

DU MÊME AUTEUR
AUX ÉDITIONS ALLIA

Dead Elvis
Lipstick Traces
Mystery Train
Sly Stone : le mythe de Staggerlee

GREIL MARCUS

*Three Songs, Three Singers,
Three Nations*

Traduit de l'américain par
GUILLAUME GODARD



ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e

2018

*À Bill
un lecteur d'écrivain*

Le présent ouvrage a paru pour la première fois aux Harvard University Press en 2015.

Images de couverture :

- La photographie des deux femmes nous a été confiée grâce à la générosité et avec l'autorisation de Lynne Rostochil. Tous droits réservés.
- Bob Dylan au début des années 1960. © DPA.
- Bascom Lamar Lunsford. Tous droits réservés.

© Éditions Allia, Paris, 2018, pour la traduction française.

INFLEXION

“Ballad of Hollis Brown”

Bob Dylan

NOUS sommes en mai 1963, et John Henry Faulk revient sur les ondes. Au bout de six ans. Né à Austin au Texas, en 1913 : fasciné par la verve des prédicateurs afro-américains, il sort de l’université du Texas diplômé en folklore – avec un prénom pareil, John Henry se devait d’être ou bien folkloriste, ou bien le personnage d’une chanson éponyme.

Malgré lui, il devint effectivement ce personnage. Au début des années 1950, en tant qu’animateur du *Johnny’s Front Porch* sur CBS radio, il est le dernier avatar de Will Rogers, conteur d’histoires sudistes et diseur d’homélies. À New York, il intervient dans des jeux télévisés et croise la route d’Alan Lomax et de quelques autres dans le milieu gauchiste des professionnels de la musique folk. La liste noire sévit partout, dans tous les domaines, promulguée par la Maison Blanche, le Congrès, le FBI, dans l’industrie du divertissement par les studios de cinéma, les chaînes de radio ou de télévision et, en particulier, par des comités de vigilance comme Counterattack, avec son guide *Red Channels* (canaux rouges) constamment mis à jour. En 1955, Faulk, le journaliste Charles Collingwood de CBS ainsi qu’une douzaine d’autres forment une liste anti-liste noire pour se présenter aux élections du conseil de la Fédération américaine des artistes de radio et de télévision ; ils remportent la victoire après une campagne menée dans l’aigreur.

L'année suivante, Faulk figure lui-même en tant que communiste sur une liste noire dressée par un groupe se faisant appeler *Aware* (conscient). Son sponsor le lâche. CBS déprogramme son émission. Mais contrairement au chanteur folk blacklisté Pete Seeger, Faulk n'a jamais été membre du parti communiste ni compagnon de route. Avec son avocat Louis Nizer, il poursuit *Aware* en diffamation; au bout de six ans, quand l'affaire débouche enfin sur un procès, il gagne. Il fait plus que gagner: l'attribution d'un montant de trois millions et demi de dollars de dommages et intérêts – plus de vingt-cinq millions de dollars au cours d'aujourd'hui – fissure la muraille que la liste noire a bâtie autour de l'industrie du divertissement. Faulk publie ses mémoires *Fear on Trial* (la peur en procès) en 1964, et enchaîne en tenant un rôle vedette dans le *Hee Haw show* de CBS, une émission de variétés country; il donne des cours sur la Constitution dans des universités. À la télévision, il joue, parmi d'autres personnages, le sénateur raciste Strom Thurmond; au cinéma, il est le narrateur dans la version originale de *Massacre à la tronçonneuse*, et Pat Neff, le gouverneur du Texas qui avait gracié Lead Belly en 1925, après que le grand chanteur de folk et meurtrier condamné lui eut chanté, non sans malice, une chanson plaidant sa remise en liberté: "Si je te tenais Gouverneur Neff / Comme tu me tiens / Je me réveillerais le matin / Et je te libérerais." Faulk meurt en 1990; en 1995, la bibliothèque municipale d'Austin est rebaptisée en son honneur. Mais en 1963, Faulk joue le rôle qui, au moins sur le moment, lui aura probablement procuré la plus grande des satisfactions. Il présente une émission pour la Westinghouse Broadcasting Company: *Folk Songs and More Folk Songs!*

