

LA VISION DE LA JUSTICE DANS LES CHANSONS DE BOB DYLAN (1962-2001)

Mes remerciements vont au professeur Wanda Mastor qui, en me faisant intervenir sur le thème droit et rock, me permet de faire ici le lien entre l'une de mes passions et ma profession. De ce lien naît une confrontation, entre passion et profession, qui ne saurait se résoudre de manière raisonnable. Aussi est-ce vers une lecture de la passion, le rock, à partir de la profession, le droit, que le thème du colloque m'a orienté. La manière d'appréhender le rock et le droit ne pouvait consister en conséquence qu'à rechercher le droit dans le rock et non pas l'inverse, le rock dans le droit. Une telle lecture, plutôt minoritaire dans ce colloque, impose de sortir de son objet d'étude traditionnel, le droit, pour appréhender un autre objet, le rock, sans disposer des instruments ou de la familiarité avec l'objet étudié. Le juriste peut se sentir dépourvu, emprunté voire mal à l'aise, et je dois concéder que je l'ai été, face à ce nouvel objet. Cette orientation résulte pourtant d'un choix personnel, sans aucun doute teinté d'une forte dose d'inconscience. Je dois à cet égard disculper Wanda sur le choix du sujet. Ce dernier m'est d'ailleurs apparu de manière naturelle. A appréhender le droit dans le rock, un auteur-compositeur-interprète paraissait *a priori* pouvoir à lui seul disposer d'une œuvre suffisamment riche, tant d'un point de vue quantitatif que qualitatif, pour constituer un objet d'étude : Bob Dylan. Ajoutons par ailleurs, par honnêteté intellectuelle, que la parution d'un ouvrage bilingue, *Bob Dylan Lyrics Chansons 1962-2001*¹, facilitait l'accès aux sources. De plus, il offrait un objet délimité *a priori*, permettant d'évacuer la question cruciale et toujours discutée du dernier bon album sorti par Bob Dylan, étant entendu que, pour les rock-critiques, chaque nouvel album depuis 2001 est considéré comme le meilleur sorti depuis des décennies. Si le choix se portait de manière assez spontanée sur Dylan, il ne pouvait être question d'appréhender dans son œuvre le droit en tant que tel, mais plutôt la justice. Bob Dylan, *protest singer* par excellence, du moins telle est son étiquette jusqu'en 1965, dénonce l'injustice et énonce, en négatif, sa vision de la justice. Le sujet serait donc : *La vision de la justice dans les chansons de Bob Dylan (1962-2001)*. Il suppose un regard de juriste sur le discours qu'un non juriste (Bob Dylan) porte sur une notion morale, la justice en tant que finalité, mais également juridique, la justice en tant qu'institution. Dans un colloque sur « droit et rock », un tel intitulé peut cependant surprendre dans chacun de ses deux objets, tant le juriste que le rockeur que le juriste-rocker ou que le rocker juriste, et pourquoi pas le juriste punk s'il en existe, chacun se reconnaîtra : peut-on considérer que Dylan fait de la « musique rock » ? La justice peut-elle être considérée comme relevant du droit ? Deux interrogations auxquelles il est nécessaire d'apporter des réponses positives sous peine de risquer un hors-sujet plutôt problématique.

Peut-on considérer que Dylan fait de la « musique rock » ? Sans revenir sur l'identification du rock telle qu'elle a été proposée par François Ducray, spécialiste tant du rock que de Bob Dylan, on doit constater que les débats entre spécialistes sur ce qu'est le rock sont relativement ouverts. J'avoue avoir moi-même, à titre amateur, prolongé jusqu'à des heures tardives des débats entre

¹ *Bob Dylan Lyrics Chansons 1962-2001*, Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Robert Louit et Didier Pernerle, Fayard, 2008, 462 p. Les traductions présentées dans cette contribution sont celles de cet ouvrage, sous réserve de quelques adaptations.

amis assez essentiels sur des classifications stylistiques ou des interrogations cruciales sur et dans l'histoire du rock : Elvis est-il le premier punk ? La variété aurait-elle pu exister sans les Beatles ? Public Enemy est-il le premier groupe de punk noir, si l'on met de côté ESG qui contribuerait à complexifier le débat ? Les Sex Pistoll sont-ils le premier boys band anglais ? Sébastien Tellier devait-il participer à l'Eurovision ? Joy Division est-il plutôt un groupe de punk ou un groupe de New-Wave ? La reprise de *Foxy Lady* par the Cure était-elle opportune ? Avec une question pour corollaire : Philippe Manœuvre aurait-il eu, sans cette reprise, plus d'indulgence en 1979 dans sa critique de *Three Imaginary Boys* ?

Plus prosaïquement, le terme « Rock'n Roll », expression attribuée généralement au DJ de Cleveland Alan Freed, dit Moondog², désigne à la fois selon *Le Grand Robert de la langue Française*³, et le *Dictionnaire encyclopédique de la musique*⁴ :

- une danse (de salon, particulière) ;
- un type particulier de musique (mélange « à la fois du rythm & blues noir et de la musique rurale (country & western, de la campagne et de l'ouest) blanche », *Grand Robert* ; « amalgame commercial des différents styles américains de country music blanche et de « rhythm and blues » noir », *Dictionnaire encyclopédique*) ;
- un type de composition (« accentuation très forte des contretemps (2^{ème} et 4^{ème} temps de la mesure) par la section rythmique » *Grand Robert* ; « l'élément primordial est la pulsation rythmique, lourdement accentuée et frénétique ; la musique est généralement très énergique et riche en thèmes », *Dictionnaire encyclopédique*) ;
- une interprétation (« utilisation expressionniste des timbres (guitare électrique, saxophone, orgue, harmonica) et par le recours systématique à l'amplification électrique », *Grand Robert*).

