

## **Le midrash et le machal dans les chansons de Bob Dylan**

Mikołaj Wyrzykowski

**Pour citer cet article :**

Wyrzykowski, Mikołaj. 2024. « Le midrash et le machal dans les chansons de Bob Dylan », *Postures*, Dossier « De la création par le verbe à la mort de Dieu : littérature et spiritualité », n° 39, En ligne < <http://www.revuepostures.com/fr/articles/wyrzykowski-39> > (Consulté le xx / xx / xxxx).

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : [postures.uqam@gmail.com](mailto:postures.uqam@gmail.com)

## Le midrash et le machal dans les chansons de Bob Dylan

Mikołaj Wyrzykowski

« I ain't no false prophet  
I just said what I said »

Bob Dylan, "False Prophet", *Rough and Rowdy Ways*

### Troubadour à mille visages

Qui est Bob Dylan ? Chanteur folk puisant dans la tradition américaine pour écrire des chants révolutionnaires ; vagabond hors-la-loi volant des vers à droite et à gauche ; poète banni largement incompris et vivant en marge de la société ; compositeur ayant élevé la chanson populaire à la poésie ; fils d'immigrants juifs se cachant sous l'alias de Dylan ; vedette de rock ayant trahi ses admirateurs les plus fidèles ; prêcheur chrétien ; chanteur cynique voulant faire ressusciter une époque depuis longtemps révolue... Ses identités ainsi que les noms trouvés au cours de sa carrière sont nombreux, mais j'en utiliserai davantage un par lequel il était appelé depuis le début des années soixante : prophète. « Like much blues and some folk itself, Dylan's work stems from the ancient tradition of Jewish prophecy – not in the sense of foretelling the future, but rather in the sense that a prophet, or in Hebrew, a *nabi*, is a truth-teller to and an admonisher of his people: literally, a "proclaimer" » (Rogovoy 2009, 8). En effet, le jeune Dylan a été surnommé *prophète* ou *voix de la génération*, ses paroles reflétant et commentant son époque.

Robert Allen Zimmerman est né le 24 mai 1941 à Duluth, dans le Minnesota. Fils d'immigrants juifs, Abe Zimmerman et Beatrice Stone, il se donne le nom de Bob Dylan (emprunté probablement au poète Dylan Thomas, mais cette piste-là, comme beaucoup d'autres, est brouillée par Dylan lui-même), la première de ses multiples identités à venir. Il part s'installer dans Greenwich Village avec une guitare et quelques sous dans la poche ; la chance lui sourit et il devient vite célèbre d'abord sur la scène de la musique folk puis, en électrifiant la chanson traditionnelle, sur la scène rock (hué par la foule et appelé plus tard Judas lors d'un autre concert). Il ne renonce pour autant jamais à ses racines juives : puisant dès le début de sa carrière dans l'imagerie biblique, il fait en 1983 sa *teshovah*<sup>1</sup> fête la *bat mitzvah*<sup>2</sup> de son fils à Jérusalem et

---

<sup>1</sup> Cela veut dire « revenir », ce qui peut être interprété comme un « retour sur soi », même si la signification la plus répandue est celle du retour au judaïsme.

<sup>2</sup> Initiation introduisant les jeunes garçons (la *bat mitzvah* étant réservée aux filles) dans la vie religieuse, qui leur permet de lire la Torah pendant les célébrations à la synagogue.

devient proche du mouvement des Juifs hassidiques Chabad-Loubavitch<sup>3</sup>. Dans les chansons de Dylan, derrière les références à la culture populaire et les emprunts à la tradition américaine, se cache donc une profonde inspiration par la culture juive qui peut être vue comme une constante pratique de *midrash*<sup>4</sup> tout au long de sa carrière. Ses chansons, peuplées de personnages de cirque incarnant l'Amérique, prétendent ne vouloir dire rien d'autre que leur rythme. C'est le principe même de la ritournelle qui, par une répétition qui ne se réduit pas à une reproduction mécanique ni à un ressassement d'idées reçues, crée de nouvelles variations et de nouvelles possibilités d'expression à travers la répétition même, en échappant ainsi aux formes rigides<sup>5</sup>. Dans ses entretiens, Dylan refuse constamment de donner un sens plus profond à ses chansons et nie ouvertement toute interprétation. C'est un Moïse qui refuse de parler au pharaon, car « incirconcis des lèvres » (Ex 6, 12) ou un Amos qui a reçu l'appel de Dieu : « Je n'étais pas prophète, je n'étais pas fils de prophète, j'étais bouvier, je traitais les sycomores ; mais le Seigneur m'a pris de derrière le bétail et le Seigneur m'a dit : Va ! Prophétise à Israël mon peuple » (Am 7, 14-15). Pourtant, il chante, et on aurait l'impression que sa voix nous parvient depuis un passé d'avant sa naissance ; il fait ressusciter la Parole oubliée et la réécrit pour l'adapter au contexte d'aujourd'hui. Un titre tel que *Changing of the Guards* paraît comme étant là, dans l'air, pendant des milliers d'années (Thomas 2017, 82). « La prophétie répond à la nostalgie d'une connaissance ; mais non de la connaissance du lendemain : de celle de Dieu » (Néher 1995, 15). Sa tâche de chansonnier ressemble à celle d'un *nabi* : récupérer ce qui a été perdu, chanter les airs oubliés, garder actuelle l'Alliance et porter par sa voix la mémoire vivante de son peuple, rappeler la même Parole qui est toujours à actualiser, à transposer dans une autre réalité et qui ne s'oublie pas grâce à l'acte scénique du chanteur : pendant le Rollin Thunder Revue, à savoir une tournée sans fin, il peignait bien son visage en blanc en parcourait l'Amérique en nomade. « *I ain't no false prophet – I just know what I know / I go only where the lonely can go* », chante-t-il dans son dernier album (2020).