C'est l'apogée du renouveau folk. Les bouilles d'étudiants du Kingston Trio ont gommé l'identification, aussi automatique qu'écoulée, de la musique folk avec le parti communiste et le Front populaire. "Le communisme, dit le slogan du parti dans les années 1930, c'est l'américanisme du xx^e siècle." Les cadres du parti, dont le compositeur classique Charles Seeger, père de Pete Seeger, et plus tard des chanteurs folks Mike Seeger et Peggy Seeger, lequel Charles signait sous le nom de plume Carl Sands dans l'organe du parti communiste – comme si Carl Sandburg lui-même lui servait de couverture –, ont fait de la musique folk la fanfare de l'homme du commun. C'est une histoire qui se perpétue sans interruption tout au long des années 1950, quand les Weavers, portés par Pete Seeger, sont numéro un au hit-parade avec une version dépoussiérée de "Goodnight, Irene" de Lead Belly – avant qu'à leur tour ils ne soient blacklistés et leur carrière ruinée.

Certains sont allés jusqu'à jeter leur album des Weavers; d'autres l'ont caché. Mais alors, en 1963, des clubs de musique folk sont disséminés à travers tout le pays, tandis que les albums sont à l'honneur de tous les palmarès des meilleures ventes: à la fin de l'année, l'album *In the Wind* de Peter, Paul & Mary, qui se clôt sur leur version de "Blowin' in the Wind" de Bob Dylan, devient numéro un, tandis que la version originale de Dylan, telle qu'elle figure sur *The Freewheelin' Bob Dylan*, entre dans le top 40. Pour des hordes de jeunes gens à travers le pays, le Festival Folk de Newport est le centre de l'univers. Joan Baez a fait la une du *Time*. *Hootenanny* vient tout juste de démarrer sur CBS, sans, fait notable, John Henry Faulk, son animateur naturel. C'est un succès énorme – conquis sur-le-champ pour

sa censure envers Pete Seeger, censure qui pousse Baez et beaucoup d'autres à boycotter l'émission, qui se voit supprimée avant la fin de 1964.

L'émission de Faulk – enregistrée un mois avant la première diffusion de *Hootenanny* – peut être vue comme un contre-feu prémonitoire. Elle s'ouvre sur une séquence filmée de dessins représentant un train qui traverse le désert et un paysage de montagnes. On l'entend siffler. Puis un chœur joyeux et sans accent chante "Ce train vole vers...", version WBC de "This Train Is Bound for Glory" de Woody Guthrie – ce train-là ne transporte pas de "vagabonds première classe", mais nul besoin ici d'attiser les hués anticapitalistes. Aux fenêtres des wagons bondés s'agglutinent les visages réjouis de personnages, certains guitare à la main, en train de dodeliner du chef au rythme de la chanson. "La musique folk!" nous lance un présentateur invisible, sur le ton typiquement convaincu et insipide de la télévision. "Elle est à la mode, partout!" Nous voyons des chanteurs folks juchés sur des gratte-ciels. "C'est la voix de la liberté – le *cri* du désespoir. *L'appel* – illustré par un fermier avec un banjo en compagnie d'une vache, d'un cochon et d'un canard – de la terre!" Une famille de six musiciens arborant banjo et guitare traverse en voiture un tunnel creusé dans un séquoia géant. "Le son, entend-on, d'un pays en pleine croissance. Le bien" – un marin chante dans sa yole – "la joie" – un couple braille, chacun avec sa guitare, sur un canapé pendant que le chien de la maison campé au sol lève les yeux vers eux – "la tristesse" – gros plan sur la mine triste du chien. "Le son – de l'Amérique."

Apparaissent les chanteurs que nous entendons depuis le début: les Brothers Four, qui ont grimpé à la deuxième place en 1960 avec "Greenfields" – diffusée