Vers le milieu des années 60⁵, plus précisément en 1964 selon certains⁶, l'expression de « Rock'n roll » a dérivé, suite à l'influence de la musique « pop », sur celui de « Rock ». Cette dernière expression est employée aujourd'hui « sans grande discrimination »⁷ et désigne un « genre ou ensemble de genres [de musique pop] qui comprend, certes le rock'n roll, mais qui ne s'identifie pas à lui »⁸. Le passage du terme « Rock'n Roll » à celui de « Rock » est consécutif à la popularité

² Voir en ce sens : A. Dister, *L'âge du Rock*, Gallimard, Découvertes, 1992, p. 20 ; F. Fabbri, « Concerts et festivals rock », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle. 1. Musiques du XX^{ème} siècle*, sous la direction de J.-J. Nattiez, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 993.

³ *Le Grand Robert de la langue Française*, deuxième édition du dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de Paul Robert, dirigée par Alain Rey, 2^{ème} édition augmentée, 6 volumes, sous la responsabilité d'Alain Rey et Danièle Morvan, 2001.

⁴ *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Tome II, sous la direction de D. Arnold, Université d'Oxford, Robert Laffont, 1988, définition *Rock and Roll* de P. Gammond.

⁵ Voir en ce sens : C. Gillet, *The Sound of the city. Histoire du Rock'n Roll. 1. la naissance*, seconde édition, 1983, traduit de l'anglais par J.-D. Brierre, Albin Michel/Rock & Folk, 1986, p. 19.

⁶ Voir : M. Assayas, *Dictionnaire du Rock*, Tome 1, Robert Laffont, 2002, Introduction p. I.

⁷ *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Tome II, sous la direction de D. Arnold, Université d'Oxford, Robert Laffont, 1988, définition des termes « *Rock and Roll* » par P. Gammond.

⁸ F. Fabbri, « Concerts et festivals rock », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle. 1. Musiques du XX^{ème} siècle*, op. cit., p. 996.

et au développement considérable de la commercialisation des disques de deux acteurs majeurs : les Beatles en Angleterre et Bob Dylan aux Etats-Unis⁹.

1964, c'est l'album *A Hard Day Night* des Beatles qui est le premier album à ne contenir que des compositions originales. A la question « *vous jouiez autrefois des standards du rock, pourquoi ne le faites-vous plus ?* », les Beatles répondront alors « *Parce que maintenant, nous en créons* ».

1964, c'est également *The time they are a changing* de Bob Dylan, « le protest album de référence »¹⁰. Pour Dylan cependant, c'est peut-être l'année d'après, 1965, qui marquera le passage et en même temps la naissance du Rock, précisément lorsqu'il abandonnera, selon les bibliographies officielles, la figure de *protest singer*, de porte drapeau étendard de la jeunesse révolté, qui ne lui correspond pas. De manière symbolique, au festival folk de Newport, en juillet 1965, Dylan délaisse sa guitare folk pour une guitare électrique marquant ainsi son passage au rock¹¹. Ce tournant a d'ailleurs été vécu par les amateurs de folk comme une trahison. A Newport, même s'il existe deux versions des incidents¹², la réaction du public à sa prestation générera des hurlements et des protestations. Lors du célèbre concert de Manchester du 17 mai 1966¹³, à l'occasion de la seconde partie du concert, électrique, un membre du public lui criera « Judas ! ».

1964, 1965, peu importe les dates, concluons avec Michka Assayas que : « Bob Dylan est l'un des grands inventeurs du rock »¹⁴ ; il est le rock.

Pour être tout à fait complet sur l'identification du rock, celui-ci apparaît également en dernier lieu comme un esprit, une attitude, une posture, un souffle, ce qui contribue encore à diluer le sens du terme. Le rock est, comme la pop, une « musique pour ou par les jeunes »¹⁵. Engagé, futile, léger ou sérieux, il est toujours transgression. Sous cet angle encore qui mieux que Dylan a su en saisir l'esprit :

« *Come gather' round people*¹⁶ ; *Wherever you roam* ; *And admit that the waters* ; *Around you have grown* ; *And accept it that soon* ; *You'll be drenched to the bone* ; *If your time to you is worth savin'* ; *Then you better start swimmin' or you'll sink like a stone* ; *For the times they are a-changin'* »¹⁷.

Ce qui peut être traduit en français avec une sonorité moins subtile car, comme le disait Serge Gainsbourg, pour faire du rock'n roll, « One more time » ne fera jamais qu'« encore une fois » : « *Faites cercle vous tous ; Où que vos pas vous portent ; Et admettez que l'eau ; Autour de vous a monté ; Et*

⁹ Voir en ce sens : F. Fabbri, « Concerts et festivals rock », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle. 1. Musiques du XX^{ème} siècle*, op. cit., p. 994 ; A. F. Moore, « La musique pop », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle. 1. Musiques du XX^{ème} siècle*, op. cit., p. 833.

¹⁰ N. Rainaud, *Figures de Bob Dylan*, Le Mot et le Reste, Formes, 2009, p. 11.

¹¹ H. Torgue, *La pop-music et les musiques rock*, PUF, Que sais-je ? n° 1601, pp. 14-15.

¹² Voir *Dictionnaire du Rock*, Tome 1, op. cit., p. 529.

¹³ Du 17 mai 1966, Concert Royal Albert Hall, enregistrement disponible chez Columbia en 1998, *The Bootleg Series Vol. 4*.

¹⁴ Voir *Dictionnaire du Rock*, Tome 1, op. cit., p. 525.

¹⁵ A. F. Moore, « La musique pop », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle. 1. Musiques du XX^{ème} siècle*, op. cit., p. 832.

¹⁶ Pour chaque citation des textes de Dylan, les points-virgules marquent le passage à la ligne.

¹⁷ Bob Dylan dira lui-même de cette chanson : « C'était fondamentalement une chanson qui se fixait un but. Je savais exactement ce que je voulais dire et pour qui je voulais le dire. Je voulais écrire une grande chanson, un genre de chanson à thème, avec des strophes concises qui s'accumuleraient de façon hypnotique ». Traduction à partir des notes (p. 3) du coffret vinyle *Bob Dylan biograph*, CBS, 5 record Deluxe edition, 1985.

acceptez que bientôt ; Vous serez trempé jusqu'à l'os ; Si votre temps vous paraît digne d'être sauvé ; Alors vous feriez mieux de nager ou vous coulerez comme une pierre ; Car les temps sont en train de changer ».

