ne mène véritablement à rien. [...] Springsteen répète ce thème, le plus significativement dans la tension dysfonctionnelle entre *Born To Run*, qui représente la route en tant que Sainte-Sauveur - dans une grande vision de la route conduisant le narrateur - et *Darkness on the Edge of Town*, qui représente la perte de la foi inébranlable en la route comme chemin vers l'exode, qui incarne la capacité de la route à interrompre le narrateur. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

¹⁶⁸ Louis Dupont, « Terrain, réflexivité et auto-ethnographie en géographie », *Géographie et cultures* [En ligne], 89-90 | 2014, mis en ligne le 09 octobre 2015, consulté le 22 juin 2017. URL : <http://gc.revues.org/3235> ; DOI : 10.4000/gc.3235

déracinés - socialement, économiquement, spatialement -, cherchent désormais de nouvelles manières de faire face au monde qui se présente à eux. Ces deux situations, ces deux concepts que sont le déracinement et le détachement, mettent donc en tension deux choses : la recherche d'une appartenance d'un côté et le désœuvrement de l'autre ; la nostalgie de son lieu de naissance d'un côté et la volonté de quitter un lieu en décrépitude de l'autre. En quelque sorte, l'individu se retrouve coincé dans un entre-deux géographique, mais aussi le plus souvent dans un entre-deux social, dans une situation de « *betweenness of place* » pour utiliser un néologisme anglais. Louis Dupont, dans son article « Terrain, réflexivité et auto-ethnographie en géographie », délivre une l'analyse qui colle parfaitement bien avec notre sujet :

« Partout sur la planète la modernisation bouleverse les milieux de vie, ce qui caractérise les États-Unis est la vitesse, et parfois la violence [nous l'avons largement démontré dans la partie sur les marges urbaines], à laquelle se produit ce processus, de pair avec ce qu'on peut appeler une « résignation positive » avec laquelle il est reçu (cet optimisme qui découle d'une foi inébranlable dans le progrès technique et la modernité). Ces deux trajectoires, celle de l'immigrant et celle du déraciné qu'induit la modernisation, s'accompagnent d'une tension constante entre la recherche d'appartenance et le désœuvrement, entre la recherche d'un lieu « *we can call home* » et ce sentiment de « *placelessness* », terme magnifique qui traduit cet état « d'être sans lieu », mais qui n'a rien à voir avec le fait d'être sans habitat, *homeless* (SDF). *Placelessness* signifie sans appartenance et, bien souvent, sans identité ou à la recherche d'une identité. D'où l'importance donnée aux États-Unis à la *community*. »¹⁶⁹

Pour poursuivre notre analyse sur le rôle de la route, évoquons désormais ce paradoxe que semble constituer, elle aussi, l'autoroute. Si les rails du chemin de fer constituaient, dans la ville de Freehold, une frontière symbolique entre la communauté noire et la communauté blanche, l'autoroute à péage du New Jersey, quant à elle (« *New Jersey Turnpike* »), évoquée dans la chanson « *Jungleland* » (« *Man there's an opera out on the Turnpike* ») (« Mon gars, il y a un opéra, là-dehors, au péage »), semble évoquer la frontière à la fois bien réelle et symbolique entre la ville d'un côté et la banlieue de l'autre. La ville, c'est bien évidemment New York ; la banlieue, le New Jersey. Cette autoroute à péage que Springsteen évoque, et que tant de travailleurs empruntent chaque jour pour aller travailler, est en quelque sorte « *la portée d'entrée à Manhattan pour le jeune Bruce et tous les prolos de banlieue comme lui qui rêvaient, sinon de conquérir la Grosse Pomme électrique, au moins d'y chercher de l'aventure, de l'action et d'échapper ainsi au morne ennui des samedis soir provinciaux.* »¹⁷⁰ L'autoroute springsteenienne est donc pleine de paradoxes : c'est non seulement l'artère vitale qui relie le New Jersey et les villes que Springsteen fréquente à la ville de New York, bouillonnante, pétillante, permettant ainsi de s'échapper de son quotidien et de sa « prison »

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Serge Kaganski, « Bruce Springsteen - Bons baisers d'Asbury Park », *Les Inrocks* [En ligne], 09/07/1997, consulté le 16 mai 2017. URL : <http://www.lesinrocks.com/1997/07/09/musique/bruce-springsteen-bons-baisers-dasbury-park-11232243/>

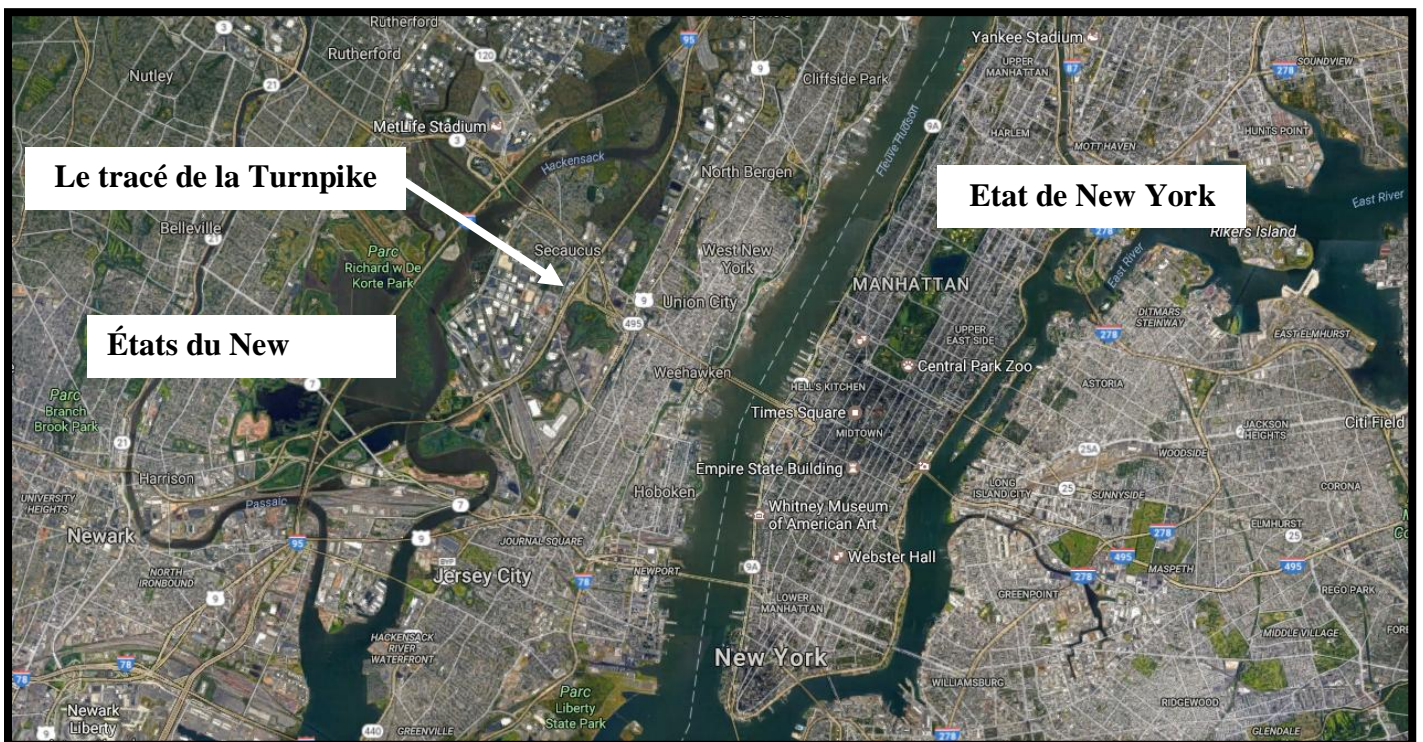
géographique et sociale, mais c'est aussi une barrière qui sépare deux espaces, une frontière matérielle et symbolique qui ségrègue les individus.

FIGURE 28 : le New Jersey Turnpike, surnommé le « Turnpike », autoroute qui relie l'ensemble de l'état du New Jersey à la ville et à l'état de New York



Source : <http://www.aaroads.com/guide.php?page=s0444nbnj>

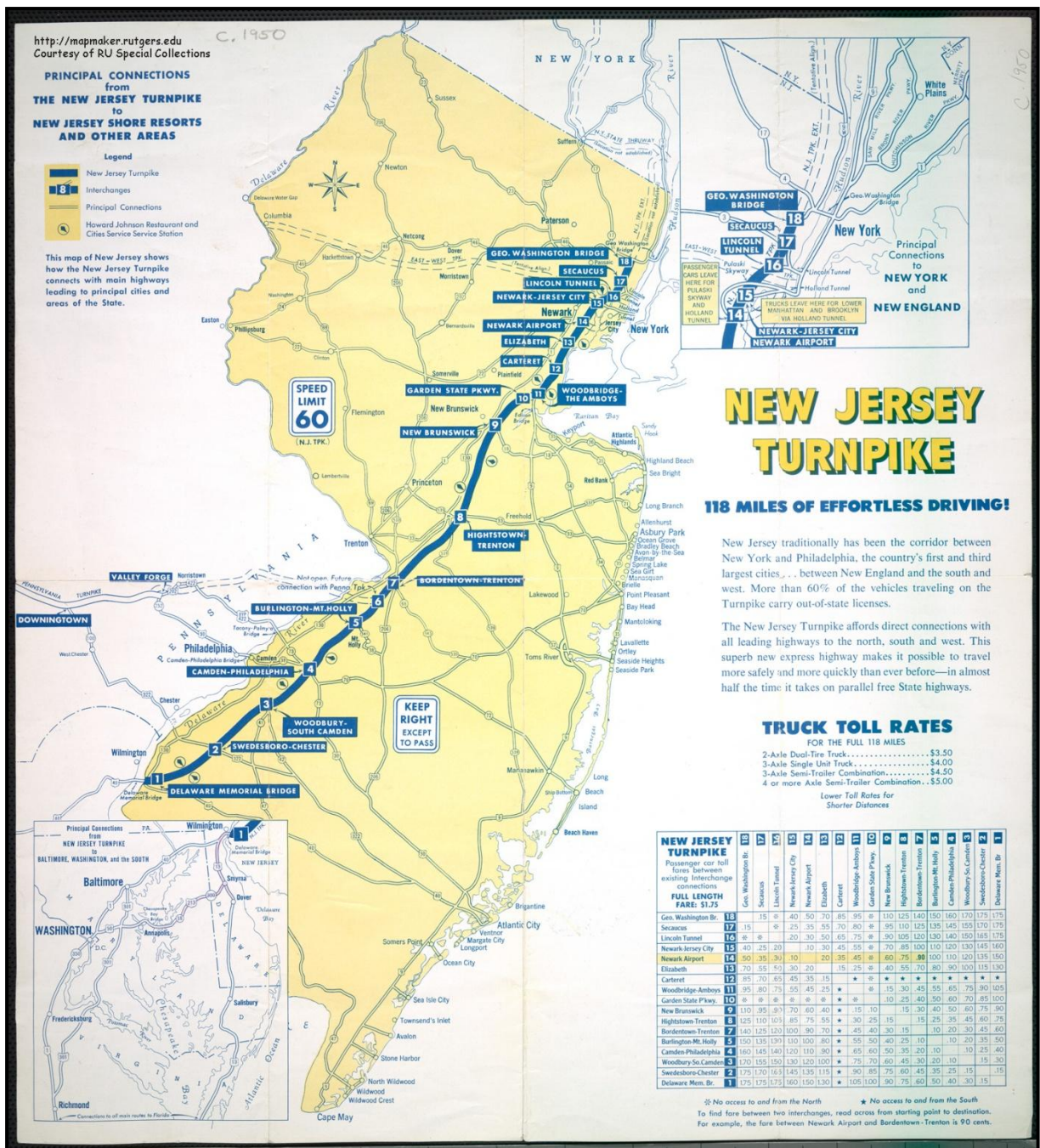
CARTE 5 : la localisation du New Jersey Turnpike, frontière réelle et symbolique entre le New Jersey et New York City



Source : <https://www.google.fr/maps/@40.7555842,-74.0351081,18204m/data=!3m1!1e3>

Réalisation : Raphaël Mollet (2017)

CARTE 6 : le tracé du New Jersey Turnpike



Source : <http://mapmaker.rutgers.edu/MAPS.html>

c. Le lieu d'arrivée : l'image de la Terre promise

Autant le dire de suite, nous n'apporterons pas de réponse nette et définitive sur ce qu'est cette Terre promise et encore moins où celle-ci se trouve. Toujours est-il que si les personnages fuient, comme nous l'avons montré précédemment, c'est parce que ces derniers espèrent atteindre un lieu, un endroit meilleur qui leur apportera satisfaction. Cependant, « l'adresse du bonheur » n'existe pas réellement, et sans doute cette « Terre promise » est

autant un lieu réel qu'un lieu rêvé. Ainsi, une réflexion peut et doit être menée sur cette Terre promise et sur ce que les personnages espèrent trouver « au bout de la route ».