Est-il vraiment prophète ? La question n'est pas là, car Dylan, comme dans le film *I'm Not There* de Todd Haynes (2007), est un *trickster* en fuite, enfilant différents habits et masques sur le chemin, défiant tous ceux qui essaient de l'identifier, déjouant les attentes. Dans cet article, je propose d'analyser les différents registres de son énonciation : ses chansons fourmillant d'intertextes bibliques – également des Évangiles, notamment lors de ses années chrétiennes – on y retrouve la ferveur d'un Élie, les discours raisonnés adressés au peuple à l'instar d'un Jérémie, les visions psychédéliques d'un Ézéchiël doté d'une guitare électrique, les annonces d'une paix post-apocalyptique d'un Isaïe. On peut voir Dylan qui se transforme à chaque fois tel Jonas dans le ventre d'un grand poisson (Jonas 2, 1) pour aller à travers l'Amérique et entonner un autre air : *protest song*, *country*, *folk*, *gospel*... Pour dire quoi précisément ? Rien en dehors de ce qu'il dit,

---

<sup>3</sup> Mouvement, philosophie et organisation juive, branche du hassidisme – celui-ci restituant l'importance de l'étude et de la morale au sein du judaïsme -, que l'on pourrait donc qualifier d'orthodoxie.

<sup>4</sup> Le *midrash* est un commentaire du Tanakh qui soit débouche sur une élucidation législative, soit emprunte une forme narrative littéraire à des fins d'interprétation –

<sup>5</sup> Plus à propos de la ritournelle dans Deleuze et Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie : mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit. « 1837 – de la ritournelle ».

ce qu'il énonce par toute sa posture, qui consiste à esquiver toute vérité figée et à penser autrement, en paraboles. Dylan refuserait sûrement les titres que lui donne Seth Rogovoy (2009) – *mystique, poète, prophète* – ou la volonté de filiation aux poètes grecs et romains dont émanent les analyses de Richard Thomas (2017). Dans son discours de réception du prix Nobel, il a bien affirmé n'avoir jamais eu le temps de penser si ses chansons étaient de la littérature (Dylan 2016). Peut-être que chaque vers de sa chanson, comme le souhaiteraient les critiques, veut dire quelque chose. Mais je ne le pense pas. Oscillant entre le vrai et le faux, entre le mythe et le pastiche, en perpétuel mouvement, il incarne l'Amérique dans ses contradictions : et c'est bien cela que j'aimerais explorer ici.

Je me concentrerai sur les périodes plus tardives de sa carrière où, dissimulé sous une foule de personnages et d'images psychédéliques *qui parlent*, on retrouve la tradition du *machal* : en hébreu, « parabole ». En effet, procédant au début par une dénonciation directe, Dylan met ensuite en scène des visions, des dialogues entre ses personnages souvent loufoques et des anecdotes en forme de petites histoires sous lesquels sont dissimulés les problèmes de la société américaine du début des années soixante ; or, il ne chante la nécessité d'une révolte, mais d'un retour aux vieux rythmes, rimes et refrains : autrement dit, au même chant, à la Parole – qui, sans être divine, relève néanmoins d'une tradition, celle du territoire américain et de sa musique – qui ne cesse de parler pour *dire*. Ainsi des ritournelles deviennent des prières empruntant leur forme aux incantations liturgiques. Par la mise en parabole des faits réels ou rêvés, le sujet dans les chansons de Dylan veut retrouver son identité parmi les masques, ces identifications d'un « moi abandonné des dieux, emporté dans la dérive du monde » (Ucciani 2004, 67).

J'étudierai comment Dylan insère des intertextes bibliques dans la structure de ses chansons, ce qui me permettra d'éclairer le statut des livres prophétiques dans son énonciation. Ensuite, j'analyserai son langage qui fonctionne par masques, dérives et jeux linguistiques sous lesquels se cachent le chanteur ainsi que son interlocuteur : « le prophète est, semble-t-il, l'organe non pas du Dieu qui se révèle, mais du Dieu qui est en voie de ce cache [...]. Dieu prend le prophète et l'emmène sur cette route secrète qui éloigne. » (Néher 1995, 349) Enfin, je verrai comment ces intertextes et ces visions sont agencés en forme d'histoires imaginaires (parfois farfelues) et de dialogues entre les personnages, ce qui ressemble au *machal*. J'espère ainsi démontrer que Dylan transcende son époque et rend vivante le *Tanakh* (*Torah, Neviim, Ketuvim* : appelés par les chrétiens l'Ancien Testament), en l'actualisant à travers la pratique d'interprétation, à savoir du *midrash* dont l'intertexte avec la Torah est explicite, et celle de *machal*, pratique d'écriture consistant à employer des paraboles qui invitent à remettre en question la logique habituelle.