Non seulement Bob Dylan est le rock, mais il le théorise, il en propose une systématisation et une explication générale dans cette première strophe de *The time they are a-chagin*.

Bob Dylan est enfin le rock à travers les nombreuses reprises de ses chansons par des groupes de rock¹⁸. Pour ne citer que les plus célèbres et/ou significative : *Mr Tambourine man* par les Byrds¹⁹, *Ballad of Hollis Brown*, reprise live par Iggy and the stooges²⁰, *All along the watchtower* par Jimi Hendrix, par XTC, *Death is not the end* reprise commune par Nick Cave, PJ Harvey, Kylie Minogue, Sahne Mac Dowan et Anita Lane, *Knocking on the heaven's door*, pour le pire, par les Gun's and Roses ou par Eric Clapton (Eddie Mitchell également dans une traduction à propos, *Tape à la porte du paradis*) et pour le meilleur par Television, Sister of Mercy, Cat Power, Anthony and the Johnson, Brian Ferry... *Blowin in the wind* par Neil Young and Crazy Horse (live) ; *Like a rolling Stone* par les Rolling stones (tardivement d'ailleurs), par Jimi Hendrix,

Tous ceux qui ont douté doivent désormais se repentir « or they sink like a stone » : Bob Dylan est le rock et ce à bien des égards. L'autre interrogation demeure toutefois. Nous pouvons y répondre de manière péremptoire : la justice n'est certes pas le droit, mais la réflexion sur le droit intègre ou peut intégrer, selon la définition que l'on en retient, la justice.

Sauf à se renier d'un point de vue ontologique, avec toutes les conséquences psychologiques que cela peut emporter, le normativiste ne saurait confondre le droit et la justice. La justice n'est qu'une finalité possible du droit, elle n'est pas le droit. Retenons en la définition proposée par Ulpien dans le *Digeste* : « une constante et perpétuelle volonté d'allouer à chacun ce qui lui revient (en droit) »²¹, *iustitia est constans et perpetua voluntas ius suum cuique tribuens*. En tant que finalité du droit, la justice ne lui est pas étrangère. La justice est encore l'institution elle-même, juges, tribunaux et auxiliaires de justice. En tant que telle, elle est instituée, habilitée par le droit. La justice se situe ainsi à la fois en amont du droit, en tant que finalité, et en aval, en tant qu'institution. La réflexion sur la justice s'inscrit donc dans une réflexion sur le droit.

Ces deux questions résolues, la vision de la justice dans les chansons de Bob Dylan ne semble pas *a priori* soulever d'ambiguïtés. Dans la tradition du *protest song*, même si, on l'a vu, la posture de principe est abandonnée en 1965 par Dylan, la tonalité générale de son œuvre s'inscrit toujours dans cette tradition, il ne s'agira que d'une appréhension négative de la justice et donc une critique, une dénonciation de l'injustice. Le discours rock apparaît lui-même comme antinomique

¹⁸ Voir sur le site www.allmusic.com.

¹⁹ Interprétation qui aurait eu une influence décisive dans le passage de Dylan à l'électrique. L'interprétation de *The House of the rising sun* par The Animals, titre interprété dans le premier album de Dylan, est également citée comme ayant constitué une telle influence.

²⁰ Sur le disque : Iggy Pop and The Stooges, *Open up and Bleed*, Revenge, MPO, 1973.

²¹ *Digeste* I-I-10 (Ulpien).

avec le droit et avec l'ordre, *I fought the law* chantaient les Clash (même si le brûlot punk est un texte de Sonny Curtis, chanteur country). La justice est appréhendée par Dylan comme un fait social et ce n'est qu'en tant que tel qu'elle est visée dans son œuvre. Point de *théorie* de la justice, mais seulement une *dénonciation de l'injustice, des injustices*, aux grés de l'inspiration ou des causes défendues par Dylan. La justice se dessine en creux, à travers la description de l'injustice. Dylan apparaît comme un chroniqueur social et se nourrit ainsi de faits divers qu'il reprend à son compte. Dans ses chansons, n'en apparaît pas moins une certaine et significative vision de la justice dans les deux objets à travers lesquels il l'appréhende. La justice c'est d'abord l'institution en elle-même. Sous cet angle, l'œuvre de Dylan marque la dénonciation des figures institutionnelles de la justice (§ I). D'un point de vue substantiel, Dylan se veut le chroniqueur des manifestations sociales de l'injustice (II). Dans ces critiques, le moteur qui semble habiter Dylan est celui de la vérité. Il n'est pas dupe. Il lutte pour rétablir la vérité ou mettre en lumière pour le plus grand nombre ce qu'est la vérité. Un tel combat repose sur une volonté de rendre à chacun ce qui lui revient.

I - La dénonciation des figures institutionnelles de la justice

Toutes les figures institutionnelles de la justice se trouvent écorchées dans les textes de Dylan : le juge, le procès, la police, la prison, la peine, les surveillants de prison. Le ton est toujours polémique. La critique est parfois assénée de manière directe. Dylan dénonce alors le système judiciaire (B). Elle est parfois indirecte. Il vise l'homme titulaire de l'autorité (A). C'est alors plus la faiblesse de l'homme qu'il dénonce que le système lui-même. La révolte n'en est pas moins forte car il s'agit d'un homme détenteur de l'autorité.

A – L'homme titulaire de l'autorité

Forces de l'ordre, juges et surveillants de prison sont dénoncés par Dylan, le plus souvent au détour de l'une de ses chansons.

Dans *Man on the street* (1962), un vieil homme est trouvé mort dans la rue, « *le policier arrive pour jeter un coup d'œil ; « Debout, l'ancien, ou je t'emmène au poste » ; il lui bourre les côtes du bout de son bidule ; et le vieux va rouler jusque dans le ruisseau* ». Dylan renvoie à la banalité et au caractère mécanique du comportement répressif de l'agent de police.