Dans un premier temps, il est possible de mettre en corrélation la « Terre promise » avec les États-Unis d'Amérique en général. En effet, en tant que grande terre d'accueil de migrants, l'Amérique s'est construite une image de « Terre promise », et ce notamment dans le cadre du « Rêve américain » dans lequel toute personne, quel que soit son milieu, peut réussir sa vie, financièrement, socialement. Springsteen a écrit plusieurs chansons sur les immigrants (« *immigrant song* » comme il les appelle lui-même), et notamment la chanson « American Land », inspirée d'un poème écrit par un ouvrier sidérurgiste immigré et déjà mis en musique par Pete Seeger :

« **American Land** » (« Terre américaine »)

What is this land America so many travel there

Quelle est cette terre d'Amérique où tant voyagent

I'm going now while I'm still young my darling meet me there

J'y vais maintenant tant que je suis encore jeune, ma chérie, rejoins-moi là-bas

Wish me luck my lovely I'll send for you when I can

Souhaite-moi bonne chance, ma douce, je t'écrirai dès que je le pourrai

And we'll make our home in the American land

Et nous fonderons notre foyer sur la terre américaine

Over there all the woman wear silk and satin to their knees

Là-bas, toutes les femmes portent de la soie et du satin jusqu'aux genoux

And children dear, the sweets, I hear, are growing on the trees

Et, mes chers enfants, les bonbons, ai-je entendu dire, poussent dans les arbres

Gold comes rushing out the rivers straight into your hands

L'or vient en jaillissant hors des rivières directement dans vos mains

When you make your home in the American Land

Lorsque l'on fonde son foyer sur la Terre américaine

Refrain :

There's diamonds in the sidewalk there's gutters lined in song

Il y a des diamants sur les trottoirs, des caniveaux bordés de chants

Dear I hear that beer flows through the faucets all night long

Ma douce, j'entends dire que la bière coule des robinets toute la nuit durant

There's treasure for the taking, for any hard working man

Il y a un trésor à prendre pour tout homme travailleur

Who will make his home in the American Land

Qui fondera son foyer sur la Terre américaine

I docked at Ellis Island in a city of light and spires

J'ai amarré à Ellis Island dans une ville de lumière et de clochers

I wandered to the valley of red-hot steel and fire

J'ai parcouru la vallée de l'acier rougeoyant et du feu

We made the steel that built the cities with our sweat and two hands

Nous avons fabriqué l'acier qui bâtit les villes avec notre sueur et nos mains
And we made our home in the American Land
Et nous avons fondé notre foyer sur la Terre Américaine

Refrain

The McNicholas, the Posalski's, the Smiths, Zerillis, too
Les McNicholas, les Posalski, les Smith, Zerilli, aussi
The Blacks, the Irish, Italians, the Germans and the Jews
Les Noirs, les Irlandais, les Italiens, les Allemands et les Juifs
Come across the water a thousand miles from home
Traversèrent l'océan à des milliers de kilomètres de chez eux
With nothin in their bellies but the fire down below¹⁷¹
Sans rien dans le ventre à part le feu qui les animait

They died building the railroads worked to bones and skin
Ils périrent en construisant les voies ferrées, travaillèrent jusqu'à n'avoir que la peau et les os
They died in the fields and factories names scattered in the wind
Ils périrent dans les champs et les usines, leurs noms dispersés dans le vent
They died to get here a hundred years ago they're still dyin now
Ils périrent pour arriver ici il y a cent ans, ils meurent encore maintenant
The hands that built the country were always trying to keep down
Les mains qui construisirent ce pays ont toujours essayé de rester silencieuses

Refrain

« American Land » (Springsteen, *We Shall Overcome, The Seeger Sessions*, 2006)

Dans cette chanson, Springsteen fait part du caractère « multinational », multiethnique et multiconfessionnel des États-Unis, pays qui s'est peuplé et construit sur des vagues successives d'immigrations. Il fait aussi référence à la valeur du travail. Ainsi, l'artiste rappelle ici l'image de Terre promise que les États-Unis pouvaient représenter à ses débuts, image que les pères fondateurs du pays avaient voulue, à savoir une part de richesse dont chacun a droit s'il travaille pour l'avoir :

There's treasure for the taking, for any hard working man
Il y a un trésor à prendre pour tout homme travailleur
Who will make his home in the American Land
Qui fondera son foyer sur la Terre américaine

« American Land » (Springsteen, *We Shall Overcome, The Seeger Sessions*, 2006)

Dans cette chanson, nous avons, une fois de plus, un aperçu de ce que Springsteen aime à décrire : d'abord, des communautés, en l'occurrence la communauté immigrée, faite

¹⁷¹ Variante des paroles : **The Puerto Ricans, illegals, the Asians, Arabs miles from home / Come across the water with a fire down below** (« Les Portoricains, clandestins, les Asiatiques, les Arabes, à des kilomètres de chez eux / Traversèrent l'océan avec un feu qui les animait »).

de diverses nationalités et confessions ; ensuite, des mouvements, des dynamiques, à savoir des migrations vers la « Terre américaine » qui constitue et symbolise pour les immigrés la Terre promise ; enfin, Springsteen évoque des lieux (Ellis Island, des voies ferrées, des usines, des champs, etc.) dans lesquels les personnages effectuent des actions, des travaux, souvent harassants, parfois mortels. Mais ce qui est particulièrement intéressant dans cette chanson, c'est aussi tout l'imaginaire qui se dégage de cette Terre promise américaine : en donnant la parole à un immigré, Springsteen met en lumière ce qu'il imagine précisément cet homme qui souhaite partir vers les États-Unis. Cet immigré semble s'être construit l'image d'un pays où la richesse est opulente, où « l'or vient en jaillissant hors des rivières directement dans nos mains ». Ainsi, initialement, cette Terre promise, ce sont les États-Unis et le rêve américain.

Cependant, Springsteen est loin d'être le chanteur de ce rêve américain parfait et de cette Terre promise idéale et préfère plutôt souvent en pointer les contradictions, les difficultés, les absurdités, et notamment la complexité même pour les migrants d'atteindre cette Terre promise. Comme il l'a si bien dit lui-même, son travail, tout au long de sa carrière, a été de « *mesurer la distance entre la réalité et le rêve américain.* »¹⁷² C'est d'ailleurs pour cela que l'artiste a écrit beaucoup de chansons que l'on pourrait qualifier de « chansons de frontières », c'est-à-dire prenant comme décor les frontières américaines - et en particulier la frontière Mexique/États-Unis -, abordant donc un fait majeur de son pays : le fait migratoire. Springsteen entend montrer que son pays peut encore représenter cette « Promised Land » pour des milliers de migrants, mais que son image s'est très largement ternie. Dans la chanson « Across The Border » (« Au-delà de la frontière »), présente sur l'album *The Ghost Of Tom Joad* (1995), Springsteen donne la parole à un immigré désireux de traverser la frontière américano-mexicaine et qui s' imagine une vie meilleure :

« **Across The Border** » (« Au-delà de la frontière »)

Tonight my bag is packed

Ce soir, mon sac est prêt

Tomorrow I'll walk these tracks

Demain, j'emprunterai ces pistes

That will lead me across the border

Qui me mèneront de l'autre côté de la frontière

Tomorrow my love and I

Demain, mon amour et moi

Will sleep 'neath auburn skies

Dormirons sous des cieux rougeoyants

Somewhere across the border

Quelque part de l'autre côté de la frontière

We'll leave behind my dear

¹⁷² Bruce Springsteen ; cité dans « La Saga de Bruce Springsteen », RTL [En ligne] URL : www.rtl.fr/culture/musique/saga-la-saga-de-bruce-springsteen-7771238304/amp

Nous laisserons derrière nous, ma chérie
The pain and sadness we found here
La douleur et la tristesse que nous avons trouvées ici
And we'll drink from the Bravo's muddy waters
Et nous nous désaltérerons avec les eaux boueuses du Rio Bravo

[...]

And eat the fruit from the vine
Et mangerons le fruit de la vigne
I know love and fortune will be mine
Je sais que l'amour et la fortune seront de mon côté
Somewhere across the border
Quelque-part de l'autre côté de la frontière

« Across The Border » (Springsteen, *The Ghost Of Tom Joad*, 1995)

Dans la chanson « Matamoros Banks », sur l'album *Devils & Dust* (2005), Springsteen aborde là aussi le fait migratoire le long de la frontière américano-mexicaine, mais cette fois-ci, la Terre promise que représente l'autre côté de la frontière, et plus précisément la ville de Brownsville, au Texas, est devenue un lieu mortel : l'immigré mexicain qui tente la traversée s'est noyé dans les eaux du Rio Grande. Brownsville, le Texas, les États-Unis, le Nord, ces lieux qui constituaient une Terre promise, réelle ou imaginée, pour l'immigré mexicain, sont en réalité devenus des illusions mortelles. Springsteen a en fait écrit plusieurs chansons abordant la thématique immigrée et la traversée de la frontière Mexique/États-Unis, et notamment sur l'album *The Ghost Of Tom Joad* (1995) (« Across the Border » ; « Balboa Park » ; « Sinaloa Cowboy » ; « The Line »). Une fois de plus, l'artiste n'a fait que « suivre » les actualités et les enjeux (*issues* en anglais) qui avaient cours à l'époque : habitant en Californie depuis la fin des années 80, Springsteen suit les actualités et notamment celles du *Los Angeles Time* qui rapporte chaque jour des incidents à la frontière mexicaine. Pour lui, ces incidents, ce sont avant tout des histoires d'hommes et de femmes, des drames et des rêves brisés qui s'enracinent dans des lieux bien précis, dans des lieux à la fois réels et symboliques. Springsteen met alors en image ce lieu paradoxal qu'est la frontière, cette ligne frontalière qui représente tantôt une espérance, un rêve, l'espoir d'une vie meilleure ailleurs, tantôt un véritable cimetière humain où meurent les immigrés et leurs espérances. D'ailleurs, l'image de la rivière n'est pas non plus anodine : elle représente ce paradoxe de la frontière, elle peut être à la fois salvatrice ou bien mortelle.

For you I'll build a house
Pour toi, je construirai une maison
High upon a grassy hill
Perchée sur une colline verdoyante
Somewhere across the border
Quelque part de l'autre côté de la frontière

« Across The Border » (Springsteen, *The Ghost of Tom Joad*, 1995)

For two days the river keeps you down

Pendant deux jours la rivière te retient dans ses profondeurs

[...]

Your clothes give way to the current and river stone

Tes vêtements laissent place au courant et aux galets de la rivière

'Till every trace of who you ever were is gone

Jusqu'à ce que toute trace de ce que tu fus ait disparu

[...]

The lights of Brownsville, across the river shine

Les lumières de Brownsville brillent de l'autre côté de la rivière

A shout rings out and into the silty red river I dive

Un cri retentit et, dans la rivière rouge de vase, je plonge

« Matamoros Banks » (Springsteen, *Devils & Dust*, 2005)

Enfin, dans la chanson « Sinaloa Cowboys », sur l'album *The Ghost Of Tom Joad* (1995), Springsteen fait référence à la précarité des immigrés mexicains illégaux qui, pour certains, après avoir réussi à traverser la frontière, sont obligés d'accepter des travaux très peu gratifiants, notamment dans les champs ou les vergers, parfois même illégaux (petites mains pour les trafiquants, etc.). Nous avons choisi d'exposer cette musique en entier pour bien en comprendre toute la signification :

« **Sinaloa Cowboys** » (« Les cowboys de Sinaloa »)

Miguel came from a small town in northern Mexico

Miguel venait d'une petite ville du nord Mexique

He came north with his brother Louis to California three years ago

Il y a trois ans, il partit au nord avec son frère Louis jusqu'en Californie

They crossed at the river levee, when Louis was just sixteen

Ils traversèrent à la digue de la rivière, alors que Louis n'avait que seize ans

And found work together in the fields of the San Joaquin

Et trouvèrent ensemble un travail dans les champs de San Joaquin

They left their homes and family

Ils quittèrent leur maison et leur famille

Their father said, "My sons one thing you will learn,

Leur père dit : « Mes fils, vous apprendrez une chose,

For everything the North gives, it exacts a price in return."