### Intertextes bibliques

D'après T. S. Eliot, les poètes immatures empruntent, tandis que ceux qui sont matures volent et transforment cette matière première en quelque chose de supérieur<sup>6</sup>. En effet, le poète n'invente pas au sens de la création première, mais donne l'âme à la matière déjà existante et

---

<sup>6</sup> Voir T. S. Eliot, « Philip Massinger », 1920, dans Richard F. Thomas, *Why Dylan Matters*, op. cit., p. 193.

qui, au sens où l'entend Aristote, est dès lors en puissance. Pour Bob Dylan, ces vers volés, parfois traités de plagiat et parfois difficilement perceptibles, sont une façon de travailler en s'imbibant telle une éponge des mélodies et paroles, et cela dès le début de sa carrière jusqu'aux albums plus récents : prenons par exemple le titre « Tryin 'Get To Heaven », où l'ambiance de Yom Kippour<sup>7</sup> transparaît clairement dans les vers « Now you can seal up the book and not write anymore ». Dans « It's Not Dark Yet », du même album *Time Out of Mind*, on entend « I was born here and I will die here / against my will », ce qui est une reprise consciente des Pirkei Avot<sup>8</sup>, réflexions à caractère éthique que l'on retrouve dans la Mishna, recueil (d'abord oral) de lois juives. Ces intertextes attestant la bonne connaissance de culture juive chez Dylan sont accompagnés, dans le même *Time Out of Mind* (un *opus magnum* sorti en 1997), par d'autres intertextes<sup>9</sup> de chansons folk et blues : pensons à « People on the platforms/ Waiting for the trains » qui rappelle un vers de *House of the Rising Sun* « With one foot on the platform/and the other foot on the train », de même que « I'm going down the river/down to New Orleans », reprise de « down »<sup>10</sup> et enjambement caractéristique du blues, qui se trouve également dans *House of the Rising Sun*, chanson traditionnelle adaptée par Dave Van Ronk, volée par Dylan et ensuite popularisée par The Animals.

Tels les commentaires de la Torah se greffant sur d'autres commentaires, les chansons de Dylan naissent d'autres chansons, s'ouvrant déjà sur des interprétations à venir et n'étant pas le fruit du travail d'un seul sujet-auteur, car constituant une intrication de topoï communs et d'images incongrues : un palimpseste. Basée sur la répétition, la chanson exprime le temps dans sa durée: elle est limitée à seulement quelques minutes et pourtant peut être rejouée en boucle. Comme une roue en feu roulant le long de la route<sup>11</sup> et ramassant tout ce qu'elle trouve, la chanson peut tout dire, ou plutôt : on peut faire tout dire à la chanson, si seulement l'on respecte sa tonalité et son rythme. Ainsi la mélodie porte la Parole que le refrain rappelle.

Qu'est-ce donc que cette Parole autour de laquelle Dylan construit ses chansons? On ne peut pas voir *en tant que* prophète d'Israël ; on peut cependant transposer le rôle de ce dernier aux États-Unis. Dans les débuts des années soixante, le vocabulaire qu'il emploie est celui de la condamnation de l'ordre social et de la corruption des hommes au pouvoir. La catastrophe semble imminente: « Come gather 'round people / Wherever you roam / And admit that the waters / Around you have grown ». (« Times They Are A-Changin' », 1964) La référence à l'eau qui monte ou à un barrage qui s'effondre est un leitmotiv dans la chanson de Dylan qui rappelle Jonas, ce dernier traversant Ninive et proférant cet oracle : « Encore quarante jours et Ninive sera mise sens dessus dessous » (Jonas 3, 4). Disons-le autrement, par les paroles d'un Dylan de la fin du

---

<sup>7</sup> Fête terminant la période du Jugement, lors de laquelle le Livre de la Vie est ouvert pour que les noms des justes y soient inscrits.

<sup>8</sup> Il s'agit de Pirkei Avot 4 :22 : [https://www.sefaria.org/Pirkei\\_Avot.4.22?lang=bi&with=all&lang2=en](https://www.sefaria.org/Pirkei_Avot.4.22?lang=bi&with=all&lang2=en).

<sup>9</sup> Pour d'autres intertextes sur l'album, voir Richard F. Thomas, *Why Dylan Matters*, p. 168.

<sup>10</sup> D'ailleurs, l'accent mis sur « down » peut vouloir dire, d'un côté, le parcours le long du fleuve Mississippi lors duquel sont recueillis mélodies et histoires, et de l'autre le triton propre à la gamme blues qui lui donne une couleur particulière et qui remonte possiblement à ses racines, c'est-à-dire aux chants d'esclaves africains.