Dans *Only a pawn in their game* (1963), chanson sur le meurtre de Medgar Evers, militant noir des droits civiques assassiné à Jackson le 12 juin 1913, « *les sbérifs adjoints, les soldats, les gouverneurs palpent sous la table, les flics et les officiers fédéraux font pareil* ». L'homme est ici corrompu.

La chanson *Hurricane* (1975), coécrite avec Jacques Levy, expose le fait divers qui a conduit un boxeur noir américain, Rubin Carter, à être, selon Dylan et Levy, injustement emprisonné pour

meurtre. Arthur Dexter Bradley, malfrat et témoin indirect du crime, est interrogé. « *Les flics lui mettent la pression pour avoir un coupable ; « tu te souviens du meurtre dans le bar ? » ; « tu te souviens tu disais avoir vu la voiture des fuyards » ; « tu crois que tu pourrais te moquer de la loi ? » ; « pense que ça pourrait être ce boxeur [Rubin Carter] que tu voyais courir ce soir là » ; « n'oublie pas que tu es blanc ».* La police désigne un coupable, suscite un faux témoignage et appelle à la mise en cause d'un noir.

Le juge est, à son tour, visé dans ses faiblesses.

Dans *Seven curses* (1963), l'histoire est tragique. Le vieux Reilly est condamné à être pendu pour avoir volé un cheval. Sa fille, apprenant sa condamnation, vient en ville, « *les mains pleines d'or et d'argent* » précise Dylan, pour tenter de le sauver. « *Quant le juge aperçut la fille de Reilly ; Son regard de vieillard s'aiguïsa sous son crâne ; Il dit « l'or ne sauvera pas la tête de ton père ; Le prix de sa libération, c'est toi-même ma chère ».* La fille se donnera au juge et son père fut pendu. Le juge, on le verra, subira *Seven curses* (sept malédictions).

La moralité douteuse du juge est encore stigmatisée dans *Liby, Rosemary and the Jack of hearts* (1974).

La chanson prend pour décor un cabaret. « *Le juge pendeur entra en douce et on le régala* » plus loin, il est ivre, le lendemain « *le juge pendeur était sobre, il n'avait pas bu une goutte* ».

Le juge du procès dans *Hurricane* est impartial. « *Les témoins en faveur de Rubin [Carter], le juge en a fait des poivrots sortis des taudis* ».

Enfin, le juge est impitoyable et inflexible dans *Percy's song* (1964). Suite à un accident de voiture tuant quatre personnes, le conducteur du véhicule incriminé est condamné à 99 ans de prison. Face au juge, pour défendre le condamné, Dylan avance « *Mais ce n'est pas un criminel ; son crime n'en est pas un (...); de ce qui lui est arrivé ; personne n'est à l'abri (...); A ces mots le juge a sursauté ; son visage s'est figé (...); il a dit « Voudriez-vous bien, Sortir de ce bureau ? (...); il avait un regard étrange ; doucement je me suis levé (...); je n'avais d'autre choix ; que de me retirer* ». Le magistrat ne peut se déjuger, ni remettre en cause sa décision. Face à l'évidence, il demeure un juge et refuse d'être un homme.

Enfin, ce sont les surveillants de prisons qui sont pris pour cible. Dans *Walls of Red Wing* (1963), à l'intérieur d'une prison « *ils sont plus d'un les gardes ; A se tenir, sourire aux lèvres ; Le bâton à la main, Avec des airs de rois ; Et espérant t'avoir ; Derrière un tas de bois* ».

Les critiques ici adressées ne visent pas les fonctions exercées mais l'homme qui en est le titulaire. Le caractère inadmissible du comportement de l'être humain est toutefois renforcé par la fonction dont il est chargé qui tend précisément à le proscrire. Face à des fonctions dont l'exercice suppose un comportement irréprochable, Dylan pointe du doigt l'homme et son caractère faillible. « *And you search in vain to find; Just one law-abiding citizen; Just remember that death is not the end* » (*Death is not the end* (1988)). L'homme, quelle que soit sa fonction, demeure un homme. La critique présente une portée différente lorsque c'est le système lui-même qui en fait l'objet.

B – Le système judiciaire

Le système judiciaire dans son ensemble est dénoncé, « *and there no trials inside the Gate of Eden* » chantera Dylan dans *Gates of Eden* (1965) : que ce soient les peines prononcées, la prison ou, question qui a donné lieu à plusieurs chansons fleuves, l'erreur judiciaire.

La rigueur des peines est plus ou moins implicitement rejetée :

- la peine de mort (*Ballad of Donald White* (1962) pendaison pour meurtre, *Seven curses*, pendaison pour vol de chevaux) ;
- les peines sévères (*George Jackson* (1971), membre des *black panthers* en prison qui s'y trouvait pour avoir volé 70 dollars), dépassant la durée de vie d'un homme (*Percy's song*, peine de 99 ans pour avoir ôté la vie à quatre personnes dans un accident de voiture) ou arbitraires (*Joey* (avec John Levy, 1975), « *Quelle heure est-il ? a demandé le juge à Joey* » « *Pas loin de dix* », a dit Joey, et le juge « *C'est ce que tu vas récolter* »).

La prison et le système carcéral sont visés dans *Walls of Red Wing*. Bob Dylan prend le point de vue du détenu. Nous sommes dans une prison pour mineur « *pas un plus jeune que douze ans ; pas un plus vieux que dix-sept ans* ». Ils sont « *jetés là comme des bandits ; rejetés comme des criminels* ». Le réfectoire est « *crasseux* ». « *C'est toujours baisse la tête ; et reste dans le rang* ».

Avec *I shall be released* (1967), Dylan prend la position de celui qui va être libéré. Ce dernier entend en écho la victime de l'erreur judiciaire : « *près de moi dans cette foule solitaire ; Un homme jure que ce n'est pas de sa faute ; Tout le jour j'entends ses cris si forts ; il crie que c'est un coup monté* ».