à la radio durant des années – gratteurs de guitare tout sourire et tirés à quatre épingles, chantant avec le plus grand sérieux "Rock Island Line" de Lead Belly tout en se détachant du désert dessiné en arrière-plan. Nous entendons le train ralentir sa course jusqu'à l'arrêt; la vapeur des freins déferle sur l'écran. Les "Brothers Four!" enchaîne la voix du présentateur, alors que les intéressés grimacent encore plus largement que tout à l'heure. "Bob Dylan!" L'année précédente, il avait ébauché une chanson sur Faulk qu'il n'enregistrera jamais, "Gates of Hate", dont un fragment ayant survécu – "*Go down, go down you gates of hate / You gates that keep men in chains / Go down and die the lowest death / And never rise again*" (Disparaissez, vous grilles de haine / Vous grilles qui maintenez des hommes prisonniers / Disparaissez et mourez de la plus ignoble des morts / Et ne vous relevez jamais plus) – rappelle "The Stooge of Torquemada", la pièce radiophonique à la fois bien-pensante et donnant la chair de poule de Nathan Zuckerman dans *J'ai épousé un communiste* de Philip Roth; le voici maintenant en train de traverser le plateau et d'incliner la tête sous un chapeau invisible en guise de salut. "Barbara Dane!" – suit alors la chanteuse à la voix profonde. "Les Staple Singers!" annonce l'arrivée de Mavis Staples qui, du haut de ses vingt-trois ans, mène sa sœur, son frère et son père à travers le plateau.¹ "Et Carolyn Hester!" lance

1. Dylan et Mavis Staples se sont rencontrés à New York l'année précédente, lors d'un festival de musique gospel. C'était en quelque sorte un rêve devenu réalité. "Je me suis senti traversé par la musique comme si mon corps était transparent", se souvient Dylan en 2015 lorsqu'il évoque sa première écoute, en 1956, de "Uncloudy Day" des Staple Singers, alors qu'il tournait le bouton de la radio un soir tard, à Hibbing dans le Minnesota, et qu'il était tombé sur une station de

Shreveport, en Louisiane, et que le trémolo inouï du jeu de guitare de Pop Staples le laisse abasourdi (voir Robert Love, “The Uncut Interview”, *AARP Magazine*, février-mars 2015). Dès qu’il a pu dénicher l’album *Uncloudy Day* des Staple Singers, raconte-t-il, il a “scruté la pochette”. “J’ai su qui était Mavis sans qu’on ait besoin de me le dire. J’ai su que c’était elle la voix principale. [...] Sur la photo, Mavis semblait à peu près du même âge que moi. Alors je me suis dit qu’un jour, qui sait, je passerai mon bras autour du cou de cette fille” – et il ajoute, en se remémorant alors ce moment de 1963 : “Et m’y voici, le bras autour de son cou.” Lors d’une autre rencontre, devant tout le monde, Dylan demande à Pop Staples la main de sa fille. “Ne me la demandez pas à moi, mais à Mavis.” Quelque temps plus tard, ils ont commencé une histoire qui a duré des années. “Mon grand amour perdu, déclare Staples en 2013, parce que je n’ai pas osé l’épouser. J’étais tout simplement trop jeune” – et, telle que Greg Kot la cite dans *I’ll Take You There: Mavis Staples, The Staple Singers, and the March Up Freedom’s Highway*, “j’ai toujours cru qu’il m’était impossible de me marier à un blanc”. Ils se retrouvent en 2003 ; pour conclure l’album hommage *Gotta Serve Somebody: The Gospel Songs of Bob Dylan*, ils forment un duo dans un numéro inspiré de “Jimmie Rodgers Visits the Carter Family” et de

“The Carter Family and Jimmie Rodgers in Texas”, des sketches enregistrés en 1931. Dylan chante son “Gonna Change My Way of Thinking” accompagné d’un groupe, sa voix grandement enrouée, quand il s’interrompt d’un : “Tiens, regardez les gars, quelqu’un débarque.” On frappe à la porte. “Hey, dit une voix, c’est Mavis Staples.” “Oh, c’est bon de tous vous retrouver”, poursuit Staples, d’une voix plus éraillée encore que celle de Dylan. “Mon Dieu, Bobby, c’est chouette ici.” “Merci, Mavis”, répond Dylan, et ils entonnent une version longue, sauvage et joyeuse du standard gospel “I’m Gonna Sit at the Welcome Table” sur un fond funk martelant. “*Well, we living by the Golden Rule* (Eh bien, nous vivons selon la règle d’or)”, déclament-ils. “*Whoever got the gold rules*” (Peu importe qui détient les règles d’or). En 2013, Jeff Tweedy, qui a produit les albums *You Are Not Alone* (2010) et *One True Vine* (2013) de Mavis Staples, est en tournée avec son groupe Wilco et Dylan ; il lui transmet le bonjour de la part de Mavis. “Dis-lui qu’elle aurait dû m’épouser”, répond Dylan.