<sup>11</sup> Je fais ici référence à la chanson « This Wheel's on Fire », *The Basement Tapes*, Columbia Records, 1967.

siècle dernier : « I've been walking forty miles of bad road / If the Bible is right, the world will explode » (« Times Have Changed », 2000). Ses chansons se situent sur le bord d'une falaise d'où le sujet regarde le monde et le reflète dans sa chanson, l'énonciation de Dylan, faisant penser à l'Apocalypse ou au passage sur Sodome et Gomorrhe, se situe *juste avant* que le monde ne soit consommé par le feu. Dans les deux cas, la mauvaise conduite du peuple est dénoncée, le chanteur-prophète énonçant un avertissement. Sa parole, comme dans le passage de « Times Have Changed » (chanson sortie presque 50 ans après « Times They Are A-Changin' » : le temps a en effet changé) narre l'imminence d'une catastrophe, celle-ci ne concernant pas seulement le monde, mais aussi le sujet qui, dans un esprit de dérision, chante : « I'm in the wrong town, I should be in Hollywood » ou « I'm in love with a woman who don't even appeal to me ». Tout semble se passer mal, les événements n'ayant pas de sens : comme dans la chanson elle-même, pourrait-on dire, car les séquences de celle-ci ne sont pas articulées de façon logique, à savoir narrant une seule histoire, l'enchaînement d'images poétiques étant le fruit d'une association libre. À la dernière strophe, le sujet – caractéristique à Dylan, c'est-à-dire étranger, toujours égaré – commente d'une façon métatextuelle la suite, alors qu'il nous reste soixante secondes de la chanson : « The next sixty seconds gonna feel like eternity ». La fin de la composition correspond-elle donc à la fin du monde, ainsi qu'à la fin du sujet ?

Or, comme chez Esaïe<sup>12</sup>, le récit de la catastrophe à venir alterne avec celui de l'espoir, concernant le temps où la victoire s'élèvera de parmi les ruines, naissant des flammes ou du déluge : « And like Pharaoh's tribe / they'll be drowned in the tide / and like Goliath, they'll be conquered » (« When the Ship Comes In », 1964). Revenir sur les faits rapportés par la Bible permet à Dylan d'ancrer son énonciation dans un contexte bien connu ; par un renvoi au texte biblique ou une comparaison de la situation actuelle à l'histoire de David et de Saul, Dylan exprime l'inévitabilité de certains événements – ils sont de l'ordre universel, et la chanson ne fait que répéter ce par quoi on devra tous à nouveau passer – qui reviennent cycliquement.

Si l'effroi de la mort instille une peur du futur incertain dont seul un instinct susceptible de lui faire prévoir l'avenir délivrerait l'homme, la chanson dans la prévisibilité de son échéance libère l'homme de l'angoisse. En court-circuitant le temps par le suspens musical et vocal ou par la mémoire, en ravivant le passé lorsqu'il s'agit d'un succès d'autrefois, la chanson, le temps où elle remplit l'espace sonore, divertissement sensoriel incomparable, nous rend éternels et brise la peur, l'angoisse [...] [.] Il s'agit donc de retarder le cours inexorable du temps réel par le cours, imaginaire, de la chanson et conjurer le drame des affects pour un temps. (Chaudier et July 2015, 11)

La chanson, éphémère à cause de son caractère oral, se bat avec le temps qui passe ; or, tandis que l'alchimie poétique, comme celle de Rimbaud ou de Mallarmé, travaille avec un langage distillé, celui de l'avenir, la chanson – dont la poésie constitue la source et la limite – parle le

---

<sup>12</sup> Je pense notamment à Es 25, 8.

langage d'aujourd'hui, c'est-à-dire qu'elle vise l'instantanéité du présent (Ucciani 2004, 57). Plus précisément, elle fait coïncider à l'intérieur de sa structure deux temporalités : l'une, linéaire, qui impose la brièveté de la forme et mène la mélodie galopante vers sa fin ; l'autre, cyclique, qui propose l'alternance couplet/refrain et qui par la redite et la profusion mime un paroxysme festif (July 2013, 300). Les couplets de Dylan tendent à décrire l'état actuel de la société, dénoncer ses injustices et indiquer du doigt les personnes rongées par la maladie du pouvoir, de l'argent ou de l'idolâtrie. Le refrain rappelle l'alliance oubliée ; tel Jérémie, le sujet se plaint pour affirmer, entre les strophes, les conséquences qui découlent de cet oubli : « Ain't no goin' back / When the foot of pride comes down / ain't no goin' back » (« Foot of Pride, 1983 », 1983). Ce refrain, quoique essentiel à toute chanson qui peut parfois s'y réduire, rappelle la logique de l'avertissement et du châtement propre aux prophètes bibliques. En ceci, l'on pourrait dire qu'il transcende la temporalité et n'appartient plus au chanteur.