Les critiques les plus virulentes du système et dont la portée est la plus forte chez Dylan voient le jour dans ses chroniques de procès célèbres ou médiatiques qui apparaissent, plus ou moins directement, comme des erreurs judiciaires ou des procès truqués. Cette thématique est abordée dans trois chansons, particulièrement longues : *Death of Emmett Till*, *The Lonesome Death of Hattie Carrol* (1964) et *Hurricane*.

La première est relative au lynchage d'un jeune adolescent noir américain dans le Mississippi, Emmet Till, qui eut un retentissement considérable aux Etats-Unis et qui est considéré comme marquant le début du Mouvement pour les droits civiques. Passé à tabac et torturé pour avoir sifflé sur le passage d'une fille blanche, il fut jeté dans une rivière. « *Pour empêcher toute l'Union d'exiger à grand cris un procès ; Ils ont fait avouer à deux frères le meurtre du pauvre Emmet Till ; mais parmi les jurés étaient des hommes qui avaient aidé les deux frères dans leur crime atroce ; Le procès a donc été une comédie, et personne ne s'en est ému* ». Les deux frères seront innocentés et libérés. Dylan dénonce l'absence d'impartialité et le déterminisme social du procès en fonction de la couleur de peau.

Une même lecture peut-être proposée de *Hurricane*. Dans celle-ci, c'est le procès du boxeur Rubin Carter qui fait l'objet de la chronique judiciaire de Dylan. Un meurtre a lieu dans un bar, trois personnes sont tuées. Après la tuerie Alfred Brello dit à Patty Valentine, cliente du bar qui ne voit

que le résultat de la tuerie, « *c'est pas moi* » et lève les mains en l'air ; Je volais seulement la caisse, j'espère que vous comprenez ; je les ai vu partir dit-il et c'est tout ». La police arrive, Alfred Bello leur précise qu'il est bien entré dans le bar avec un complice, Arthur Dexter Bradley, mais après avoir vu partir deux personnes en voiture, les deux personnes ayant commis les meurtres. Dans un autre quartier, Rubin Carter est arrêté par la police avec l'un de ses amis en voiture. L'une des victimes n'est pas morte et est emmenée à l'hôpital. Elle ne reconnaîtra pas Rubin Carter. Quatre mois après le crime, la police fait pression sur Dexter Bradley pour qu'il reconnaisse Rubin Carter. Au procès, « *les cartes de Rubin étaient marquées d'avance ; le procès fut une parodie, il n'a jamais eu une chance ; ses témoins, le juge en a fait des poivrots sortis des taudis ; pour les blancs du public il était un pauvre type de révolutionnaire ; et pour les noirs il n'était qu'un nègre fou ; personne ne se doutait qu'il avait pressé la détente ; même si au procès on n'a pas pu montrer l'arme ; le procureur l'a dit auteur des faits ; et le jury blanc a approuvé ; Rubin Carter erreur judiciaire ; inculpé d'assassinat, devinez qui témoignait ? ; Bello et Bradley et qui ont tous deux largement menti* ». L'erreur judiciaire n'apparaît pas comme une fatalité mais comme un déterminisme du fait des préjugés sociaux et raciaux. L'impartialité est ici encore une illusion.

Enfin, dans *The Lonesome Death of Hattie Carrol* (1964), c'est le procès de classe qui est dénoncé, sur un ton tragique. William Zantzinger jeune et riche propriétaire terrien dans le Maryland roue de coups l'une de ses employés de maison, Hattie Carrol, fille de cuisine qui avait, précise Dylan, dix enfants. Celle-ci décèdera de ses blessures. William Zantzinger fût arrêté et inculpé d'homicide volontaire. Le couplet de Dylan sur le procès est le plus critique qu'il ait écrit contre le système judiciaire :

« *Dans le tribunal, le juge frappa de son marteau ; Pour bien marquer que tous sont égaux devant la loi ; et que les termes du code ne sont ni faussés ni interprétés ; et que même les nobles sont traités comme il convient ; une fois que les flics les ont poursuivis et appréhendés ; et que l'échelle de la loi n'a ni base ni sommet ; le juge a donc regardé celui qui avait tué sans mobile ; sur l'impulsion du moment, sans crier gare ; et il tint un discours de robe, à la fois profond et relevé ; et requit avec force pour la punition et le repentir ; de William Zantzinger une peine de six mois* ». Le sentiment de malaise est renforcé par l'énumération de tous les principes et grands symboles de la justice, contrastant avec la chute du couplet sur le caractère symbolique de la peine. L'équilibre ainsi établi renforce le caractère dérisoire de tous ces principes et le ton de Dylan est presque cynique. Tous les grands symboles et principes sont visés : le marteau de la justice, l'égalité devant la justice, le juge bouche fidèle de la loi, l'égalité devant la loi, la solennité du discours du juge, le caractère exemplaire de la sanction, le caractère expiatoire de la peine. C'est tant le cérémonial que les principes sur lesquels repose la justice qui sont malmenés par Dylan. Le caractère exemplaire du procès et de la justice ne sont qu'illusions face à la faiblesse de la peine prononcée par le juge.

La critique développée par Dylan de la justice en tant qu'institution n'est en définitive pas loin de la justice substantielle, en tant que finalité du droit. Dylan renvoie l'homme et le système à ses faiblesses et leur dénie ainsi toute prétention à l'exemplarité. Dans *With god on our side* (1963), il ironise sur les Etats-Unis, qui ont Dieu à leur côté, et les différents épisodes guerriers de ce pays, précisément justifiés parce qu'il a Dieu à ces côtés : « *le pays d'où je viens ; s'appelle le middlewest ; c'est*

là qu'on m'a appris ; à respecter les lois ; et que ce pays où je vis ; a dieu à ses côtés ». Dans ces critiques de la justice en tant qu'institution, Dylan veille à remettre chaque chose à sa place, le titulaire de fonctions d'autorité à sa condition d'homme avant tout, le système judiciaire comme une création sociale faillible. Il s'agit donc de rendre à chacun ce qui lui revient. Cette vision substantielle est toutefois appréhendée en elle-même par Dylan.