Pour toute chose que le Nord donne, il en exige le prix en retour. »

They worked side by side in the orchards

Ils travaillèrent côte à côte dans les vergers

From morning till the day was through

Du matin jusqu'à la fin du jour

Doing the work the hueros wouldn't do

Faisant un travail que les *hueros* eux-mêmes ne feraient pas

Word was out some men in from Sinaloa were looking for some hands

Des rumeurs couraient qu'il y avait des hommes de Sinaloa qui cherchaient des bras

Well, deep in Fresno county there was a deserted chicken ranch

Et, au fin fond du Comté de Fresno, il y avait un élevage de poulet désaffecté

And there in a small tin shack on the edge of a ravine

Et là, dans une petite cabane en tôle au bord d'un précipice

Miguel and Louis stood cooking methamphetamine

Se trouvaient Miguel et Louis en train de préparer de la méthamphétamine

You could spend a year in the orchards

Tu pouvais passer une année dans un verger

Or make half as much in one ten hour shift

Ou bien faire moitié plus de travail dans une équipe de dix heures

Working for the men from Sinaloa

A travailler pour les hommes de Sinaloa

But if you slipped the hydriodic acid

Mais si tu faisais tomber l'acide hydriodique

Could burn right through your skin

Ça pouvait te brûler immédiatement au travers de la peau

They'd leave you spittin' up blood in the desert

Ils t'auraient laissé cracher ton sang dans le désert

If you breathed those fumes in

Si tu inhalais ces vapeurs

It was early one winter evening as Miguel stood watch outside

Il était tôt, un soir d'hiver, lorsque Miguel se tenait dehors, faisant le guet

When the shack exploded, lighting up the valley night

Quand la cabane explosa, illuminant la nuit dans la vallée

Miguel carried Louis' body over his shoulder down a swale

Miguel transporta le corps de Louis sur ses épaules jusqu'à la crique

To the creekside and there in the tall grass, Louis Rosales died

Sur les berges de la rivière, et là, dans les herbes hautes, Louis Rosales mourut

Miguel lifted Louis' body into his truck and then he drove

Miguel hissa le corps de Louis dans sa camionnette puis roula

To where the morning sunlight fell on a eucalyptus grove

Jusqu'à ce que la lumière matinale découvre un bois d'eucalyptus

There in the dirt he dug up ten-thousand dollars, all that they'd saved

Là, dans la poussière, il déterra dix mille dollars, tout ce qu'ils avaient économisé

Kissed his brothers lips and placed him in his grave

Embrassa les lèvres de son frère et le plaça dans sa tombe

« Sinaloa Cowboys » (Springsteen, *The Ghost of Tom Joad*, 1995)

Ainsi, vu de l'extérieur, à l'échelle régionale et internationale, et notamment pour les immigrants (Mexicains, Centre-américains, américains du sud, Européens), les États-Unis peuvent constituer cette « Terre promise ». Cependant, Springsteen, en leur donnant la parole, pointe du doigt le paradoxe de cette terre américaine aux allures accueillantes, mais qui peut rapidement apporter la mort pour ceux qui, enfermés dans la misère, franchissent la frontière et tentent leur chance en Amérique. Mais, en réalité, qu'ils soient Mexicains ou Américains,

Springsteen entend montrer que tous les personnages qu'il place sur les routes, sur les autoroutes, sur les chemins, dans des voitures ou des camions, traversant villes ou frontières, légalement ou illégalement, sont tous à la recherche de ce que l'on pourrait appeler un « ailleurs-meilleur », une « Terre promise » (« Promised Land »), du nom de sa chanson parue sur l'album *Darkness On The Edge Of Town* (1978). Par conséquent, en effectuant un zoom à l'échelle du pays, nous pouvons nous rendre compte que bien des personnages de Springsteen habitant aux États-Unis sont, eux-aussi, à l'instar des immigrants illégaux que l'artiste décrit, à la recherche d'un endroit meilleur.

L'une des premières références de Springsteen à cette Terre promise se trouve dans l'album *Born To Run* dans la chanson « Thunder Road » :

Riding out tonight to case the promised land

Nous roulerons cette nuit pour atteindre la terre promise

« Thunder Road (Springsteen, *Born To Run*, 1975)

Mais la référence plus la plus significative à cette Terre promise est sans aucun doute la chanson intitulée « The Promised Land », sortie en 1978 sur l'album *Darkness On The Edge Of Town*. Dans cette chanson, la Terre promise apparaît comme étant le lieu refuge de cette jeunesse de l'époque, de cette classe ouvrière. C'est l'espoir d'atteindre un jour cette Terre promise qui maintient le personnage en vie, qui le fait rester en ville, qui le fait garder son travail, pourtant harassant :

« **The Promised Land** » (« La Terre promise »)

On a rattlesnake speedway in the Utah desert

Sur une piste sinueuse dans le désert de l'Utah

I pick up my money and head back into town

J'ai ramassé mon argent et je suis aussitôt retourné en ville

Driving cross the Waynesboro county line

J'ai traversé la frontière du comté de Waynesboro

I got the radio on and I'm just killing time

J'ai allumé la radio et je tuais simplement le temps

Working all day in my daddy's garage

Travaillant toute la journée dans le garage de mon père

Driving all night chasing some mirage

Conduisant toute la nuit, poursuivant des mirages

Pretty soon little girl I'm gonna take charge

Très bientôt, ma jolie, je vais prendre les choses en main

[...]

And I believe in a promised land

Et je crois en une terre promise

« The Promised Land » (Springsteen, *Darkness On The Edge Of Town*, 1978)

Toutefois, avant d'être un lieu réel et « pragmatique », la Terre promise semble être avant tout un lieu rêvé, dessiné, imaginé, presque une vision religieuse. Et le religieux a en effet beaucoup sa place dans les lieux et les enjeux que Springsteen décrit : l'exode et la Terre promise, en voilà deux thèmes religieux centraux, notamment dans le catholicisme et l'Ancien Testament. Ayant reçu une éducation catholique au sein de sa famille durant sa jeunesse, Springsteen, désormais adulte, mais toujours tiraillé entre attirance et rejet de la religion, semble donc clairement reprendre, dans son corpus musical, ces deux thèmes religieux de l'Ancien Testament pour les adapter à la réalité moderne, comme il a l'habitude de le faire. Jim Cullen, sociologue américain, dans son ouvrage *Born in the U.S.A : Bruce Springsteen and the American Tradition* (Harper & Collins, 1997), écrit :

« Sa sensibilité religieuse est l'expression suprême de la contribution particulière de Springsteen à la culture américaine, religieuse et autre, prise dans son ensemble : la capacité à explorer des idées et des thèmes anciens, à les adapter et les revigorer à travers les médias de la culture populaire, et à leur donner une nouvelle force et un nouvel écho dans nos vies. »¹⁷³

« Revigorer [des idées et des thèmes anciens] à travers les médias de la culture populaire et à leur donner une nouvelle force et un nouvel écho dans nos vies », voilà ce que fait précisément Springsteen lorsqu'il utilise les thèmes religieux de l'exode et de la Terre promise dans ses chansons : s'inspirant des thèmes religieux qu'il connaît, il parvient à les réadapter à l'époque moderne, par exemple, à faire rêver de la Terre promise un jeune ouvrier automobile des années 70 (cf. « The Promised Land »). Cependant, bien qu'ayant reçu une éducation catholique, beaucoup d'écrits de Springsteen s'inspirent davantage, philosophiquement et historiquement, du protestantisme anglo-saxon qui, de fait, a en partie construit l'image du « rêve américain » au détriment d'un catholicisme européen vieillissant. Malgré tout, Springsteen, à la fois croyant et méfiant, ne semble pas se résoudre à confier son destin aux mains de Dieu : il préfère plutôt compter sur lui-même, et ses personnages aussi, d'ailleurs, que sur l'intervention divine. Et en effet, l'artiste rompt avec cette tradition chrétienne (catholique ou protestante) qui promet une vie meilleure et éternelle dans l'au-delà : Springsteen, lui, préfère croire à l'existence de cette Terre promise directement sur Terre, et préfère croire en l'amélioration du quotidien des hommes, des jeunes, des ouvriers, des classes pauvres et modestes. En un mot, dans ses chansons, Springsteen tient à décrire la possibilité d'un avenir meilleur non pas dans l'au-delà, mais ici et maintenant, ou en tout cas près d'ici et bientôt. Sa conception de la religion et l'utilisation qu'il en fait dans ses chansons n'ont donc rien de spirituelles, encore moins de lyriques ou de poétiques, mais plutôt pragmatiques, voire « pragmatiquement géographiques et temporelles » : pour l'artiste, la Terre promise existe sur Terre, ces personnages l'atteindront bientôt, il suffit de la chercher, de la trouver. C'est précisément ce qu'il fait dans « Born To Run », « Thunder Road », « Racing in The Street », « The Promise » : lorsque Springsteen met ses personnages sur les

¹⁷³ Jim Cullen, *Born in the U.S.A : Bruce Springsteen and the American Tradition*, Harper & Collins, 1997 ; cité dans H. Barrière, M. Ollivier., 2008, *op. cit.*, p.165.

routes à la recherche d'un endroit et d'un avenir meilleur, il est en plein dans « *le thème biblique de l'exode, vecteur de libération, de prospérité et de rédemption.* »¹⁷⁴

Cependant, en regardant de plus près ces différentes chansons sur l'exode et les références à la Terre promise, un élément retient notre attention : la fuite et l'exode des personnages semblent être infinis, perpétuels, et la Terre promise inatteignable, car indéfinissable. Bien sûr, cette Terre promise est, au sens religieux, nous l'avons vu, un endroit idéal vers lequel aller, vers lequel se diriger, vers lequel tendre, mais, finalement, la Terre promise ne serait-elle-t-elle pas un endroit à construire plutôt qu'un endroit vers lequel se rendre ? : « *Je crois que la terre promise est largement accessible, levons nous pour la défense de ce grand pays* »¹⁷⁵, expliqua Springsteen dans un discours à forte connotation politique lors du « Ghost of Tom Joad Tour ». Il semble peut-être paradoxal de le dire après tout ce que nous venons de dire sur la fuite, le mouvement, la volonté d'une vie meilleure ailleurs, mais la Terre promise que Springsteen évoque n'est pas un endroit vers lequel il faut se rendre, encore moins un endroit vers lequel il faut fuir ou courir, c'est en réalité un endroit à bâtir, à architecturer, à ériger, à agencer ; c'est un endroit à bâtir à partir de ce que l'on a, à partir de là où l'on vit malgré la rudesse du « terrain » : c'est rendre une ville, sa ville, plus juste, plus équitable, socialement, économiquement, culturellement, et en y insufflant des valeurs humaines, d'ailleurs directement empruntées à la religion, comme l'amitié, l'amour, la foi, le respect, le partage, le contact... Springsteen lui-même, lors d'un concert à Los Angeles le 27 avril 1988, avait fait part de cette idée :

« Je crois que lorsque j'ai écrit cette chanson [Born To Run], j'imaginai écrire à propos d'un garçon et d'une fille qui étaient nés pour fuir et continuer à fuir sans jamais revenir. C'était une idée jolie et romantique, mais j'ai réalisé, après avoir mis tous ces gens dans ses voitures, que j'allais devoir leur trouver un endroit où aller. Et j'ai réalisé en fin de compte que la liberté individuelle, lorsqu'elle n'est pas reliée à une sorte de communauté ou à des amis, finit par faire perdre tout sens au monde extérieur. »¹⁷⁶

Finalement, pour le chanteur lui-même, sa Terre promise semble en réalité se trouver dans son New Jersey natal, celui-là même qu'il essayait tant de quitter lorsqu'il était jeune. Il l'avait d'ailleurs évoqué dans sa chanson « Freehold » :

**Je suis parti et j'ai juré de ne jamais plus remarcher dans ces rues,
Mais tout ce que je peux dire c'est : « Putain de merde, je suis revenu », revenu à Freehold**

John Stewart, présentateur vedette de la télévision américaine, admirateur et ami de Bruce Springsteen, et lui-aussi originaire du New Jersey, évoquait, en 2012, dans une interview du Boss pour le magazine *Rolling Stone*, cette volonté, lorsqu'il était jeune, de partir, de quitter son lieu natal, et notamment après avoir écouté l'album *Darkness On The Edge Of Town*. Cependant, comme Springsteen, Stewart est retourné habiter dans le New Jersey :

¹⁷⁴ H. Barrière, M. Ollivier., 2008, *op. cit.*, p.169.

¹⁷⁵ M. Dufaud., 2010, *op. cit.*, p.626.

¹⁷⁶ Springsteen ; cité dans H. Barrière et M. Ollivier., *op. cit.*, 2008, p.169.

« *The first time you hear Darkness, you begin to plan how to move out of New Jersey. You realize, hey, New Jersey's all right, actually !* »¹⁷⁷

Et de fait, en dépit de la description souvent péjorative que fait Springsteen de sa ville natale, Freehold semble aujourd'hui avoir pansé ses plaies et s'être progressivement relevée au cours des années 90-2000. Malgré les fermetures d'usines et de magasins qui affectèrent profondément la ville, Freehold serait presque devenue, aujourd'hui, une ville moyenne américaine « idéale », en tout cas cossue et redynamisée. En témoigne la réouverture de certains magasins, bars ou restaurants tout au long de cette fameuse Main Street que Springsteen décrivait pourtant, dans les années 70, en piteux état (« Main Street's white washed windows, and vacant stores »). La municipalité a, elle aussi, fait d'énormes efforts pour rendre à la ville un certain cachet : trottoirs refaits à neuf, mobilier urbain renouvelé, etc. Dans un certain sens, la ville a retrouvé son « urbanité » et son fonctionnement « normal ». Serge Kaganski, journaliste musical aux Inrocks, en visite dans les lieux de vie de Springsteen, témoigne de son passage à Freehold :

« On tombe sur une petite ville coquette et active, esquissant un tableau idéal, à la Norman Rockwell. Sur Main Street, à la place des « commerces abandonnés » et des « vitrines peintes en blanc pour fermeture définitive » [...], on voit des trottoirs refaits et un mobilier urbain tout neuf, des boutiques cossues, des restaurants et des terrasses pleins de consommateurs, une circulation plutôt chargée... On tourne autour du centre pour prendre un peu le pouls de la bourgade. Des rues calmes et verdoyantes, des maisons en bois blanc avec porche, véranda et drapeau américain régulièrement planté sur le perron, aucun signe extérieur de richesse insupportable ni de misère démesurée : tout cela suggère une tranquille communauté de classes moyennes et de pros qui se maintiennent. »¹⁷⁸

¹⁷⁷ Jon Stewart, « Bruce Springsteen's State of the Union », *Rolling Stone* [En ligne], 29 mars 2012, consulté le 16 mai 2017. URL : <http://www.rollingstone.com/music/news/bruce-springsteens-state-of-the-union-20120329>
« La première fois que tu entends *Darkness*, tu commences à faire tes plans pour partir du New Jersey. Mais tu réalises, eh bien, que le New Jersey n'est pas si mal, en fait ! » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

¹⁷⁸ S. Kaganski., 2017, art. cit.