À côté de la composition à refrain, Dylan emploie également une autre technique, propre au genre de la ballade, hantée par un seul vers qui, pouvant être légèrement modifié, termine chaque strophe comme une chute inévitable de l'histoire, un sceau, un nœud qui permet de lier les visions, semblable à « alors vous connaîtrez que je suis le Seigneur » (Ez 6, 7), phrase qui martèle le texte d'Ézéchiel. Quand on entend « And there are no truths outside the Gates of Eden » (« Gates of Eden », 1965), ce n'est plus le refrain constituant une répétition dans la temporalité linéaire de la chanson, mais une irruption d'un temps autre, celui qui revient *éternellement*.

Oh, God said to Abraham, « Kill me a son »  
Abe said, « Man, you must be puttin' me on »  
God said, « No » Abe say, « What? »  
God said, « You can do what you want, Abe, but  
The next time you see me comin', you better run »  
Well, Abe said, « Where d'you want this killin' done? »  
God said, « Out on Highway 61<sup>13</sup> »

La chanson entière est composée de dialogues entre les pairs de personnages ; la première strophe s'ouvre sur le dialogue entre Dieu et Abraham précédant la ligature de son fils, Isaac :

Après ces événements, il arriva que Dieu mît Abraham à l'épreuve. Il lui dit :  
« Abraham » ; il répondit : « Me voici. » Il reprit : « Prends ton fils, ton unique, Isaac,  
que tu aimes. Pars pour le pays de Moriyya et là, tu l'offriras en holocauste sur celle  
des montagnes que je t'indiquerai ». (Gn 22, 1-2)

Le dialogue imaginé par Dylan relève de la pratique du *midrash*, commentaire de la Torah se basant sur ce qui n'est pas écrit, mais ce qui manque, car passé sous silence dans les récits. Dylan joue avec la scène donnée, la transforme en un dialogue comique et la transpose sur l'Autoroute 61 : la même, précisément, qui avait mené le chanteur de Hibbing, Minnesota, où se trouvait la

---

<sup>13</sup> « Highway 61 Revisited », *Highway 61 Revisited*, Columbia Records, 1965.

maison de son père Abraham, jusqu'à la ville de New York. Dieu y apparaît comme un homme ordinaire (Abraham s'adresse à Lui dans un registre familier « Man »; leurs noms sont répétés plusieurs fois et ont le même statut), mais assez puissant pour ordonner à Abe de tuer son fils – Abe reste sans choix à la fin du dialogue qui au début, par sa brièveté (« God said “No”, Abe said “What” »), a une tonalité comique. L'autoroute 61 devient ainsi un lieu mythique où tout problème, énoncé par une panoplie de personnages dans les strophes suivantes, trouve sa « solution » : Abraham – dans lequel l'on pourrait d'ailleurs voir la figure d'Abraham Lincoln (qui sacrifie... l'Amérique ?) – est suivi de Georgia Sam, un voleur local fuyant la justice ; vient Louie the King qui veut se défaire de mille téléphones qui ne sonnent pas ; un joueur est aidé par un promoteur pour lancer la troisième guerre mondiale. Chaque strophe nous ramène à l'autoroute 61 qui paraît comme un lieu saint, un lieu de pèlerinage où tous les vœux de ces personnages de l'Ouest américain peuvent être exaucés. Tout comme Moriyya pour Abraham, Highway 61 symbolise un lieu de naissance, d'épreuve et de rédemption pour l'Amérique. Ainsi Dylan transpose, comme d'ailleurs le fait Cohen dans « A Story of Isaac », mais avec moins de sérieux, l'histoire de la ligature d'Itzhak – qui raconte l'ultime épreuve d'Abraham à qui Dieu a demandé de sacrifier son fils – dans le contexte contemporain. En jouant, tel un jongleur de rue, avec les mythes fondateurs et en revisitant les lieux communs tels que l'Autoroute 61, il les actualise. De même dans « A Hard Rain's A-Gonna Fall », le vers revenant à la fin de chaque strophe (« And it's a hard rain's a-gonna come »), transpose et actualise l'appel d'Ésaïe qui criait : « La terre sera totalement dévastée, pillée de fond en comble, comme l'a décrété le Seigneur » (Es, 24, 3). Ainsi, tandis que la composition à refrain tourne autour d'elle-même, la composition propre à la ballade inscrit, dans une narration linéaire, une verticalité, rappelant le caractère cyclique de l'Histoire<sup>14</sup> : ceci donne à comprendre que des différents événements débouchent sur les mêmes résultats.