II – La chronique des manifestations sociales de l'injustice

L'injustice, quelles que soient ses formes (sociale, raciale) est traquée par Dylan. Les tonalités retenues pour y parvenir sont différentes. Il s'agit parfois, par un ton polémique, d'attirer purement et simplement l'attention de l'auditeur sur l'injustice. A d'autres occasions, Dylan fait de l'auditeur un acteur plus important de sa chanson en le soumettant directement à l'interrogation de sa conscience sur les événements qu'il raconte. Le rejet des discriminations (A) s'inscrit dans la première tendance ; avec la seconde tendance, Dylan adopte un ton mobilisateur, voire moralisateur (B).

A – Le rejet des discriminations

Toutes les formes d'injustice et de discriminations ont été envisagées dans les chansons de Dylan, qu'elles soient sociales et, surtout, raciales. De ce dernier point de vue, l'influence de Suze Rotolo, petite amie de Dylan, immortalisée sur la pochette de *The freewheelin' Bob Dylan*, qui milite au CORE (Congrès pour l'égalité des races) a semble-t-il été décisive²².

La description de la pauvreté fait partie de l'œuvre de Dylan et elle est souvent mise en scène face à l'argent ou aux puissants. La description est toujours militante et critique. Elle ne vise pas à susciter la compassion, mais l'indignation.

Dans *Talkin New-York* (1962), la chanson est d'inspiration autobiographique, elle s'inspire de l'arrivée de Dylan à New-York que l'on retrouve dans ses *Chroniques*²³ : « je marchais sans nulle part où aller ; on pouvait s'y geler jusqu'à la moelle des os ; je me la suis gelée ». L'abus de sa condition sociale défavorable n'est pas loin. Dylan (de la chanson) trouve un travail dans une grande boîte, il est mieux payé, syndiqué et paye ses cotisations : « justement un grand homme a dit ; qu'on peut te voler rien qu'avec un stylo ; je n'ai pas mis trop longtemps pour trouver ; de quoi il voulait parler ».

Talkin bear mountain picnic massacre blues (1962) évoque un pique-nique sur la montagne de l'ours qui tourne mal. Le bateau, qui devait emmener 6 000 personnes à ce pique-nique, sombre. Dylan règle ses comptes « moi ça ne m'amuse pas tellement ; de voir ce que certaines gens feraient pour de l'argent ; chaque jour ils trouvent un nouveau truc ; pour vider les poches de quelqu'un ; je pense qu'on devrait prendre

²² F. Bon, *Bob Dylan une biographie*, Le Livre de Poche, 31324, 2007, p. 145 ; voir également M. Assayas, in *Dictionnaire du Rock*.

²³ Bob Dylan, *Chroniques. Volume I*, Traduit de l'anglais (Etats-Unis) par J.-L. Piningre, Fayard, 2005, 319 p.

certains de ces gens-là ; les mettre dans un bateau, les envoyer là-haut sur la montagne de l'ours... ; pour un pique-nique ».

The Lonesome Death of Hattie Carrol (1963) raconte le destin tragique de Hattie Carroll, déjà exposé. Elle « *était fille de cuisine (...) c'est elle qui portait les plats et sortait les ordures ; Sans jamais une fois s'asseoir au bout de la table ; sans même jamais parler à ces gens à table ; se contentant de nettoyer les restes laissés à table ; et de vider les cendriers à un tout autre niveau* ». La dénonciation de sa condition est d'autant plus forte qu'elle est mise en balance avec celle de son bourreau, propriétaire terrien à 24 ans, possédant une plantation de tabac de 240 hectares et qui a des parents fortunés.

Dylan expose encore les conditions de vie de la classe ouvrière.

Dans *North country blues* (1963), Dylan met en scène la classe ouvrière qui travaille dans les mines à travers les propos d'une femme. Il décrit les décès dans sa famille suite aux conditions de travail, l'école arrêtée trop tôt, le mariage encore jeune, la fermeture des puits, les délocalisations, la désertification consécutive, l'abus d'alcool de son mari, son abandon par celui-ci avec ses trois enfants.

Dans *Maggie's farm* (1965), le narrateur explique qu'il n'ira plus travailler à la ferme pour la famille de Maggie en raison de la manière dont il est traité par ses employeurs. La chanson se clôt par une formule sévère vis-à-vis de la famille de Maggie, et plus largement à l'encontre de tous ceux qui exploitent les plus faibles : « *je fais de mon mieux ; pour être juste comme je suis ; oui, mais tout le monde voudrait ; qu'on soit juste comme eux ; ils chantent pendant que tu te crèves et moi je m'ennuie* ».

Le ton le plus tragique est employé avec *Ballad of Hollis Brown* (1963). Dylan rapporte l'histoire de Hollis Brown qui vivait en dehors de la ville avec sa femme et ses cinq enfants dans une cabane effondrée. Il s'adresse à lui : « *tu cherchais un travail, de l'argent ; et ta route a été dure ; tes enfants ont si faim qu'ils ne savent plus comment sourire* ». Hollis a perdu sa farine et sa jument et pas même ses prières ne sont entendues. « *Les pleurs de tes petits sont plus forts à présent et ça martèle dans ton crâne ; les cris de ta femme sont des coups de poignard ; pareils à ceux de la pluie sale et dure* ». Son herbe devient noire, il n'a plus d'eau dans son puits et plus aucun dollar en poche. « *Ton dernier dollar a servi à acheter sept cartouches pour ton fusil* ». « *Ton cerveau perd son sang ; tes jambes on dirait qu'elles te lâchent ; tes yeux collent au fusil ; que tu tiens dans la main ; sept coups se couent les planches autour de la cabane ; sept coups partent et résonnent comme le grondement de l'océan* ».