PLANCHE 21 : La Main Street de Freehold, rénoverée et redynamisée



Source : <http://www.eracentral.com/portfolio-item/freehold-nj/>



Source : <http://www.remax-nj.com/centraljersey/realestatehomesforsale/freehold-nj>

Mais alors, cette ville plus juste, plus équitable, plus heureuse donc, à quoi pourrait-elle bien ressembler ? Citons une autre chanson de Springsteen, assez peu connue, mais qui reflète bien ce que peut être cette « Terre promise ». Cette chanson s'appelle « County Fair » (*The Essential Bruce Springsteen*, 2003)

« **County Fair** » (« La foire du comté »)

Every year when summer comes around

Chaque année quand l'été arrive

They stretch a banner 'cross the main street in town

Ils déploient, en ville, une bannière au-dessus de la rue principale

You can feel somethin's happenin' in the air

Tu peux sentir dans l'air que quelque chose se passe

Well, from Carol's house up on Telegraph Hill

Et de la maison de Carol, en haut de la Colline du Télégraphe

You can see the lights goin' up out in Soldiers' Field

Tu peux voir les lumières s'allumer sur le Champ des Soldats

Getting ready, for the county fair

Se préparant pour la foire du comté

Refrain :

County fair, county fair

Foire du comté, foire du comté

Everybody in town will be there

Tout le monde en ville sera là

So come on, hey, we're goin' down there

Alors, venez, allons là-bas

Hey, little girl with the long blond hair

Hey, petite, avec tes longs cheveux blonds

Come win your daddy one of them stuffed bears

Viens gagner l'un de ces ours en peluche pour ton homme

Baby, down at the county fair

Chérie, à la foire du comté

Now you'll be hangin' tight when we hit the top

Tu te cramponneras quand nous atteindrons le sommet

And that rollercoaster's ready to drop

Et que cette montagne russe s'apprêtera à dévaler

And your braggin', how you wasn't even scared

Et tu te vanteras de ne même pas avoir eu peur

Well, baby, you know I just love the sound

Bon, chérie, tu sais que j'aime vraiment ce son

Of that pipe organ on the merry-go-round

De cet orgue sur le manège des chevaux en bois

Baby, down at the county fair

Chérie, à la foire du comté

Refrain

At the north end of the field they set up a stand
Dans l'extrémité nord du champ, ils ont installé un stand
And they got a little rock and roll band
Et ils ont dégoté un petit groupe de rock
People dancin' out in the open air
Les gens dansent en plein air
It's James Young and The Immortal Ones
C'est James Young et The Immortal Ones
Two guitars, (baby) bass and drums
Deux guitares, (chérie), une basse et une batterie
Just rockin' down at the county fair
Juste ce qu'il faut pour faire bouger à la foire du comté

Refrain

Now it's getting late before we head back to town
Maintenant, il se fait tard avant que nous remettons le cap en ville
We let the fortune wheel spin around
Nous laissons tourner la roue de la Fortune
Come on mister, tell me what's waitin' out there
Allez, monsieur, dites moi ce qui m'attend là-bas
On my way out I steal a kiss in the dark
En chemin, je vole un baiser dans l'obscurité
Hope I can remember where our car's parked
J'espère pouvoir me rappeler où notre voiture est garée
Baby, out at the county fair
Chérie, à la foire du comté

Now off down the highway there's the last stream of cars
A présent, au loin sur l'autoroute, il y a le dernier flot de voitures
We sit a while in my front yard
Nous nous asseyons un moment dans ma cour avant
With the radio playin' soft and low
Avec la radio jouant doucement et lentement
I pull Carol close to my heart
J'attire Carol près de mon cœur
And I lean back and stare up at the stars
Et je bascule en arrière et regarde les étoiles
Oh I wish I'd never have to let this moment go
Oh, j'aimerais ne jamais avoir à laisser s'échapper cet instant

« County Fair » (Springsteen, *The Essential Bruce Springsteen*, 2009)

Dans cette chanson, une certaine ambiance se dégage : celle d'une petite ou moyenne ville américaine qui s'apprête à entrer en fête. Cette chanson tranche véritablement avec le reste du corpus de Springsteen dans lequel la seule occupation valable, après le travail ou le weekend, est d'aller faire un tour en voiture. Cependant, il faut s'empêcher de croire que, malgré tout ce que nous avons dit, l'ensemble de l'œuvre de Springsteen est pessimiste ou alarmiste. L'artiste est un optimiste et, derrière chacune de ses chansons, ou presque, semble en fait se dissimuler une certaine dose d'optimisme, comme en témoigne la chanson « Reason To Believe » (« Raison de croire »), à la fin de l'album *Nebraska*, album pourtant sombre et inquiet. On y trouve les vers suivants : « Still at the end of every hard earned day people find some reason to believe » (« Toujours à la fin de chaque journée durement gagnée les gens trouvent une raison de croire »). Et si les terres sur lesquelles les gens vivent sont parfois des « mauvaises terres » (« badlands »), c'est finalement le rôle de l'homme de les rendre meilleures. Comment ? En s'appuyant sur des communautés d'hommes solides, en faisant en sorte de se redresser, de redresser les villes touchées par de multiples problèmes socio-économiques. Nous citons l'exemple de Youngstown, l'archétype même de la « ville qui rétrécit », au début de notre étude : dans cette ville, pouvoirs publics et citoyens œuvrent pour rendre à la ville son éclat, ou du moins sa cohérence sociale et urbaine après des années, voire des décennies, de déclassement (fermeture d'usines, fuite des habitants, délabrement des maisons et des quartiers, fermetures des commerces, abandon des services publics, etc.). La ville de Freehold peut également être un exemple de ce redressement urbain, économique, social (cf. PLANCHE 21).

Par ailleurs, si nous avons décidé d'appeler une des parties de notre étude « Springsteen, une géographie des lieux, des enjeux socio-spatiaux, des communautés et des identités », c'est pour souligner le caractère fondamental d'une communauté dans le fonctionnement d'un espace, notamment urbain. Nous avons détaillé, au début de notre étude, les liens qui unissaient géographie et musique, et notamment la musique en tant que créatrice de liens sociaux et également de liens spatiaux. Et bien, il semble que Springsteen soit l'un des témoins les plus marquants de cette notion : hormis le fait que sa musique soit localement ancrée, et donc créatrice de liens sociaux et spatiaux, comme toutes musiques d'ailleurs, l'artiste aborde directement ces liens sociaux, et toute leur complexité, qui prennent place et qui se tissent à l'intérieur des lieux de vie.

Dans la chanson « Long Walk Home », (*Magic*, 2007) Springsteen résume parfaitement le paradoxe d'un lieu de vie parfois ingrat, difficile, mais auquel les gens restent attachés. Nous choisissons ici d'exposer cette musique en entier, car elle résume et conclut parfaitement bien notre propos : l'artiste y décrit une ville, où la vie est loin d'être parfaite, mais auquel le personnage est attaché, à la fois par un sentiment d'appartenance au lieu de son enfance, mais aussi par l'appartenance à une communauté sociale, locale.

« **Long Walk Home** » (« Une longue marche vers la maison »)

Last night I stood at your doorstep

L'autre nuit, je me tenais debout sur ton perron

Trying to figure out what went wrong

Essayant de comprendre ce qui avait dérapé
You just slipped something into my palm and you were gone
Tu as juste glissé quelque chose dans la paume de ma main puis tu es partie

I could smell the same deep green of summer
Je pouvais même sentir la profondeur de l'odeur de l'herbe d'été
'Bove me the same night sky was glowin'
Au-dessus de moi, le même ciel nocturne rougeoyant
In the distance I could see the town where I was born
Au loin, je pouvais voir la ville où je suis né

Refrain :

It's gonna be a long walk home
Ça va être une longue marche jusqu'à la maison
Hey pretty darling, don't wait up for me
Hey, petite chérie, ne m'attends pas trop tôt
Gonna be a long walk home
Ça va être une longue marche jusqu'à la maison
A long walk home
Une longue marche vers la maison

In town I pass Sal's grocery
En ville je dépasse l'épicerie de Sal
Barber shop on South Street
Le coiffeur sur South Street
I looked in their faces
J'ai regardé leur visage
They're all rank strangers to me
Ils étaient tous de fabuleux étrangers pour moi
Well Veteran's Hall high upon the hill
Et le Monument des Vétérans, là haut, sur la colline
Stood silent and alone
Se dressait silencieux et solitaire
The diner was shuttered and boarded
Le restaurant avait fermé et baissé ses stores
With a sign that just said "gone"
Avec une pancarte disant simplement « partis »

Refrain

Here everybody has a neighbor
Ici, tout le monde a un voisin
Everybody has a friend
Tout le monde a un ami
Everybody has a reason to begin again

Tout le monde a une raison de recommencer

My father said "Son, we're lucky in this town,
Mon père disait « Fils, nous sommes chanceux dans cette ville,
It's a beautiful place to be born
C'est un bel endroit où être né
It just wraps its arms around you,
Qui t'enlace de ses bras,
Nobody crowds you and nobody goes it alone"
Personne ne t'opprime et personne n'agit pour lui tout seul »

"Your flag flyin' over the courthouse
« Ton drapeau flotte au-dessus du tribunal
Means certain things are set in stone
Il signifie que certaines choses sont gravées dans le marbre
Who we are, what we'll do and what we won't"
Qui nous sommes, ce que nous ferons et ce que nous ne ferons pas »

Refrain

« Long Walk Home » (Springsteen, *Magic*, 2007)

Cette chanson, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la chanson « My Hometown » (*Born in the USA*, 1984), c'est l'histoire d'un homme qui rentre au pays et qui semble difficilement reconnaître son lieu de naissance, sa ville natale. L'homme, au début, essaye de « comprendre » ce qui a bien pu « dérapé », notamment lorsqu'il voit qu'une partie du centre-ville a subi des dommages socio-économiques (fermeture de restaurants, etc.). Mais cette chanson est aussi très politique et politiquement engagée : le drapeau américain, mis en avant dans la chanson, et présenté comme garant des idéaux américains, a été, selon l'artiste, bafoué par la présidence de Georges. W. Bush. Sorti en 2007, l'album *Magic* et certaines de ses chansons, comme « A Long Walk Home », apparaissent donc comme des réponses à la réélection de Bush en 2004. Ce n'est pas une surprise de dire que Springsteen est dans le camp des démocrates, il avait d'ailleurs fait campagne, pour la première fois en tant qu'artiste, pour John Kerry et avait largement critiqué les orientations politiques du gouvernement Bush, notamment lors de la guerre en Irak.

3. La description d'un paysage politique : un rêve américain en tension

Mais si nous parlons ici de l'engagement politique de Springsteen, c'est parce que celui-ci apparaît, une fois de plus, spatialement ancré. Dans son avant-dernier album, *Wrecking Ball*, sorti en 2012, Springsteen, suivant toujours l'actualité et les problématiques du monde et de son pays, prend position contre les abus de la finance et des excès du capitalisme qui ont ruinés des pans entiers de l'économie américaine et par la même occasion des villes, des quartiers, des rues, des foyers. Comme il le dit lui-même, « *il y a un sentiment de patriotisme sous-jacent [...] dans mes meilleurs morceaux, mais en même temps, c'est une*

sorte de patriotisme très critique, qui questionne. »¹⁷⁹ Dans la chanson « Death To My Hometown », Springsteen décrit les ravages de cette crise financière puis économique qui s'est abattue sur les villes américaines et les ravages sociaux qu'elle a causés :

« **Death To My Hometown** » (« Mort dans ma ville natale »)

Oh, no cannonballs did fly, no rifles cut us down

Oh, aucun boulet de canon n'a fendu l'air, aucun fusil ne nous a fauché

No bombs fell from the sky, no blood soaked the ground

Aucune bombe n'est tombée du ciel, aucune marre de sang n'a souillée le sol

No powder flash blinded the eye, no deathly thunder sound

Aucun flash d'explosion ne nous a aveuglé, aucun tonnerre mortel n'a retenti

But just as sure as the hand of God, they brought death to my hometown

Mais aussi sûr que la main de Dieu, ils ont apporté la mort dans notre ville natale

They brought death to my hometown, boys

Ils ont apporté la mort dans notre ville natale, les gars

No shells ripped the evening sky, no cities burning down

Aucun obus n'a déchiré le ciel du soir, aucune ville n'a brûlée

No armies stormed the shores for which we'd die

Aucune armée n'a pris d'assaut les rivages pour lesquels nous sommes morts

No dictators were crowned

Aucun dictateur n'a été couronné

I awoke from a quiet night, I never heard a sound

Je me suis réveillé après une nuit tranquille, je n'ai pas entendu le moindre bruit

Marauders raided in the dark and brought death to my hometown, boys

Les maraudeurs ont déferlé dans l'obscurité et ont apporté la mort dans ma ville natale, les gars

Death to my hometown

La mort dans ma ville natale

They destroyed our families' factories and they took our homes

Ils ont détruit nos usines familiales et nous ont pris nos maisons

They left our bodies on the plains, the vultures picked our bones

Ils ont abandonné nos corps dans les plaines, laissant les vautours décharner nos os

So listen up, my sonny boy, be ready for when they come

Alors, écoute bien, fiston, prépare-toi pour leur retour

For they'll be returning sure as the rising sun

Car, aussi sûr que le soleil se lève, ils reviendront

Now get yourself a song to sing and sing it 'til you're done

Maintenant, trouve-toi une chanson et chante-la jusqu'à ce que tu aies fini

Yeah, sing it hard and sing it well

Ouais, chante-la fort et avec entrain

Send the robber barons straight to hell

¹⁷⁹ « Nouvel album de Springsteen : grosse colère du « Boss » contre une « rêve américain » devenu cauchemar », Le Point [En ligne], publié le 05/03/2012, consulté le 29/05/2017. URL : http://www.lepoint.fr/culture/nouvel-album-de-springsteen-grosse-colere-du-boss-contre-un-reve-americain-devenu-cauchemar-05-03-2012-1437858_3.php