Les vers de Dylan sont souvent structurés comme une liste, qu'elle soit l'inventaire de personnages ou l'énumération de méfaits de la société. Cela rend explicite la façon de travailler de Dylan, qui utilise beaucoup dans ses chansons le collage et l'énumération ; la fluctuation de syllabes, changeant d'un vers à l'autre, situe la chanson entre un rythme mesuré de la musique et un rythme saccadé des paroles scandées. Ainsi « I Pity the Poor Immigrant » (1967) est une plainte qui puise dans la liste de bénédictions et de malédictions du chapitre 26 du Lévitique :

I pity the poor immigrant  
Whose strength is spent in vain  
Whose heaven is like iron sides  
Whose tears are like rain  
And who eats but is not satisfied  
Who hears but does not see

---

<sup>14</sup> Ces deux types de structure se rencontrent dans *This Wheel's on Fire* où le vers d'ouverture « If your memory serves you well » se rapproche tout naturellement, avec chaque répétition, du refrain, en exprimant ainsi le désir d'Ézéchiel (et de Dieu) de se rencontrer de nouveau face à face. Le temps des prophètes approche à sa fin (« No man alive will come to you / With another tale to tell »), mais la promesse de rencontre entre Dieu et Ézéchiel est toujours d'actualité. Ainsi, les deux temporalités de la chanson miment le dialogue qu'elle narre.

Pour une analyse plus complète, voir Seth Rogovoy, *Bob Dylan: Prophet, Mystic, Poet, op. cit.*, p. 113.



Who falls in love with wealth itself  
And turns his back on me<sup>15</sup>

Chaque strophe s'ouvre sur le même vers et est suivie d'anaphores décrivant tous les aspects de ce pauvre migrant. Seth Rogovoy<sup>16</sup> retrouve un verset biblique correspondant à presque chaque vers de la chanson : « whose heaven is like ironsides » est tiré de « je rendrai votre ciel dur comme fer » (Lévitique 26, 19) ; « who eats but is not satisfied » reflète le verset « et vous mangerez sans être rassasiés » (Lévitique 26, 26). Le fait est que Dylan emprunte – ce que pratiquait également, rappelons-le, Shakespeare lui-même – très souvent des paroles et des images à la Bible, aux poètes symbolistes et visionnaires (je pense notamment à Blake et Rimbaud), ainsi qu'aux chansons traditionnelles ; or, tandis que Richard Thomas dans *Why Dylan Matters* retrace cette filiation jusqu'à Rome et la Grèce Antique, je n'irai pas moi-même aussi loin : Dylan est un jongleur, un acteur de cirque à plusieurs visages, un voleur de rue. Autrement dit, un *trickster*, blagueur et aventurier non-conformiste pratiquant, comme l'annonce le titre de son premier album original, le *freewheelin'*, qui est le fait de courir librement, au travers des chemins battus, défiant les modes habituels de penser. Il n'aspire pas à « ériger un monument », comme le voulait faire Horace.

Ainsi tout s'entremêle dans la chanson dylanienne, les figures bibliques côtoient celles de la culture populaire et les images souvent contradictoires s'entrechoquent dans unetumulte carnavalesque, défiant la logique linéaire attendue. Cette posture rebelle de Dylan semble s'être renforcée après qu'il ait terminé avec les *protest songs* qui faisaient de lui un prophète du peuple. Refusant ce titre et tournant le dos au folk à la moitié des années soixante, il s'est adonné à une autre pratique, celle de brouiller les pistes, se dissimulant derrière mille visions et masques pour qu'on ne sache plus « qui » parle. À la fin, quelle importance ? En *trickster*, celui qui peut se permettre mélanger l'humour avec le sérieux et de jouer avec les histoires, Dylan parle avec la bouche d'une multitude – la narration dans ses chansons se faisaient de manière horizontale, *dialogique* pour faire référence à Bakhtine<sup>17</sup> – en filtrant cette énonciation par la parole biblique. Par cet entrechoquement de mondes il obtient des personnages qui, sous leur apparence moderne, cachent des figures bibliques, tout comme « le pauvre migrant » dont la description est tirée du Lévitique. En effet, « ce qu'il y a de déconcertant dans la proximité des extrêmes ou tout bonnement dans le voisinage soudain des choses sans rapport ; l'énumération qui les entrechoque possède à elle seule un pouvoir d'enchantement » (Foucault 1990, 15).

L'annonce d'une catastrophe imminente alterne avec le rappel de la Promesse, rappel-avertissement signalé par le dernier vers faisant office du son de *schofar*, instrument primitif fait d'une corne de bœuf et ayant dans le judaïsme une signification sacrée : il est utilisé notamment

---

<sup>15</sup> « *I Pity the Poor Immigrant* », John Wesley Harding, Columbia Records, 1967.

<sup>16</sup> Voir l'analyse complète dans Seth Rogovoy, *Bob Dylan: Prophet, Mystic, Poet, op. cit.*, p. 122.

<sup>17</sup> Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 103.

lors du *Yom Kippour*, à savoir le Jour du Jugement<sup>18</sup>. Quelle sensation la voix de Dylan nous donne-t-elle ? En effet, elle déstabilise ceux qui l'entendent et n'est pas sans rappeler le « beuglement de taureau assommé<sup>19</sup> ». S'appuyant trop longuement sur certaines syllabes et ressemblant plutôt à de la cantillation qu'au chant, la voix de Dylan, souvent pauvrement accompagnée, nous donne l'impression que l'on assiste à un spectacle en train d'être mis en place, mais qui ne semble jamais aboutir à un sens figé. Tel Ézéchiël, Dylan se sert de sa voix pour, en la modulant, mettre son public aux aguets. Cela joue le rôle d'un éveil dans le sens où l'on ne reçoit jamais (pendant les concerts) ce à quoi l'on s'attend. Ce jeu opérant sur la déception fait partie de la fonction prophétique, de son acte scénique. Je montrerai dans les parties suivantes que le sens de ses chansons repose précisément dans cette volonté de dissimulation ; les intertextes bibliques, déclinés en mille masques, forment une histoire, actualisée, que parfois le sujet même n'est pas prêt à entendre. Alors, il s'en retire.