Le rejet de la discrimination raciale est une thématique prégnante dans l'œuvre de Dylan. Celui-ci dénonce les procès raciaux (*Hurricane*), le lynchage des noirs (*Death of Emmett Till*, Dylan y dénonce également le procès truqué consécutif à son décès ; *Oxford town* (1963)) ou le meurtre de militants pour la cause des noirs américains (*George Jackson* (1971), membre des black panthers, *Only a pawn in their game* (1973) à propos de Medgar Evers, militant des droits civiques, qui avait d'ailleurs enquêté sur le meurtre de Emmet Till et le procès truqué consécutif).

Only a pawn in their game contient les formules les plus sévères contre la discrimination raciale à l'endroit des Etats américains du Sud. « *Un politicien du Sud sermonne le pauvre blanc ; « vous êtes mieux*

lotis que les noirs, ne vous plaignez pas ; vous valez mieux qu'eux, vous êtes nés la peau blanche, c'est ce qu'il explique ; et le noir voit son nom ; servir, la chose est claire ; à la gloire du politicien ; dont la renommée grandit ». « dans l'école [du pauvre blanc] on lui enseigne ; d'entrée de jeu et c'est la règle ; que les lois sont pour lui ; pour protéger sa peau blanche ; pour entretenir sa haine ; pour qu'il n'y voie plus clair ; dans sa propre condition ». « De sa baraque qui craque il regarde les traces ; et les sabots martèlent dans sa tête ; et on lui apprend comment rôder en bordes ; comment tirer dans le dos : avec son poing crispé ; comment pendre et lyncher ; caché sous la cagoule ; comment tuer sans remords ; chien tirant sur sa chaîne ; il est l'homme sans nom ».

La description froide de l'injustice sociale est censée susciter une réaction chez l'auditeur du seul fait de son acuité, de sa pertinence et de sa justesse. Dylan emprunte parfois une voie plus mobilisatrice et invite, voire interpelle, l'auditeur qui est renvoyé à sa propre attitude face aux comportements dénoncés. L'auditeur devient acteur, il ne peut plus se contenter de recevoir le message. Il doit se prononcer et prendre partie.

B – La mobilisation (moralisation) de l'auditeur

Dylan utilise plusieurs moyens pour mobiliser l'auditeur face à son discours : parfois il interroge sa conscience, d'autres fois, il se veut plus moralisateur et, abandonnant peut-être tout espoir de voir réagir son auditeur, il fait enfin appel à la justice divine.

L'interrogation à laquelle est confronté l'auditeur est parfois relativement neutre.

Dans *Ballad of Donald White* (1962), Donald White rapporte son histoire. Il a été condamné à mort par pendaison pour meurtre. Il avait quitté jeune sa famille et a longtemps vagabondé sans jamais se faire d'ami. Il n'a pas fait d'étude et, très jeune, il vole et se retrouve en prison. « *Oh ces détenus et ces prisonniers ; j'ai bien vu qu'ils étaient de ma race ; et c'est là à l'abri des barreaux ; que j'ai trouvé la paix du cœur ; mais les prisons étaient trop encombrées ; et les maisons de redressement submergées ; alors ils m'ont laissé repartir ; sur la route précipitée, emmêlée de la vie* ». Il supplie pour être emprisonné car il sait sa chute inévitable s'il n'est pas mis à l'écart dans une prison. Laisse au dehors, il commettra un meurtre. Donald White interpelle à deux reprises l'auditeur : « *Adieu à vous tous, qui de moi pensez pis que pendre ; je sais que vous irez mieux quand je pendrai à la branche ; mais j'ai encore une question avant qu'ils m'exécutent, je me demande seulement, si je vous ai bien dit, à propos des garçons qui suivent, la même route que moi, sont-ils les ennemis ou les victimes de votre société ?* ». La conscience de l'auditeur est sollicitée. Quelle satisfaction peut-on retirer de la peine de mort infligée au criminel ? Quelle est la responsabilité de la société dans le comportement criminel ?

Who killed Davey Moore ? (1964) tend à provoquer le malaise dans la conscience de chacun. Davey Moore meurt à l'occasion d'un combat de boxe. Qui l'a tué et pour quelles raisons interroge Dylan. Chaque protagoniste nie sa responsabilité individuelle, esquive sa part de faute, se dédouane, en renvoyant plus ou moins directement à la responsabilité d'autres protagonistes ou à une responsabilité commune diffuse. L'arbitre concède qu'il aurait pu arrêter le combat à la

huitième reprise, mais il ne l'a pas fait vis-à-vis du public, il a subi des pressions. Il conclut « *non, vous ne pouvez rien me reprocher* ». La foule ne se considère pas plus responsable. Elle voulait juste voir un combat et ne pensait pas l'envoyer à l'abattoir. Elle conclut pareillement « *non, vous ne pouvez rien me reprocher* ». L'entraîneur croyait que Davey Moore allait bien, il est désolé pour sa femme et ses enfants, « *mais s'il était malade, il n'avait qu'à le dire* », « *non, vous ne pouvez rien me reprocher* ». Le parieur avance que ses mains n'ont jamais touché Davey Moore, qu'il n'a commis aucun péché, que d'ailleurs c'est sur lui qu'il avait tout misé, « *non, vous ne pouvez rien me reprocher* ». Le reporter sportif précise que « *ce n'est pas la faute de la boxe, le football est tout aussi dangereux* », « *ici, c'est la patrie du coup de poing* » « *non, vous ne pouvez rien me reprocher* ». L'autre boxeur, celui dont les poings ont jeté Davey Moore au sol conclut : « *je l'ai frappé, oui, c'est vrai ; mais c'est pour faire ça qu'on me paie ; n'appellez pas au meurtre, ne criez pas « tue le » ; c'était le destin, c'était la volonté de Dieu* ». Le plus proche de la faute est peut-être celui qui est le plus lucide. Il renvoie au système lui-même qui peut conduire à la mort d'un homme.