Envoie les requins de la finance tout droit en enfer

The greedy thieves who came around

Les voleurs cupides qui sont venus nous visiter

And ate the flesh of everything they found

Et manger la chair de tout ce qu'ils trouvaient

Whose crimes have gone unpunished now

Ceux dont les crimes sont restés impunis jusqu'à maintenant

Who walk the streets as free men now

Et qui marchent dans les rues comme des hommes libres jusqu'à présent

Ah, they brought death to our hometown, boys

Ah, ils ont apporté la mort dans ma ville natale, les gars

Death to our hometown, boys

La mort dans ma ville natale, les gars

Death to our hometown, boys

La mort dans ma ville natale, les gars

Death to our hometown

La mort dans ma ville natale

« Death To My Hometown » (Springsteen, *Wrecking Ball*, 2012)

Dans cette chanson, Springsteen utilise l'allégorie de la mort qui déferle sur la ville, mort non pas due une quelconque guerre traditionnelle, mais aux pratiques imprudentes des financiers de toutes sortes (« the robber barron ») (« les requins de la finance »). Ce qui est intéressant dans cette chanson, et dans tout l'album *Wrecking Ball* d'ailleurs, c'est le changement d'attitude des personnages que Springsteen met en avant : les gens qui habitent ces villes ne cherchent plus à fuir, à partir, à s'échapper, ils cherchent à punir les coupables et à reconstruire leur ville. En deux mots, cet album pourrait donc être celui de la justice et de la reconstruction. Si Springsteen n'a cessé d'écrire sur les problématiques sociales et économiques depuis ces trente, voire quarante dernières années, nous l'avons vu (déindustrialisation, marginalisation, pauvreté, etc.), jamais il n'a autant interrogé et questionné le « contrat social » en place aux États-Unis et son (dys)fonctionnement : dans *Wrecking Ball*, qui signifie d'ailleurs « Boule de démolition », en référence à la destruction de centaines de milliers de maisons abandonnées dans les quartiers en proie à la crise financière, économique et sociale, Springsteen se demande où le contrat social américain a mené, et comment le pays a-t-il pu se retrouver dans un tel état. Comme nous avons tenté de le démontrer tout au long de cette étude, l'artiste, dans sa musique, tente de coller aux enjeux et problématiques de son pays et de son temps en utilisant une forte inscription spatiale. Dans une interview pour la sortie de son album *Wrecking Ball* dans le magazine *Rolling Stone*, le 29 mars 2012, Springsteen résume ainsi les choses :

« So these are issues and things that occur over and over again in history and land on the backs of the same people. In my music – if it has a purpose beyond dancing _and

fun and vacuuming your floor to it – I always try to gauge the distance between American reality and the American dream.¹⁸⁰

Cette notion de « distance » entre la réalité de l'Amérique et le rêve américain est très intéressante. Springsteen, en effet, dans son corpus musical, n'a eu de cesse de décrire la réalité des choses sur le terrain et de montrer que le rêve américain est sous tension, au bord du précipice. Depuis trois ou quatre décennies, l'artiste se rend compte des choses qui se passent dans son pays, et la crise financière de 2008 semble avoir résonné comme le dernier coup de massue pour un pays déjà fragile et fragilisé. Certes, Springsteen décrit cette dure réalité, mais espère une chose : que l'Amérique offre à chacun sa place. Cependant, pour lui, « *il ne peut pas y avoir de contrat social avec des disparités de revenus aussi élevés.* »¹⁸¹ [Transcription et traduction de l'américain : Raphaël Mollet, 2017]. Dans la chanson « Jack Of All Trades », Springsteen décrit le quotidien d'un ouvrier américain mis au chômage et qui devient « un homme à tout faire » :

« Jack Of All Trades » (« Homme à tout faire »)

I'll mow your lawn, clean the leaves out your drain

Je tondrai vos pelouses, enlèverai les feuilles de vos gouttières

I'll mend your roof to keep out the rain

Je réparerai vos toits pour vous protéger de la pluie

I'll take the work that God provides

Je prendrai le travail que Dieu me donne

I'm a Jack of all trades, honey, we'll be alright

Je suis à un homme à tout faire, mon cœur, on s'en sortira

[...]

The banker man grows fatter, the working man grows thin

Le banquier devient plus gros, l'ouvrier devient maigre

It's all happened before and it'll happen again

Cela s'est déjà bien produit avant et cela se reproduira encore

[...]

So you use what you've got, and you learn to make do

Alors tu fais avec ce que tu as, et tu apprends à faire avec

You take the old, you make it new

Tu fais du neuf avec du vieux

If I had me a gun, I'd find the bastards and shoot 'em on sight

¹⁸⁰ Jon Stewart, « Bruce Springsteen's State of the Union », *Rolling Stone* [En ligne], 29 mars 2012, consulté le 16 mai 2017. URL : <http://www.rollingstone.com/music/news/bruce-springsteens-state-of-the-union-20120329>
« Donc il y a des enjeux et des choses qui recommencent encore et encore inlassablement dans l'histoire et sur le territoire sur le dos des mêmes personnes. Dans ma musique, - s'il y a un objectif au-delà de la danse et de l'amusement et de passer l'aspirateur en l'écoutant - j'ai toujours essayé d'évaluer la distance entre la réalité de l'Amérique et le rêve américain. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

¹⁸¹ *Ibidem.*

« *You cannot have a social contract with the enormous income disparity.* » [Texte Original]

Si j'avais un flingue, je trouverai ces salauds et je tirerai à vue

I'm a Jack of all trades, we'll be alright

Je suis à un homme à tout faire, on s'en sortira

I'm a Jack of all trades, we'll be alright

Je suis à un homme à tout faire, on s'en sortira

« Jack Of All Trades » (Springsteen, *Wrecking Ball*, 2012)

Dans cette chanson, Springsteen pointe du doigt les écarts de richesse et de vie entre les « puissants » de la finance et les ouvriers qui se retrouvent sans emploi, parfois même sans maison, comme il l'a d'ailleurs dit lui-même lors d'un concert au Madison Square Garden en 2009 en introduction de la chanson « The Ghost of Tom Joad » :

« 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 on to their home. 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. »¹⁸² [Transcription de l'américain : Raphaël Mollet, 2017]

Une fois de plus, par cette remarque, Springsteen spatialise les enjeux : il confronte deux lieux symboliques, Wall Street, place financière, de nouveau florissante (« *High Times* »), résonnant comme l'incarnation de l'argent et des abus de la finance, à la Main Street, à la rue, qui se trouve dans la difficulté (« *Hard Times* »), et qui représente l'incarnation du peuple. Nous l'avons déjà évoqué précédemment, mais les clips vidéo de l'album *Wrecking Ball* sont particulièrement significatifs de la volonté de Springsteen d'ancrer ses chansons dans des spatialités particulières et d'aborder les enjeux qui s'y déroulent, notamment dans le clip de la chanson « We Take Care Of Our Own ».

¹⁸² « Bruce Springsteen, The Ghost of Tom Joad, Madison Square Garden, NYC, 29&30/10/2009 » [vidéo en ligne], Youtube, 29/10/2009, visionnée le 23/05/2017. 1 vidéo, 9 min 3 s. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=n-mq0uJ7rIM> (0 min 22 s)

« Si vous ouvrez les journaux, vous voyez des millions de gens sans-emplois, vous voyez une lutte pour obtenir une couverture santé décente pour nos citoyens et vous voyez des gens luttant pour garder leurs maisons. Si Woody Guthrie était encore vivant aujourd'hui, il aurait beaucoup à écrire sur les temps bénis à Wall Street et les temps difficiles sur la Main Street. » [Traduction : Raphaël Mollet, 2017]

**PLANCHE 22 : extraits du clip « We Take Care of our Own » (*Wrecking Ball*, 2012)
montrant des espaces urbains en crise**



Source : <https://www.youtube.com/watch?v=-x8zBzxCwsM>

Dans ce clip, Springsteen opère une véritable spatialisation de ses chansons : il chante des espaces en décrépitude, il chante des gens, commerçants, enfants, sans-abris, tous dubitatifs quant à l'avenir, et il chante des enjeux, en l'occurrence la pauvreté, la marginalisation, l'incertitude de l'avenir, le tout dans un contexte bien particulier, celui de la crise financière, économique et sociale qui touche les États-Unis. Nous l'avons déjà évoqué, mais *Wrecking Ball*, sans doute l'album le plus politique de Springsteen, sonne véritablement comme l'album de la « perte » : les gens qui y sont présentés (nous préférons ici utiliser le terme de « gens » plutôt que le terme de « personnages » car dans cet album, Springsteen est plus que jamais ancré dans la réalité des faits, des lieux, des enjeux) sont des gens qui ont perdu leur travail (cf. « Jack Of All Trades »), leur maison (cf. « Death To Me Hometown »), leur retraite, bref, l'espoir semble s'en être allé : « Je me traîne dans l'obscurité dans un monde qui a mal tourné » (« Trudging through the dark in a world gone wrong ») écrit Springsteen dans le titre « Shacked And Drawn » (« Entravé et harassé »). Cet album est donc indubitablement « géographique », à la fois parce qu'il est une carte, une carte de la pauvreté, des difficultés, de la décrépitude des villes, de la misère même, mais c'est aussi un

album très visuel, presque un film qui met en avant des gens, des maisons abandonnées, des quartiers en déperissement, le tout englobé dans un engagement politique de la part de Springsteen qui pointe du doigt les abus du monde de la finance.

Finalement, si nous parlons ici d'un Springsteen politisé, cela n'est pas au sens étymologique du terme. S'il a, de fait, pris parti pour des candidats démocrates lors de certaines élections présidentielles, sa façon de faire de la politique est autre : en abordant des thèmes aussi variés que la pauvreté, la violence, le racisme, l'identité, le chômage, l'immigration, la guerre et bien d'autres encore, Springsteen fait de la politique car ces thèmes sont, par essence, des thèmes politiques et politisés. L'artiste raconte l'Amérique par ses mots, c'est cela sa manière de faire de la politique :

« Car en quarante ans de carrière, 2000 concerts [sûrement beaucoup plus de nos jours] et près de quatre cents chansons publiées [sûrement plus également], Bruce Springsteen a-t-il finalement parlé d'autre chose que de « politique », au sens étymologique du terme, en peignant de façon aussi récurrente, étendue et profonde l'Amérique et les Américains, en incarnant d'une certaine façon le « rêve américain », et en explorant si minutieusement l'identité américaine [...] »¹⁸³

Springsteen l'a d'ailleurs évoqué lui-même dans une interview pour le New York Times du 5 août 2004 :

« Au cours des vingt dernières années, je me suis toujours tenu à l'écart de la politique partisane. A la place, je fus le partisan d'un certain nombre d'idéaux : la justice économique, la liberté, les droits civiques, un politique extérieure humaine, la liberté et une vie décente pour nos concitoyens. »¹⁸⁴

Par exemple, les albums *The Ghost of Tom Joad* ou *Nebraska*, dont nous avons longuement expliqué la dimension spatiale, sociale et humaine, résonnent comme des œuvres tout à fait politiques : « *Nebraska est le plus complet et probablement le plus convaincant acte de résistance et de refus qu'ait suscité l'Amérique Ronald Reagan* »¹⁸⁵ écrit Greil Marcus, essayiste et critique rock américain, preuve, s'il en fallait encore une, que l'œuvre entière de Springsteen emprunte indéniablement une dimension politique, politisée, engagée.

Ainsi, si nous avons choisi de clore notre étude sur l'aspect politique de l'œuvre musicale de Springsteen, c'est parce que la politique, au sens large du terme, semble bel et bien englober toute l'œuvre de l'artiste. Par les thèmes qu'il aborde, par les points de vue adoptés, par les prismes de lecture utilisés, qu'ils soient spatiaux, sociaux ou économiques, Springsteen fait de la politique.

¹⁸³ H. Barrière, M. Ollivier., 2008, *op. cit.*, p.202.

¹⁸⁴ *Ibidem.*, p.204.

¹⁸⁵ M. Dufaud., 2010, *op. cit.*, p.392.

FIGURE 29 : Carte mentale synthétique : de la « ville natale » à la « Terre promise », le cheminement springsteenien

Étape 1

Ville d'habitation / Ville natale (« Hometown »)

Chansons apparentées :

« Sandy » ; « It's Hard To Be A Saint In The City » ; « Incident On The 57th Street » ; « Rosalita » ; « My City Of Ruins » ; « My Hometown » ; « Jungleground » ; « Nebraska » ; « Highway Patrolman » ; « Atlantic City » ; « Johnny 99 » ; « Factory » ; « Out In The Street » ; « Night » ; « The River » ; « Youngstown » ; « Darkness On The Edge Of Town » ; « Mansion On The Hill » ; « The Ghost Of Tom Joad » ; « Brothers Under The Bridge » ; « Death To My Hometown » ; « Jack Of All Trades »

Enjeux abordés :

- L'atmosphère urbaine des villes moyennes, industrielles, balnéaires (boardwalk...)
- La violence : violences urbaines, violences sociales
- La communauté ouvrière et ses lieux de vies
- Les marges urbaines et sociales (pauvreté, marginalisation...)