L’année suivante, en 2014, le label de vinyles Mississippi Records réédite *Uncloudy Day*, l’album des Staple Singers paru en 1956 sur Vee Jay. En 2015, Stax Records sort un coffret rétrospectif de quatre CD des Staples, *Faith and Grace: A Family Journey 1953-1976*, produit par Joe McEwen avec un livret de Jim Miller.

finallement la voix du présentateur – en 1961, Dylan avait accompagné à l’harmonica cette chanteuse folk texane lors d’une session chez Columbia, qui déboucha pour lui sur un contrat personnel avec la maison de disques la plus prestigieuse de tout le pays. “Et votre serviteur, John Henry Faulk!” – tandis que les Brothers Four emportent leurs instruments, un homme en costume fait tranquillement son entrée dans le champ, pipe aux lèvres.

Il porte ce qui ressemble aux valises, pleines d’échantillons, des représentants de commerce, qu’il installe sur un chariot à bagages, au beau milieu du désert qui sert de décor au plateau. “Eh bien, les enfants, ravi d’être de retour parmi vous” – ce n’est pas une chose que l’on dit à la légère, surtout après six ans aux oubliettes, mais son ton lourd et traînant ne masque aucun trouble. Il apparaît instantanément comme un juge de paix itinérant, rustique, bonhomme, qui sonne manifestement faux, à un point inédit pour nous. Oui, les enfants, il est ravi d’être à nouveau là et, enchaîne-t-il, “de retour avec l’un des meilleurs produits américains” – vous vous attendez alors à ce qu’il ouvre la valise pour faire la démonstration d’une rôtissoire Westinghouse, ou peut-être d’un ventilateur. “La liberté!” dit-il : c’est ça le produit. De sa main tenant la pipe, Faulk toque trois

En 2016, l’album solo de Mavis Staples, *Live! on a High Note*, paraît sur Anti Records. Au mois de mai de cette même année, quelques semaines seulement après que Columbia a fait paraître *Fallen Angels*, le deuxième album de Dylan constitué d’une collection de chansons dont la plupart ont été interprétées par Frank Sinatra, Bob Dylan et Mavis Staples se lancent dans une tournée de vingt-sept dates. La tournée se poursuit en 2017, lorsque Dylan sort *Triplicate*, son examen sombre des chansons d’amour américaines, principalement d’avant-guerre, dont “Stardust” de Hoagy Carmichael de 1927, tandis que Mavis Staples publie, encore sur Anti, le stimulant *If All I Was Was Black*.

fois sur la valise. “Bien sûr, poursuit-il, la liberté, ce n’est pas vraiment dans la poche.” Que se passe-t-il là? Est-il en train de dire que la liberté est en péril? Que ce n’est pas une affaire conclue? À cause de ces gens qui s’en sont pris à lui? Oui, il a gagné son procès, mais il n’est pas encore de retour sur CBS, le bannissement de Pete Seeger de *Hootenanny* fait l’actualité – Faulk n’est-il pas en train de tirer sur la corde? “Pas exactement”, nous dit Faulk, la main sur le cœur. “Elle est dans nos cœurs, et dans nos *esprits*” – et en 1963, à la télévision, pour une émission autour d’un sujet aussi joyeusement populiste mais sournoisement suspect que la musique folk, même le mot *esprit* peut se rapporter à la pensée critique, au dissentiment, au manque de loyauté, à la cuistrerie, au communisme. “Mais j’ai pensé”, dit Faulk, d’une voix plus traînante que jamais, “qu’aujourd’hui peut-être, nous pourrions vous montrer quelques images” – il se met à manipuler sa valise – “vous faire entendre quelques chansons de nos amis. Peut-être que vos cœurs et vos esprits peuvent faire le reste, que le grand rêve américain nous emporte.” Il ouvre la valise. Elle renferme un dessin humoristique sur lequel un fifre et deux tambours fringants paradent à l’américaine.