### Masques et visions

Les intertextes bibliques, dans un processus que l'on pourrait qualifier d'alchimique, sont transformés en masques de personnages dylaniens, jusqu'à devenir presque méconnaissables, de même que ses propres chansons qui, quoique composées parfois en un rien de temps, sont retravaillées constamment de sorte que l'on ne les reconnaît plus lors des concerts. Dans l'acte d'écriture de Dylan il y a une volonté de cacher, de brouiller les pistes : un auditoire inattentif ne saura pas à quoi se réfèrent les « bread crumb sins » dans « Gates of Eden » ni qui est le « Jokerman » « [s]tanding on the waters, casting your bread ». Or, ce vers de Dylan rappelle un verset de Qohéleth : « Lance ton pain à la surface des eaux, car à la longue tu le retrouveras » (Qohéleth 11, 1). Il s'agit là d'une tradition ashkénaze, c'est-à-dire de l'est de l'Europe (l'autre origine juive distincte étant la tradition sépharade) : c'est le *taschlich* consistant à se vider les poches des miettes de pain (représentant les péchés) le premier jour de Roch-Hachanah, à savoir le premier jour de l'an qui rappelle dans le judaïsme à la fois la création et le jugement<sup>20</sup>. Est-ce donc, pour paraphraser l'ouvrage de Christopher Ricks, une des visions du péché<sup>21</sup> ?

Standing on the waters, casting your bread  
While the eyes of the idol with the iron head are glowing  
Distant ships sailing into the mist

---

<sup>18</sup> Plus à propos du schofar dans Théodor Reik, « Le Schofar », *Le Rituel. Psychanalyse des rites religieux* [1946], Paris, Denoël, 1974.

<sup>19</sup> La citation est tirée de Jacques Lacan, « La voix de Yahvé », *Le Séminaire. Livre X : L'angoisse [1962-1963]*, Paris, Seuil, 2004, p. 295. C'est ainsi en effet que les gens décrivaient la façon de chanter de Dylan.

<sup>20</sup> La source de la tradition de se vider les poches, en jetant les miettes du pain, peut être également retrouvée dans Michée 7, 19 : « Tu jetteras toutes leurs fautes au fond de la mer ».

<sup>21</sup> Voir Christopher Ricks. 2004. *Dylan's Visions of Sin*. New York: Ecco.

You were born with a snake in both of your fists  
While a hurricane was blowing  
Freedom just around the corner for you  
But with truth so far off, what good will it do?<sup>22</sup>

Le sujet lyrique s'adresse à un « tu » dont les caractéristiques sont brouillées par la multiplicité de références. Le personnage en question peut être un portrait du roi David, de Jésus ou du président américain Ronald Reagan ; le plus probable est qu'il s'agit de masques de Dylan lui-même en quête de son identité. Il ne projette pour autant jamais son image (à savoir *témouna* en hébreu) dans le monde, en posant l'idole (*pessel*) comme une sorte de gardien, une mise en garde contre toute projection de soi<sup>23</sup>. Le « je » du chanteur est impossible à saisir autant que le personnage auquel il s'adresse – un nouveau-né avec les serpents dans ses poings fait penser à Hercule écrasant les serpents envoyés par Héra plus qu'à un personnage biblique. La tête de fer de l'idole (« iron head ») rime avec « bread », alors que le verbe d'état « glowing », rendant compte de l'impression du sujet par le paysage qui l'environne, attend le dernier vers pour retrouver sa rime dans « blowing ». Ainsi nous avons un triangle relié par les rimes au sein d'une même strophe : le protagoniste de la chanson se trouve en opposition avec l'idole, tandis que l'ouragan les traverse tous les deux, étant un élément divin à la manière de l'ouragan dans lequel Dieu parle à Job (Job 40, 6). Le protagoniste, comme l'exprime la question rhétorique terminant la strophe, trouve la liberté sans utilité si celle-ci n'est pas accompagnée de vérité.

Well, the Book of Leviticus and Deuteronomy  
The law of the jungle and the sea are your only teachers  
In the smoke of the twilight on a milk-white steed  
Michelangelo indeed could've carved out your features

Dylan brouille encore une fois les pistes. Les derniers vers laissent penser qu'il s'agit bien de David, tandis que les premiers vers font référence aux 613 *mitzvot* (à savoir les lois concernant la vie quotidienne); il est pourtant difficile de démêler le rapport entre le Deutéronome et la loi de la jungle. Si ce n'est pas David, peut-être s'agit-il d'Abraham ?