Étape 2

La fuite, le départ, l'exode

Enjeux abordés :

- Le mythe du départ
- Le rôle de la route, de l'autoroute
- L'importance de l'automobile, symbole de liberté

Chansons apparentées :

« Open All Night » ; « Born To Run » ; « Thunder Road » ; « Racing In the Street » ; « Cadillac Ranch »

Chansons résumant les trois étapes :

« Freehold » ; « The Promise » ; « Independence Day » ; « Across The Border » ; « Matamoros Bank » ; « Sinaloa Cowboys » ; « Long Walk Home »

Chansons apparentées :

« American Land » ; « The Promised Land » ; « County Fair »

Étape 3

« Terre promise » (« Promised Land »)

Enjeux abordés :

- Le rêve américain
- La revitalisation des villes
- Une ville idéale à construire

Enjeux abordés :

- La ville comme « prison »
- La désillusion des populations immigrées et en fuite
- La recherche d'un ailleurs meilleur
- Le retour dans la ville natale

CONCLUSION GENERALE

Arrivé au terme de notre étude, il est désormais temps d'y mettre un point final. Ce mémoire aura donc été l'occasion de développer un sujet dont la genèse remonte au croisement de ce que l'on pourrait appeler un intérêt personnel pour la musique et un intérêt universitaire pour la géographie. Il nous aura d'abord fallu réfléchir sur ce qu'est la discipline géographie et musique, voir en quoi la géographie pouvait être abordée sous un prisme musical et voir en quoi la musique pouvait être abordée sous un prisme géographique. Pour cela, nous avons dressé un état de l'art de la discipline, ou plutôt une synthèse des travaux anglophones et francophones. Un constat a pu alors être dressé : géographie/musique est une dialectique depuis longtemps étudiée, mais qui a fait l'objet d'une légitimation tardive. Avec le tournant culturel en géographie et l'avènement des Cultural Studies en sciences humaines et sociales dans les années 90, la discipline géographie/musique a pris une tout autre tournure, comme en témoignent les nombreux ouvrages, articles, conférences et journées d'études qui abordent le sujet. Etudier la géographie et la musique, ce n'est plus seulement mener une analyse spatiale ou cartographique, c'est aussi et surtout mener une analyse multidisciplinaire qui croise le spatial, le social, le culturel, le politique et l'économique, par exemple voir comment un territoire est directement influencé et modifié par la présence d'une source sonore ou musicale, voir quels rapports sociaux cela engendre, étudier la diffusion de la musique à l'échelle socio-spatiale. Cette synthèse des travaux nous aura donc permis de nous situer, de situer notre sujet à l'intérieur d'une discipline bien précise, mais désormais très vaste. Après avoir réfléchi sur la discipline géographie/musique, il nous a ensuite fallu étudier et développer les concepts et notions de culture populaire et, par extension, de musique populaire qui sont sujets à débat. De nature tout à fait différente en France et dans les pays anglophones, le concept de culture populaire était donc à débattre, à analyser, à questionner. Puisque notre sujet s'ancre totalement dans cette notion de culture/musique populaire, il nous aura fallu montrer que ces concepts faisaient désormais partie intégrante des analyses en sciences sociales, leur légitimation ayant été réalisée et consolidée durant les dernières décennies, comme peuvent en témoigner les cours sur la musique populaire dans certaines universités nord-américaines : la musique populaire est devenue un « outil universitaire », un « outil d'analyse » à part entière, et le débat qui oppose culture populaire et culture savante semble désormais devenu désuet. Dans la continuité de cette analyse des notions et concepts du « populaire », nous avons continué notre cheminement en étudiant un pan précis de la musique populaire américaine : le folk-rock. L'objectif était de montrer en quoi cette musique était très spatiale et spatialisée, sociale et socialisée, politique et politisée, et de voir que cette musique, quelle que soit les décennies, racontait en substance les mêmes éléments : des lieux, des époques et des enjeux. Si nous avons montré que Woody Guthrie, véritable figure de proue de cette musique folk américaine, racontait l'Amérique des plaines, des Dust Bowl, des paysans, des difficultés économiques et sociales des *owkies*, nous avons vu que Dylan, puis Springsteen, opérèrent un glissement : leur musique, mélangeant davantage la folk et le rock, racontaient des nouveaux lieux, des nouvelles époques, de nouveaux enjeux, à savoir les espaces urbains, les années 70-80, la désindustrialisation, les difficultés de la Main-Street, la

marginalisation, l'identité américaine, la difficulté du rêve américain... Guthrie, Dylan, Springsteen sont donc des conteurs d'espaces, des conteurs d'époques, des conteurs d'enjeux : ils sont ce que l'on pourrait appeler des « chanteurs-géographes », s'inscrivant de plain-pied dans la géographie tripartite du « place, people and things that happen » (« des lieux, des gens et des choses qui se passent »). Puisque Springsteen est un chanteur folk-rock principalement orienté vers un décorum urbain, il nous a fallu étudier les lieux qu'il chantait, qu'il racontait : ce fût l'objectif de l'analyse des quatre « villes témoins » que nous avons sélectionnées en fonction de critères précis (villes de naissance et d'enfance de Springsteen, ville d'adoption). Ces analyses avaient pour objectif d'ancrer spatialement notre travail, de voir les problématiques et les enjeux à l'œuvre dans ces villes moyennes que Springsteen raconte et, ce, à travers l'étude de statistiques, de photographies et de cartes. Par exemple, l'étude de cas de la ville de Youngstown, dans l'Ohio, a été très révélatrice des problématiques urbaines, sociales, économiques et politiques que traversent certaines « shrinking city » (« villes qui rétrécissent »). Cela étant fait, nous avons pu finalement développer le cœur de notre étude, à savoir l'étude de l'œuvre et du corpus musical de Springsteen, d'abord une étude biographique et discographique afin de voir qui est cet artiste et quelle est son œuvre, autrement dit, savoir de qui l'on parle. Puis ce fut une étude thématique et sémantique de son œuvre et plus précisément d'un corpus de chansons sélectionnées en fonction d'un critère essentiel et central : respecter la géographie des « lieux, des gens, des choses qui se passent ». Autrement dit, toutes les chansons sélectionnées, analysées et décortiquées dans cette étude dressent et modélisent des décors, décrivent des gens et des personnages, dépeignent des actions. Cette étude thématique et sémantique de l'œuvre de l'artiste nous aura permis de dégager un véritable univers springsteenien, un univers au sens propre, c'est-à-dire des lieux décrits de manière récurrente - la ville, la rue, les ruelles, le boardwalk, l'usine, la route, l'autoroute... -, des gens - jeunes, ouvriers, immigrants, gardes-frontières, voyous, prostituées... -, et bien évidemment des actions - le travail, la fuite, l'ennui, la marche, la conduite, l'amusement, le flirt, les violences urbaines, les émeutes raciales... -. Ainsi, Springsteen décrit la ville, sa ville, moyenne, industrielle, balnéaire, et les enjeux sociaux, culturels, politiques, économiques qui y prennent place. Il est le chanteur de l'urbain sous toutes ses coutures : à partir du centre ville, à partir du front de mer, à partir des espaces périphériques et en marge. Mais il est aussi le chanteur de la fuite, fuite symbolisée par la route, l'autoroute, la voiture, évoquant ainsi cette Amérique sombrant parfois dans l'ennui d'un travail harassant à l'usine, sombrant dans le désespoir d'un horizon professionnel, social et économique bouché. Quand la ville devient oppressante, quand la ville devient prison, les personnages de Springsteen empruntent la route pour atteindre la Terre promise : parfois ils arrivent à fuir définitivement, parfois non. Cette Terre promise, c'est un espace plus équitable, plus juste, où chaque citoyen devrait avoir sa place : « *There's a place for everyone in Bruce Springsteen's America* »¹⁸⁶ [Transcription de l'américain : Raphaël Mollet, 2017], affirma le discours officiel pour la cérémonie de remise de la *Presidential*

¹⁸⁶ « Bruce Springsteen Medal of Freedom Award 11-22-16 » [vidéo en ligne] Youtube, 22 novembre 2016, visionnée le 29/05/2017. 1 vidéo, 4 min 42 s. URL : https://www.youtube.com/watch?v=Zag_-9Rr1vk (3 min 38 s)

« Il y a une place pour chacun dans l'Amérique de Bruce Springsteen. » [Transcription et traduction de l'américain : Raphaël Mollet, 2017]

Medal of Freedom à Springsteen à la Maison-Blanche en 2016. Et en effet, à travers sa musique, celui que l'on surnomme « Le Boss » raconte une chose : l'Amérique.

« Le rock'n'roll, bon sang, ça a changé ma vie. C'était comme la voix de l'Amérique. L'Amérique venant jusqu'à moi. C'était l'élément libérateur, la porte de sortie. Une fois que j'avais trouvé la guitare, j'avais la clé de l'autoroute. »¹⁸⁷

Quant à nous, notre « porte de sortie », ce fut ce mémoire, mélange de beaucoup d'influences personnelles et universitaires, et d'un intérêt certain pour la musique et la géographie. Il nous aura permis de construire une réflexion, que j'espère cohérente et solide, sur un sujet relativement original, multidisciplinaire, comme l'est d'ailleurs la géographie humaine, sociale et culturelle, sujet singulier à la croisée de plusieurs disciplines, de plusieurs concepts et notions, le tout analysé à travers un prisme d'étude qu'est la musique folk-rock et à travers le cas d'étude d'un artiste, auteur-compositeur-interprète : Bruce Springsteen.

Afin d'élargir notre propos, mais aussi de le conclure, citons désormais les mots de Larry David Smith qui, dans son livre *Bob Dylan, Bruce Springsteen and American Song* (2002), dresse un constat passionnant sur Springsteen et son œuvre :

« Le legs de Springsteen à l'histoire de la chanson américaine est une synthèse innovante de différentes « cartes » laissées par ses prédécesseurs. Beaucoup des influences de Springsteen sont musicales - plusieurs ne le sont pas -, toutes sont américaines. L'écriture de Woody Guthrie, la théâtralité de James Brown, les valeurs de John Steinbeck, l'œil de John Ford, l'imagerie de Bob Dylan, la précision de Flannery O'Connor, et tout l'état du New Jersey ont fourni à Bruce Springsteen la matière première de son art [...] Sa contribution au développement de la chanson américaine démontre un niveau d'engagement et de sacrifice rare dans le monde de l'art commercial. Mais ce dévouement et cet élan sont venus naturellement à l'artiste ; il est né avec une impulsion pour réaliser grâce à son art ce qu'il ne pouvait approcher autrement. »¹⁸⁸

¹⁸⁷ H. Barrière, M. Ollivier., 2008, *op. cit.*, p.198.

¹⁸⁸ Larry David Smith, *Bob Dylan, Bruce Springsteen and American Song*, Hardcover, 2002 ; cité dans H. Barrière, M. Ollivier., 2008, *op. cit.*, p.200.

BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES CLASSEES

La bibliographie est construite de manière thématique (par exemple, sur la discipline géographie/musique, sur Springsteen, etc.) ; puis, à l'intérieur de ces thématiques, par type de supports (par exemple, ouvrages imprimés, articles publiés, etc.) ; enfin, par ordre alphabétique en fonction du nom des auteurs.

Sur la discipline géographie/musique :

Ouvrages imprimés :

Canova Nicolas, *La musique au cœur de l'analyse géographique*, L'Harmattan, 2014, 220 pages.

Lévy Jacques, *Le tournant géographique*, Belin, 1999, 400 pages.

Articles publiés :

Canova Nicolas et **Raibaud Yves**, « Introduction. Les figures d'attachement dans la géomusique », *L'information géographique* [En ligne], 2017/1 (Vol.81). URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2017-1-page-8.htm>

Guiu Claire, (dir.), 2006, « Musique et géographie : quelles perspectives ? », numéro spécial de *Géographie et culture*, n°59, automne 2006.

Guiu Claire, « « Géographie et musiques : quelles perspectives ? » », *Volume !* [En ligne], 5 : 1 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2008, consulté le 05 mai 2017. URL : <http://volume.revues.org/670>

Guilleux Céline, « Musique et attachement : lieux, territoires et scènes musicales », Appel à contribution, *Calenda* [En ligne], publié le mardi 23 février 2016. URL : <http://calenda.org/355519>

Raibaud Yves, « Musiques et territoires: ce que la géographie peut en dire. », Colloque international de Grenoble Musique, Territoire et Développement Local [En ligne], novembre 2009, Grenoble, France. URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00666220/file/Musiques_et_territoires_ce_que_la_gA_ographie_peut_en_dire.pdf

Résumé de communication :

Résumé des communications de la journée scientifique du 12 mars 2007, « Comment la musique vient-elle au territoire ? » [En ligne]. **Aussaguel François**, « La production d'un événement culturel : dynamiques spatiales et stratégiques d'acteurs. L'exemple du Hellfest ». URL : http://mircta.free.fr/geographie_et_musique.htm

Sur les concepts et notions de culture populaire/musique populaire :

Articles publiés :

Becker Howard S., « Art as collective action », *American Sociological Review* [En ligne], Vol.39, No.6, 1974, pp. 767-776. URL : http://www.jstor.org/stable/2094151?seq=1#page_scan_tab_contents

Clerc Adeline, « Jean-Louis Fabiani, Après la culture légitime. Objets, publics, autorités », *Questions de communication* [En ligne], 16 | 2009, Mis en ligne le 17 Janvier 2012, consulté le 16 mars 2017. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/167>

Fabiani Jean-Louis, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, L'Harmattan, collection Sociologie des arts, 2007, 256 pages.