Après une coupure publicitaire, nous voyons Faulk décontracté, sa pipe désormais instrument de contemplation. “Ça fait maintenant un sacré bail que je déambule sur cette terre, en prenant le temps de bien l’observer – ou bien, aussi, en ne le prenant pas. Et je vais vous dire ceci: en tant que *nation*, on peut bien avoir nos travers, on a accompli des *choses rudement belles. Rudement belles*. Et j’admets que c’est parce qu’on a connu un *grand démarrage*, avec la déclaration sur la *liberté* et les *droits de l’homme*. C’est ce qui nous a guidés pendant toutes

ces années.” Son regard se perd dans le lointain; hors champ, le son allègre d’un harmonica. Il est probable que l’on ne reconnaisse pas la musique de Bob Dylan en 1963, mais on le peut désormais en prêtant attention à d’anciennes bandes. “Vous entendez ça?” s’exclame Faulk au moment où son oreille perçoit l’instrument, son visage en pleure presque de joie: “Ahhhhhh!” Il plonge plus intensément encore son regard dans le grand ciel du décor de western. Il est à la fois insupportablement et irrésistiblement sentimental. “Quoi que l’on ait accompli en tant que peuple”, dit-il, empruntant cette fois le ton du sage paysan, du vieil homme qui a roulé sa bosse sur cette terre, “ça s’est toujours transformé en *chansons*. En *chansons folks*, comme on les appelle”, ajoute-t-il, incluant le spectateur et l’excluant tout à la fois, son regard perdu plus loin encore dans le ciel du studio – *ces chansons parlent de vous, mais vous ne faites pas encore partie du nous, vous ne savez pas vraiment de quoi je parle, mais peut-être que ce que je vais vous montrer va vous mettre sur la piste* – et quand l’harmonica devient plaintif, distant, Faulk enfonce le clou: “Je ne crois pas qu’il y ait de meilleure façon au monde pour se faire une idée d’un pays, et de son peuple, que d’écouter ses chansons.” Il approuve de la tête pensivement; un fondu fait apparaître Bob Dylan entonnant “Blowin’ in the Wind”. Il la chante dans la retenue; il tourne les talons et se retire du décor de nuages peints.

C’est le préambule d’une émission extraordinairement ambitieuse: elle entend brosser le tableau complet de l’histoire américaine, et elle y parvient. Comme le relate l’animation dessinée, la guerre de Sécession a livré combat, et l’Ouest est conquis; des convois de chariots traversent le continent. Au moment où des fermiers et des

cow-boys surgissent, les Brothers Four jouent “Rodeo”. Nous voyons des usines et des rails de chemin de fer de la côte est à la côte ouest – et deux cowboys, dont l’un, une torche à la main, lève la tête pour voir les pieds d’un homme noir pendu. “On a fait miroiter au nègre un éclair de liberté. Il entonne toujours ses chansons sur les joies du paradis plutôt que des chansons sur les joies – Faulk incline la tête – de cette terre.” Les Staple Singers font leur apparition, les femmes en vêtements liturgiques, Mavis dirigeant le groupe de sa voix profonde et vrombissante dans “Little David”, tandis que Pop Staples fait sonner sa guitare électrique pour les faire basculer dans “I Just Got to Heaven”. Les dessins montrent la lutte des classes, des patrons et des syndicats. Devant une montagne en toile de fond, Carolyn Hester chante “Payday at Coal Creek” suivie par Dylan, un derrick en arrière-plan, interprétant “Man of Constant Sorrow”, une chanson folk ancienne qui figurait sur son premier album, *Bob Dylan*, sorti l’année précédente. L’histoire se poursuit au pas de charge : les immigrés transforment le pays. La Première Guerre mondiale (“ça aurait dû être la dernière”, glisse Faulk) inaugure avec fracas la période des années folles, avec voitures, jazz, blues – tandis que Barbara Dane chante “Nobody Knows You When You’re Down and Out” suivie de “Backwater Blues” de Bessie Smith – et puis c’est le krach.

Toute une population de sans-abri émerge cette fois, ainsi qu’un camion arborant l’écriteau “California or Bust” (la Californie ou la dèche). Les Brothers Four entonnent “Pastures of Plenty” de Woody Guthrie – et bien qu’ils ne puissent pas apporter grand-chose à cette chanson, ça marche. Elle est incontestablement bonne. Et puis, sans transition, Bob Dylan chante hors champ “*Hollis Brown* /



He lived / On the outside of town / Hollis Brown / He lived / On the outside of town” (Hollis Brown / Vivait / En dehors de la ville), tandis que la caméra pivote bizarrement vers la gauche, offrant un plan panoramique sur les montagnes enneigées et menaçantes, jaillies de sables alcalins, du décor peint. L’œil de la caméra descend vers le sol désertique du studio et donne à voir le crâne blanchi et érodé d’une vache, une image inspirée de la photo iconique prise en 1941 par Marion Post Wolcott à Lame Deer, dans le Montana, pour le compte de la Farm Security Administration.