Dans *I am a lonesome Hobo* (1974), Dylan est moralisateur. Il n'interroge plus l'auditeur. Il lui suggère la manière de se conduire. Un tel ton n'est pas assumé par Dylan, il l'est par un personnage. Le vagabond, ancien privilégié aujourd'hui déchu, avertit « *bonnes dames et gentils messieurs* », « *il faut que je vous prévienne ; avant de m'en aller ; restez à l'écart des jalousies mesquines ; ne vivez selon la loi de personne ; et gardez votre jugement pour vous ; de peur de finir sur cette route* ».

Avec *I shall be released*, Dylan renvoie l'auditeur à sa propre responsabilité. Celui qui sera libéré propose : « *on dit qu'à tout homme il faut protection que tout homme doit chuter mais je jure que je vois mon reflet très loi au-dessus de ce mur* ». Quel que soit le jugement que vous portez sur mon comportement qui m'a conduit en prison, je considère que je vaud mieux que ce comportement.

Dans *Ballad of Hollis Brown*, c'est l'égoïsme de chacun face à la misère qui est dénoncé : « *si certains connaissent ton sort, en est-il un qui s'en soucie ?* ».

Blowin' in the wind (1962) porte les formules les plus célèbres visant à responsabiliser chacun face aux événements tragiques qui l'entoure : « *oui, combien de boulets voleront encore ; avant d'être à jamais proscrits ? (...); oui, combien d'années faudra-t-il pour certains ; avant qu'on les laisse être libres ? ; oui, combien de fois peut-on tourner la tête ; en disant qu'on a rien vu ? (...); oui, combien d'oreilles faut-il à un seul homme ; avant qu'il entende les autres pleurer ? ; oui, combien de morts avant qu'il comprenne ; que le nombre est déjà trop grand ?* ». « *La réponse mon ami is blowin' in the wind* ».

Dans *The Lonesome Death of Hattie Carrol*, les trois premiers couplets de la chanson, qui narrent le destin tragique de Hattie Carrol, tuée sans raison par des coups de cane de son riche employeur, s'achèvent par la même formule « *mais vous qui théorisez sur la honte et faites le procès des craintes ; ôtez de vos visages ce chiffon ; le temps de vos larmes n'est pas venu* ». Dylan s'adresse aux moralisateurs précisément et aux bonnes consciences. Dans les trois premiers couplets, il expose les faits qui ont donné lieu à la mort de Hattie Carrol, chacun d'entre-eux étant particulièrement tragique, justifiant la venue du temps des larmes. Dylan la refuse cependant. Il attend la dernière strophe où l'injustice est la plus forte. Malgré une leçon de justice professée par le juge au procès du meurtre de Hattie Carrol, le meurtrier ne se verra infliger qu'une peine de six mois de prison.

Dylan « autorise » alors et enfin les larmes : « *mais vous qui théorisez la honte et faites le procès des craintes ; enfoncez vos visages au plus profond de ces chiffons ; le temps de vos larmes est venu* ».

Dylan renvoie à d'autres occasions à la justice divine.

Dans *With god on our side*, Dylan place les Etats-Unis face à sa conscience en prenant pour témoin son auditeur. Après avoir énuméré toutes les guerres qui ont été menées par les Etats-Unis et, pour chacun des conflits, rappelé qu'ils avaient Dieu à leur côté, Bob distille le doute. « *Durant plus d'une heure sombre ; j'ai pensé à ceci ; que Jésus Christ ; fut trahi par un baiser ; mais je ne peux penser à votre place ; c'est à vous de décider ; si Judas Iscariote ; avait Dieu à ses côtés* ». Il invite ainsi à une relecture de l'ensemble des couplets précédents à la lumière de cette interrogation. L'ironie, voire un certain cynisme, n'est pas loin, le regard est pour le moins acéré.

Dylan fait également appel à la sanction divine avec une certaine violence.

Avec *Master of war* (1963), les marchands d'armes sont directement interpellés : « *je vous pose la question ; votre argent est-il bon ; paiera-t-il votre pardon ; le croyez-vous vraiment ; vous verrez bien je crois ; quand la mort prélèvera son tribut ; que l'argent amassé ; ne rachètera pas vos âmes* ». Dylan est ensuite sans pitié : « *et je souhaite votre mort ; et je la veux prochaine ; je suivrai vos cercueils ; un pâle après-midi ; je regarderai pendant qu'on vous descend ; à votre dernière demeure ; et je veillerai votre tombe ; jusqu'à être sûr que vous êtes mort* ».

Dans *Seven curses*, le juge, doublement bourreau (il condamne à la pendaison un père pour vol de chevaux et abuse de sa fille qui croyait ainsi et à tord pouvoir sauver son père), subit sept malédictions : « *que ces sept plaies s'abattent sur le juge cruel ; qu'un docteur ne le sauve pas ; que deux guérisseurs ne le guérissent pas ; que trois yeux ne le voient pas ; que quatre oreilles ne l'entendent pas ; que cinq murs ne le cachent pas ; que six fossoyeurs ne l'enterrent pas ; et que sept morts enfin ne puissent le tuer* ». A propos de la mort de Joey Gallo, mafieux abattu dans une guerre des gangs, dans *Joey* (1975) Dylan fait une nouvelle fois appel à la justice divine : « *on a dit une messe dans la vieille église, près de la maison où il est né ; et un jour, si Dieu du haut du ciel surveille son domaine ; je suis sûr que ceux qui l'ont abattu devront subir leur peine* ».

L'indignation apparaît comme le moteur central de Dylan dans la dénonciation de l'injustice. La soif de vérité n'est pas non plus étrangère à cette recherche. Mettre en lumière la vérité telle semble être le cœur de son œuvre. Plus que la justice, c'est peut être la défense de ce qui est juste qui domine dans la vision de Dylan : rappeler toujours la valeur des choses derrière la vulgarité de leur prix²⁴.

Xavier MAGNON

Professeur à l'Université de Perpignan – *Via Domitia*

²⁴ Echo à la formule de Dorian Gray : « Aujourd'hui les gens savent le prix de tout, et ne connaissent la valeur de rien » (O. Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*, Folio classique, 1992, p. 118).