McClain Stephen S., « Geographies of American Popular Music : Introducing Students to Basic Geographic », *Journal of Geography* [En ligne], volume 109, 2010, n°5, p207-212. URL : <https://eric.ed.gov/?id=EJ910719>

McLeay Colin, « Popular music and expression of national identity », *New-Zealand Journal of Geography* [En ligne], avril 1997, Vol 103, Issue 1, Pages 12-17, consulté le 08/05/2017 URL : <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.0028-8292.1997.tb00374.x/abstract>

Moore Ryan, « « Break on Through » : Contre-culture, musique et modernité dans les années 1960 », *Volume !* [En ligne], 9 : 1 | 2012, mis en ligne le 15 juin 2014, consulté le 23 mai 2017. URL : <http://volume.revues.org/3022> ; DOI : 10.4000/volume.3022

Reverdy Catherine, « Culture légitime contre culture populaire ? Pas si simple », In *Veille et Analyses. Eduveille* [En ligne]. *Veille et Analyses*, mis en ligne le 18 février 2016, consulté le 28/05/2017. URL : <https://eduveille.hypotheses.org/7786>

Pasquier Dominique, « La « culture populaire » à l'épreuve des débats sociologiques », *Hermès La Revue* [En ligne], Vol.2, No.42, 2005, p.232. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-2-page-60.htm>

Smiley Sarah L., Post Chris W., « Using Popular Music to Teach the Geography of the United States and Canada », *Journal of Geography* 113: 238–246, 2014, National Council for Geographic Education.

Entretien :

« La notion de « culture populaire » en débat », Entretien avec **Gabiliet Jean-Paul**, *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 17 juin 2009, consulté le 22 mai 2017. URL : <http://rrca.revues.org/173>

Sur la musique folk :

Ouvrages imprimés :

Guthrie Woody, *En route pour la gloire*, Albin Michel, 2012, 416 pages, autobiographie traduite de l'américain par Jacques Vassal.

Jackson Mark Allan, *Prophet Singer, The Voice and Vision of Woody Guthrie*, University Press of Mississippi, 2007, 320 pages.

Vassal Jacques, *Folksongs*, 1971, Albin Michel, 432 pages.

Article publié :

Dean John, « The importance of the Folk singer in the American Sixties, A Case Study of Bob Dylan », *Etudes anglaises* [En ligne], 2011, Vol.64, p.128. URL: <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2011-3-page-339.htm>

Sur les enjeux urbains :

Articles internet :

Martin Katrina, « The Asbury Park July 1970 Riots », Duke University LIBRARIES [En ligne], 28 juin 2016, consulté le 28 Mai 2017. URL : <http://blogs.library.duke.edu/rubenstein/2016/06/28/asbury-park-july-1970-riots/>

Posey Sean, « America's Fastest Shrinking City: The Story of Youngstown, Ohio », In The Hampton Institute [En Ligne]. Urban Issues, Analysis, 2013.

Asbury Park Press, Thursday, May 22, 1969. URL : <http://freeholdnj.homestead.com/riot.html>

Vidéos :

McNamara Tom, « Youngstown, Ohio : The incredible shrinking city » [vidéo en ligne]. In Blueprint America [En ligne]. Blueprint America, 27 Mai 2011, consultée le 28/05/2017. 1 vidéo, 7 min 10 s. URL : <http://www.pbs.org/wnet/blueprintamerica/reports/shrinking-cities/video-youngstown-ohio-the-incredible-shrinking-city/?p=1225>

Sur Springsteen :

Ouvrages imprimés :

Barrière Hugues et **Ollivier Mikaël**, *Bruce Frederick Springsteen*, le Castor Astral, 2008, 432 pages.

Dufaud Marc, *Bruce Springsteen, Une vie américaine*, Édition Camion Blanc, 2010, 824 pages.

Springsteen Bruce, *Born To Run*, Albin Michel, 2016, 640 pages, autobiographie traduite de l'américain par Nicolas Richard.

White Ryan, *Bruce Springsteen, une vie en album*, Edition Place des Victoires, 2015, 290 pages, traduit de l'américain par Louise Courtin.

Articles publiés :

Bellamy Brent, « The Tramp, the Fan, and the Working Man : Bruce Springsteen, « the Road », and American Publics », *MA English Literature*, 2009.

Cowie Jefferson, Boehm Lauren, « Dead Man's Town: "Born in the U.S.A.," Social History, and Working-Class Identity », *American Quarterly* [En ligne], Vol. 58, No. 2, 2006, pp. 353-378. URL : <http://www.jstor.org/stable/40068367> [consulté le 7 février 2017]

Edelman Hope, « Bruce Springsteen and the Story of us », *The Iowa Review*, [En ligne], Vol. 25, No. 3 (Fall, 1995), pp. 137-153. URL : <http://www.jstor.org/stable/20153714> [consulté le 7 février 2017]

McParland Robert P., « The Geography Of Bruce Springsteen : Poetics and American Dreamscapes », *Interdisciplinary Literary Studies* [En ligne], Vol. 9, No. 1, Glory Days: A Bruce Springsteen Celebration (Fall 2007), p.19-26. URL : <http://www.jstor.org/stable/41209973> [consulté le 7 février 2017]

Morris Marya, « From « My Hometown », to « This Hard Land » : Bruce Springsteen's Use of Geography, Landscapes, and Places to Depict the American Experience », *Interdisciplinary Literary Studies* [En ligne], Vol.9, No1, Glory Days : A Bruce Springsteen Celebration, Fall 2007, p.3-18. URL : <http://www.jstor.org/stable/41209972> [consulté le 7 février 2017]

Rhodes Carl, « Do You Believe In The Promised Land?: Contrasting Images Of Utopia In Popular Management Writing And The Music Of Bruce Springsteen », *Consumption Markets & Culture* [En ligne], Vol.7, Issue 1, 2004. URL : <https://www.mngt.waikato.ac.nz/ejrot/cmsconference/2003/proceedings/music/rhodes.pdf> [consulté le 7 février 2017]

Ross Pamela, « Where Is the 'Promised Land'?: Class and Gender in Bruce Springsteen's Rock Lyrics », *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography* [En ligne], Vol. 74, No. 3 (1992), pp. 167-187. URL : <http://www.jstor.org/stable/490860> [consulté le 7 février 2017]

Ross Pamela, « Still searching for the Promised Land : placing women in Bruce Springsteen's lyrical landscapes », *Cultural Geographies*, Vol.18, Issue 3, 2011

**Certains articles ne sont disponibles et téléchargeables en ligne qu'après identification avec les codes d'accès de son établissement universitaire sur les sites d'archive de publication en ligne, comme JSTOR par exemple.*

Articles internet :

Kaganski Serge, « The Ghost of Tom Joad - Les Inrocks », *Les Inrocks* [En ligne], mis en ligne le 30 novembre 1994, consulté le 6 avril 2017. URL :

<http://volume.revues.org/670><http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/the-ghost-of-tom-joad/>

Kaganski Serge, « Bruce Springsteen - Bons baisers d'Asbury Park », *Les Inrocks* [En ligne], 09/07/1997, consulté le 16 mai 2017. URL : <http://www.lesinrocks.com/1997/07/09/musique/bruce-springsteen-bons-baisers-dasbury-park-11232243/>

Stewart John, « Bruce Springsteen's State of the Union », *Rolling Stone* [En ligne], 29 mars 2012, consulté le 16 mai 2017. URL : <http://www.rollingstone.com/music/news/bruce-springsteens-state-of-the-union-20120329>

« Springsteen - Troubadour of the Highway First Major Exhibition Devoted to Rock'n'Roll Legend Bruce Springsteen », Weisman Art Museum [En ligne], 16 avril 2002. URL : <https://www.questia.com/magazine/1G1-120253881/bruce-springsteen-troubadour-of-the-highway>

« La Saga de Bruce Springsteen », RTL [En ligne] URL : www.rtl.fr/culture/musique/saga-la-saga-de-bruce-springsteen-7771238304/amp

« Nouvel album de Springsteen : grosse colère du « Boss » contre une « rêve américain » devenu cauchemar », *Le Point* [En ligne], publié le 05/03/2012, consulté le 29/05/2017. URL : http://www.lepoint.fr/culture/nouvel-album-de-springsteen-grosse-colere-du-boss-contre-un-reve-americain-devenu-cauchemar-05-03-2012-1437858_3.php

Vidéos :

« Bruce Springsteen and the E Street Band, Agora Ballroom 1978, The Classic Cleveland Broadcast » [vidéo en ligne] Youtube, 01/01/2015. 1 vidéo, 2 h 53 min 42 s. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=79FibeilkPk>

« Bruce Springsteen, The Ghost of Tom Joad, Madison Square Garden, NYC, 29&30/10/2009 » [vidéo en ligne], Youtube, 29/10/2009. 1 vidéo, 9 min 3 s. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=n-mq0uJ7rIM>

« Bruce Springsteen Medal of Freedom Award 11-22-16 » [vidéo en ligne] Youtube, 22 novembre 2016. 1 vidéo, 4 min 42 s. URL : https://www.youtube.com/watch?v=Zag_-9Rr1vk

Sur l'auto-ethnographie et la géographie :

Dupont Louis, « Terrain, réflexivité et auto-ethnographie en géographie », *Géographie et cultures* [En ligne], 89-90 | 2014, mis en ligne le 09 octobre 2015, consulté le 22 juin 2017. URL : <http://gc.revues.org/3235> ; DOI : 10.4000/gc.3235

Site de statistiques :

<https://www.census.gov/en.html>

<https://factfinder.census.gov/faces/nav/jsf/pages/index.xhtml>

<http://www.areavibes.com/>

<http://www.city-data.com/>

<https://www.point2homes.com/US>

<https://www.infoplease.com/>

<https://www.trulia.com/>

Sites de paroles et de traduction :

<http://springsteenlyrics.com/>

<http://www.brucespringsteensite.com>

<https://www.lacoccinelle.net/index.html>

<http://www.hopeanddreams.free.fr>

Sites de photographies :

<http://www.faena.com/aleph/articles/the-usa-hobos-a-fine-lineage-of-freighthopping-outcasts/>

<http://www.yaylamag.com/fred-hoerr/>

<http://www.loeildelaphotographie.com/fr/2016/07/01/article/159912896/los-angeles-fred-hoerr-promised-land/>

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/bernd-becher-and-hilla-becher-blast-furnaces-p81236>

<http://www.snapgalleries.com/portfolio-items/eric-meola/>

<https://pthomascnj.wordpress.com/works/graphic-design-i/graphic-design-project-3/>

TABLE DES FIGURES

Figures :

FIGURE 1 : les « regional songs » utilisés en classe lors de l'étude « Using Popular Music to Teach the Geography of the United States and Canada »

FIGURE 2 : la carte conceptuelle de notre mémoire

FIGURE 3 : la démarche méthodologique : de la posture personnelle à la posture scientifique

FIGURE 4 : photo de couverture du livre-cd « *Music of Coal* »

FIGURE 5 : carte postale vintage de Long Branch

FIGURE 6 : l'habitabilité de Long Branch selon le site internet américain « areavibes »

FIGURE 7 : l'habitabilité de Freehold selon le site internet américain « areavibes »

FIGURE 8 : pochette du premier album de Bruce Springsteen, *Greetings From Asbury Park, N.J.*

FIGURE 9 : l'habitabilité d'Asbury Park selon le site internet américain « areavibes »

FIGURE 10 : légende détaillée de la carte d'Asbury Park

FIGURE 11 : le maire de la ville revenant sur le terrain vague de sa maison d'enfance après sa destruction

FIGURE 12 : un jardin communautaire installé dans un terrain vague d'une maison détruite

FIGURE 13 : implantation d'une nouvelle entreprise dans le centre-ville de Youngstown

FIGURE 14 : manifestation des ouvriers des hauts fourneaux de Youngstown le jour de la Saint-Patrick (17 mars 1979) pour empêcher la fermeture de l'usine

FIGURE 15 : photographie de la destruction des fabriques d'acier de Youngstown et de leurs fourneaux

FIGURE 16 : Bruce Springsteen devant le haut fourneau « Jenny »

FIGURE 17 : l'habitabilité de Youngstown selon le site internet américain « areavibes »

FIGURE 18 : l'intersection E Street/10 Avenue, dans la ville de Belmar, New Jersey, qui inspira le nom du groupe « E Street Band » et la chanson « Tenth Avenue Freeze-Out »

FIGURE 19 : Springsteen sur le boardwalk d'Asbury Park en 1979

FIGURE 20 : carte postale d'Asbury Park de l'époque utilisée pour la pochette de l'album *Greetings From Asbury Park, N.J.* (1973)

FIGURE 21 : pochette de l'album *Nebraska*, 1982

FIGURE 22 : chaîne de production Ford à Mahwah, New Jersey, 1976, durant une grève des ouvriers

FIGURE 23 : extrait d'un journal local de la ville de Freehold le lendemain d'un concert donné par Springsteen dans sa ville natale

FIGURE 24 : le « Circuit » d'Asbury Park et les lieux emblématiques du front de mer

FIGURE 25 : un rassemblement de motards sur le « Circuit » d'Asbury Park

FIGURE 26 : le Cadillac Ranch à Amarillo, Texas, 1974

FIGURE 27 : Bruce Springsteen au Cadillac Ranch, photographie disponible dans le programme du « Born In The USA Tour »