Toujours dirigée vers le sol, la caméra se déplace sur la droite jusqu’à rencontrer, plongés dans l’ombre, les bottes et le bas des jambes recouvertes d’un jean d’un personnage dont on ne voit encore rien d’autre, dans un plan fixe d’une bonne dizaine de secondes, avant qu’elle ne commence à balayer vers le haut, jusqu’au visage de Dylan, ce qui lui prend encore vingt secondes au moins

– et quand vous voyez ce visage, il ne trahit en rien le moment mélodramatique qui vient de se dérouler. Il se concentre à faire passer la chanson. Il ne regarde pas la caméra. Ni ses yeux ni ses lèvres ne signalent quoi que ce soit. La gestuelle de son corps reste inexpressive. Il ne porte l’accent sur rien. Le passage “*Your baby’s eyes look crazy / They’re a-tuggin’ at your sleeve / Your baby’s eyes look crazy / They’re a-tuggin’ at your sleeve*” (Ton petit dernier a un regard de fou / Ils te tirent par la manche) est présenté de façon neutre. La mélodie, forgée par la guitare rythmique de Dylan, accompagnée hors champ par un banjo – familier mais hors de propos et de portée –, est lancinante, elle progresse comme on énoncerait une morale sur un ton monotone. Cette voix monocorde dicte la manière dont on doit parler quand on se met à aborder de telles choses, sans affect, afin que la vérité puisse se faire jour. Le côté lancinant dénie que la vie ait été différente par le passé, ou qu’elle le sera un jour.

La chanson se poursuit et, à mesure qu’un arrière-plan noir absorbe le paysage dessiné, vous voilà happé dans le récit : une ferme en faillite, une famille mourant de faim, un père qui met fin à l’histoire, la sienne et celle de tous les autres. Cela ressemble autant à une chanson de Dylan que “*Blowin’ in the Wind*”, mais sans la conscience de soi prétentieuse, et autant à un poncif, une chanson folk du répertoire, telle que “*Man of Constant Sorrow*”. Les petits détails quotidiens se fichent au fur et à mesure dans votre esprit, la chanson poursuit une forme primordiale, épique, et le chanteur se tient derrière elle, à ses côtés – qu’il soit perçu face caméra ou de profil, la chanson demeure au premier plan, le chanteur est moins son interprète que son médium. “*You prayed to the Lord above / Oh please send*

you a friend / You prayed to the Lord above / Oh please send you a friend” (Tu as supplié le Seigneur, / De grâce, qu’il t’envoie un ami) mais personne n’entend, personne n’écoute. L’herbe est morte, la source tarie, la farine noire de rats, le cheval malade – l’image est aussi élémentaire que celle dessinée par Béla Tarr dans *Le Cheval de Turin*, où la ligne qui sépare l’existence de la mort se révèle si mince que ni les personnages du film ni les spectateurs dans la salle peuvent la distinguer. Les seuls éléments circonstanciés de la chanson se trouvent dans le premier vers : “*Hollis Brown*”, “sa femme et ses cinq enfants”, énoncés alors que vous regardez encore les pieds du chanteur ; et, dans le dernier vers, répété une fois : “ferme du Dakota du Sud” – et ce fragment de trois mots, “*South Dakota farm*”, se détachant du reste de la chanson comme une donnée factuelle lancée au visage de la fable, vous dérouté.

De vous laisser mener par le chanteur à travers une allégorie, un archétype, vous procurait un sentiment de réconfort, et maintenant il fait volte-face. Avec ces trois mots, il dit désormais autre chose : il dit que cela a eu lieu et, malgré vous, vous en êtes convaincu. Peut-être le saviez-vous, peut-être l’aviez-vous oublié, peut-être aviez-vous lu, ou non, quelque chose à ce propos, mais qu’y a-t-il de pire ? Avoir oublié ou n’avoir jamais su ? D’une façon ou d’une autre, le fardeau du péché est passé des épaules de l’homme qui a tué sa famille, y compris lui-même, à vos épaules à vous, l’auditeur, parce qu’à mesure que la chanson avance, vous êtes l’ami que l’homme suppliait d’avoir, celui qui feignait de ne pas écouter, de ne pas entendre. Dylan soulève sa guitare, termine la chanson, et s’en va. Faulk passe en revue Franklin Roosevelt, Hitler, la bombe atomique et