FIGURE 28 : le New Jersey Turnpike, surnommé le « Turnpike », autoroute qui relie l'ensemble de l'état du New Jersey à la ville et à l'état de New York

FIGURE 29 : Carte mentale synthétique : de la « ville natale » à la « Terre promise », le cheminement springsteenien

Planches photographiques :

PLANCHE 1 : Woody Guthrie et son slogan « This Machine Kills Fascists »

PLANCHE 2 : les « Dust Bowl » dans les grandes plaines américaines dans les années 30

PLANCHE 3 : les habitants des grandes plaines en exode durant les épisodes de « Dust Bowl »

PLANCHE 4 : photographies de « hoboes » américains

PLANCHE 5 : la « shrinking policy » lancée par la mairie de Youngstown

PLANCHE 6 : la destruction de maison abandonnées à Youngstown

PLANCHE 7 : usines de Youngstown en état d'abandon

PLANCHE 8 : maisons abandonnées à Youngstown et quartiers désertés de la ville

PLANCHE 9 : magasins fermés dans le centre-ville de Youngstown

PLANCHE 10 : photographies des fabriques d'acier de Youngstown et de leurs hauts fourneaux

PLANCHE 11 : extrait du clip « We Take Care of our Own » (*Wrecking Ball*, 2012)

PLANCHE 12 : la Dodge Challenger de 1970, voiture souvent évoquée par Springsteen

PLANCHE 13 : les émeutes raciales urbaines à Newark, juillet 1967

PLANCHE 14 : l'usine de fabrication textile A & M Karagheusian (« Rug Mill ») fermée en 1964, aujourd'hui abandonnée

PLANCHE 15 : le « Palace Amusements » d'Asbury Park, parc d'attraction couvert fermé en 1988 et détruit en 2004

PLANCHE 16 : l'agriculture urbaine à Détroit, des jardins au cœur de la ville

PLANCHE 17 : L'évolution d'Asbury Park

PLANCHE 18 : des hommes et des espaces « en marge »

PLANCHE 19 : le Wonder Bar d'Asbury Park dans les années 70 et aujourd'hui

PLANCHE 20 : l'imagerie de la voiture et de la route chez Bruce Springsteen

PLANCHE 21 : La Main Street de Freehold, rénovée et redynamisée

PLANCHE 22 : extraits du clip « We Take Care Of Our Own » (*Wrecking Ball*, 2012) montrant des espaces urbains en crise

Cartes :

CARTE 1 : situation du New Jersey aux États-Unis

CARTE 2 : le New Jersey, ses différentes régions et comtes

CARTE 3 : le peu d'équipements à Freehold, New Jersey

CARTE 4 : Asbury Park : une ville moyenne balnéaire caractéristique de la « Jersey Shore » américaine

CARTE 5 : la localisation du New Jersey Turnpike, frontière réelle et symbolique entre le New Jersey et New York City

CARTE 6 : le tracé du New Jersey Turnpike

Tableaux :

TABLEAU 1 : données générales sur Long Branch comparées à l'État du New Jersey et au pays entier

TABLEAU 2 : données générales sur Freehold comparées à l'État du New Jersey et au pays entier

TABLEAU 3 : données générales sur Asbury Park comparées à l'État du New Jersey et au pays entier

TABLEAU 4 : données générales sur Youngstown comparées à l'État de l'Ohio et au pays entier

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	4
SOMMAIRE.....	5
INTRODUCTION GENERALE	5
PARTIE I : CADRE CONCEPTUEL ET METHODES	12
A. GEOGRAPHIE ET MUSIQUE : UNE THEMATIQUE EN VUE	12
1. La musique comme prisme d'analyse géographique et la géographie comme prisme d'analyse musical.....	12
2. Géographie et musique : état de l'art.....	15
B. CADRE CONCEPTUEL ET CARTE CONCEPTUELLE.....	23
1. Le concept de « culture populaire » : la culture populaire en débat.....	23
2. Musique populaire et musique populaire américaine	31
3. Carte conceptuelle	42
C. METHODOLOGIE ET METHODES DE LA RECHERCHE	43
1. Réflexivité et choix du sujet : intérêt personnel, pertinence et faisabilité.....	43
2. Le corpus musical : choix et étude des chansons et analyse sémantique	46
3. Terrain d'étude et recherche de l'information.....	47
PARTIE II : LA FOLK AMÉRICAINE COMME « RACONTEUSE D'ESPACES ET D'ÉPOQUES ».....	48
A. CHANTER UN LIEU, UNE ÉPOQUE ET SES ENJEUX, UNE TRADITION DE LA FOLK MUSIC	48
1. L'exemple de Woody Guthrie	49
2. La musique folk américaine raconte des espaces, des hommes, des actions.....	56
3. Dylan et Springsteen : le récit de nouveaux lieux, de nouveaux espaces, de nouvelles époques, de nouvelles histoires.....	63
B. L'INSCRIPTION SPATIALE DU SUJET : SPRINGSTEEN COMME « RACONTEUR » DE LA VILLE MOYENNE, INDUSTRIELLE, BALNEAIRE	68
1. Long Branch, ville natale de Springsteen	69

2. Freehold, la ville d'enfance de Springsteen.....	73
3. Asbury Park, ville d'adoption de Springsteen	75
4. Youngstown, l'archétype de la « <i>Shrinking City</i> »	79

PARTIE III : L'ŒUVRE MUSICALE DE BRUCE SPRINGSTEEN : UNE GEOGRAPHIE DES LIEUX, DES ENJEUX SOCIAUX, DES IDENTITES ET DES COMMUNAUTES 93

A. SPRINGSTEEN, UN ARTISTE INFLUENCE CULTURELLEMENT ET « SPATIALEMENT » PAR DES CAUSES SOCIALES ET POLITIQUES : L'INSCRIPTION DANS LE « HEARTLAND ROCK » 93

1. Les origines sociales et spatiales de l'artiste comme influences majeures.....	93
2. Biographie et discographie de Springsteen : engagement, spatialité et temporalité	100

B. ANALYSE DU CORPUS MUSICAL DE SPRINGSTEEN : APPROCHE SEMANTIQUE ET ANALYTIQUE..... 116

1. Planter un décor et un lieu, des personnages et des communautés qui y vivent, des actions qui s'y passent	116
a. Des « chansons d'atmosphère » qui décrivent un univers urbain et ses multiples composantes sociales et culturelles.....	122
b. Violences sociales et violences urbaines.....	138
c. La communauté ouvrière et son rapport à l'espace	145
d. Les marges urbaines, une manière de raconter la ville par ses périphéries.....	163
2. « Né pour fuir », ou la description d'une fuite en avant, d'un mouvement, d'une dynamique : de la ville natale à la Terre promise, entre nostalgie et mythe du départ, une géographie du « space-in between ».	177
a. La fuite d'un lieu vers un autre : les causes du départ.....	178
b. Le mythe de la voiture, le symbole de l'autoroute	183
c. Le lieu d'arrivée : l'image de la Terre promise.....	201
3. La description d'un paysage politique : un rêve américain en tension.....	217

CONCLUSION GENERALE..... 225

BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES CLASSEES..... 228

TABLE DES FIGURES 234

TABLE DES MATIERES 237

ANNEXES 240

ANNEXE 1 : CORPUS DE CHANSONS 241

ANNEXE 2 : CREDITS PHOTOGRAPHIQUES..... 244

ANNEXES

ANNEXE 1 : CORPUS DE CHANSONS

La présentation est la suivante : « Titre de la chanson » (Auteur de la chanson, *Nom de l'album*, Date de sortie de l'album). Lorsque le nom de l'album n'est pas indiqué, c'est que la chanson n'a pas été enregistrée sur un album particulier, c'est par exemple souvent le cas pour les vieilles chansons folkloriques américaines.

Par ordre d'apparition dans le mémoire :

Musiques diverses :

- « This Land Is Your Land » (Woody Guthrie, 1940)
- « I Ain't Got No Home » (In This World Anymore) (Woody Guthrie, 1961)
- « Cumberland Grap »
- « Big Rock Candy Mountain »
- « Sacramento »
- « Sacramento », version ultérieure
- « Hard Travelin' » (Woody Guthrie, 1964)
- « Hardtimes In Coleman's Mine » (Aunt Molly Jackson, 1939)
- « Song To Woody » (Bob Dylan, *Bob Dylan*, 1962)

Musiques de Bruce Springsteen :

- « Freehold » (Springsteen, 1996)
- « 4th Of July, Asbury Park (Sandy) » (Springsteen, *The Wild, The Innocent and The E Street Shuffle*, 1973)
- « You Own Worst Enemy » (Springsteen, *Magic*, 2007)
- « Hard Times Come Again No More » (Stephen Collins Foster, 1854)
- « The Promise » (Springsteen, *18 Tracks*, 1999)
- « It's Hard To Be A Saint In The City » (Springsteen, 1973, *Greetings From Asbury Park, N.J.*)

« Incident On The 57th Street » (Springsteen, *The Wild, The Innocent and The E Street Shuffle*, 1973)

« Rosalita (Come Out Tonight) » (Springsteen, *The Wild, The Innocent and the E Street Suffle*, 1973)

« My City of Ruins » (Springsteen, *The Rising*, 2002)

« Jungleground » (Springsteen, *Born To Run*, 1975)

« Nebraska » (Springsteen, *Nebraska*, 1982)

« Highway Patrolman » (Springsteen, *Nebraska*, 1982)

« Atlantic City » (Springsteen, *Nebraska*, 1982)

« Johnny 99 » (Springsteen, *Nebraska*, 1982)

« Factory » (Springsteen, *Darkness On The Edge Of Town*, 1978)

« Out In The Street » (Springsteen, *The River*, 1980)

« Night » (Springsteen, *Born To Run*, 1975)

« The River » (Springsteen, *The River*, 1980)

« Youngstown » (Springsteen, *The Ghost of Tom Joad*, 1995)

« My Hometown » (Springsteen, *Born in the USA*, 1985)

« Darkness On The Edge Of Town » (Springsteen, *Darkness On The Edge Of Town*, 1978)

« Mansion On The Hill » (Springsteen, *Nebraska*, 1982)

« The Ghost of Tom Joad » (Springsteen, *The Ghost of Tom Joad*, 1995)

« Brothers Under The Bridge » (Springsteen, *Tracks*, 1998)

« Open All Night » (Springsteen, *Nebraska*, 1982)

« Born To Run » (Springsteen, *Born To Run*, 1975)

« Thunder Road » (Springsteen, *Born To Run*, 1975)

« Racing In The Street » (Springsteen, *Darkness On The Edge Of Town*, 1978)

« Cadillac Ranch » (Springsteen, *The River*, 1980)

« Independence Day » (Springsteen, *The River*, 1980)

« American Land » (Springsteen, *We Shall Overcome, The Seeger Sessions*, 2006)

« Across The Border » (Springsteen, *The Ghost Of Tom Joad*, 1995)

- « Matamoros Banks » (Springsteen, *Devils & Dust*, 2005)
- « Sinaloa Cowboys » (Springsteen, *The Ghost of Tom Joad*, 1995)
- « The Promised Land » (Springsteen, *Darkness On The Edge Of Town*, 1978)
- « County Fair » (Springsteen, *The Essential Bruce Springsteen*, 2009)
- « Long Walk Home » (Springsteen, *Magic*, 2007)
- « Death To My Hometown » (Springsteen, *Wrecking Ball*, 2012)
- « Jack Of All Trades » (Springsteen, *Wrecking Ball*, 2012)

ANNEXE 2 : CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

Page de couverture :

1. Photo © Joel Bernstein

Page 52 :

1. Photo du domaine public / Al Aumuller / Agence World Telegram
- 2, 3, 5. Inconnu

Page 53 :

1. Photo © Dorothea Lange
2. Inconnu
3. Photo © Dorothea Lange

Page 59 :

1. Photo © American Stock / Getty Images
2. Photo du domaine public / Alan Fisher / Library of Congress
3. Inconnu

Page 89 :

1. Inconnu
2. Photo © Bernd Becher & Hilla Becher

Page 90 :

- 1, 2. Inconnu

Page 91 :

1. Inconnu

Page 102 :

1. Inconnu

Page 119 :

1. Photo © Dodge
2. Inconnu

Page 122 :

1. Photo © Joel Bernstein

Page 133 :

1. Inconnu

Page 134 :

- 1, 2. Inconnu

Page 145 :

1. Photo © Brian Alpert / Agence Stringer

Page 156 :

1. Inconnu

2. Inconnu

Page 157 :

1. Photo courtesy of www.WeirdNJ.com

2. Inconnu

Page 158 :

1. Inconnu

Page 159 :

- 1, 2. Photo © Fred R. Conrad / The New York Times

Page 160 :

- 1,2. Inconnu

Page 161 :

1. Photo © Joe Maloney / Rick Wester Fine Art

2. Inconnu

Page 162 :

1. Photo © Bill McKim

2. Inconnu

Page 170 :

1. Military Review

Page 171 :

1. Inconnu

2. Photo © Fredd Hoerr

Page 172 :

1, 2. Photo © Fredd Hoerr

Page 187 :

1. Inconnu

Page 188 :

1. Inconnu

Page 189 :

1, 2. Inconnu

Page 191 :

1, 2. Inconnu

Page 192 :

1. Photo © Eric Meola

Page 193 :

1, 2. Photo © Eric Meola

Page 194 :

1, 2. Photo © Eric Meola

Page 195 :

1. Photo © Danny Clinch

2. Photo © Lynn Goldsmith

Page 200 :

1. Inconnu

Page 212 :

1, 2. Inconnu