You're going to Sodom and Gomorrah  
But what do you care?  
Ain't nobody there who'd want to marry your sister

Abraham avait demandé à Sara de se faire passer pour sa sœur<sup>24</sup> afin qu'elle ne soit pas enlevée et lui, tué : « Dis, je te prie, que tu es ma sœur pour que l'on me traite bien à cause de toi et que

---

<sup>22</sup> « Jokerman », *Infidels*, Columbia Records, 1983.

<sup>23</sup> Plus à propos de l'interdiction concernant l'image dans Anne Éline Cliche. 2016. *Tu ne te feras pas d'image: Duras, Sarraute, Guyotat*, Montréal : Le Quartanier.

<sup>24</sup> Cette histoire est transposée dans un beau film de Terrence Malick, « Les moissons du ciel », sur lequel j'ai écrit un article dans *Postures*. Voir Wyrzykowski, Mikołaj. 2022. « Métaphysique du paysage comme quête spirituelle chez

je reste en vie grâce à toi » (Gn 12, 13). Ensuite, l'enfant qui sera donné à Sara est en effet annoncé avant le dialogue entre Abraham et Dieu à propos de Sodome (Gn, 18, 10-15). Mais la fiabilité d'une telle interprétation est aussi faible que celle où l'on verrait dans le vers « A woman just gave birth to a prince today and dressed him in scarlet » une référence à la naissance de Moïse. Disons plutôt que dans « Jokerman », l'on suit le parcours d'un sujet perdu dans le faux-semblant, parmi les masques qu'il invente et auxquels il s'identifie; comme dans beaucoup d'autres de ses chansons, Dylan dessine un portrait de l'humanité poussée sur le seuil de l'anéantissement – le deuxième vers cité ci-dessous faisant écho au vers « It's not dark yet but it's getting there » de « Not Dark Yet » – par sa propre vanité et par la soif du pouvoir.

False-hearted judges, dying in the webs that they spin  
Only a matter of time 'til night comes steppin' in<sup>25</sup>

Le reste n'est que masques et brouillages de pistes. Au fond, il s'agit bien d'un *jokerman*. Dylan, dans son écriture, opère par déception d'attentes pour ne pas devenir un énonciateur de vérité. Il veut en quelque sorte échapper à lui-même :

Il y a ici cette sensation d'un moi qui en se cherchant livre des possibilités d'être à ceux qui l'entendraient, mais en même temps ces possibilités d'être ne sont que des moments dans la quête de soi de celui qui écrit. Quand les autres s'en saisissent, elles n'ont déjà plus cours pour celui qui les avait prononcées. (Ucciani 2014, 65)

Dylan est en effet « cobaye de notre expérience » (Ucciani 2014, 63), enfilant plusieurs masques et voyageant à travers différentes visions : « I am multitude », chante-t-il (2020), en citant Whitman. Son langage est truffé d'images incongrues, de personnages loufoques, d'un parler de rue élevé à la poésie, d'une humeur cynique et de dialogues brillants dans lesquels le chanteur s'adresse à ses multiples masques, ses noms propres cherchant leur signifiant premier :

Ainsi, ce sont bien les noms propres qui lancent l'écriture pour la rassembler et la recouper. Il y aurait là comme un acte à produire du père et qui échouerait, bien entendu. [...] [C'est une] tentative pour sortir de la gangue du nom afin de se renommer dans tous les noms de la fiction et dans la dérive qu'ils promettent, qu'ils assurent. (Cliche 1998, 202)

Il s'énonce en tant que sujet par des non-dits, des projections, des identifications sous forme de personnages de cirque et d'images qui ne le sont pas :

The motorcycle black Madonna, two-wheeled gypsy queen  
And her silver-studded phantom causes the gray flannel dwarf to scream  
As he weeps to wicked birds of prey who pick upon his bread crumb sins  
And there are no sins inside the Gates of Eden<sup>26</sup>

---

Terrence Malick », *Postures*, Dossier « De l'étude du vivant : la littérature au prisme des écologies », no. 36, En ligne <<http://www.revuepostures.com/fr/articles/wyrzykowski-36>>.

<sup>25</sup> « Not Dark Yet », *Time Out of Mind*, Columbia Records, 1997.

<sup>26</sup> « Gates of Eden », *Bringing it All Back Home*, Columbia Records, 1965.

Dylan fait s'entrechoquer les visions et emploie la parataxe comme moyen de transition. Dans les deux premiers vers, on « rencontre » une Madone noire, une reine à deux roues, le fantôme de cette première et un nain dans une chemise en flanelle. On descend ainsi la pente glissante de personnages, l'un provoquant la chute de l'autre (par le verbe d'action) comme les pierres dans une avalanche : c'est seulement le dernier vers, par l'indice « bread crumb sins » faisant référence à un verset dans Michée, qui explique la cause de cette avalanche. Ce sont les péchés, la vanité, le culte des idoles modernes (« with an iron head ») et la prostitution de cette troupe théâtrale de personnages qui, ayant oublié l'Alliance, poursuit ses amant.es sans les atteindre (Osée 2, 9). Les masques sont donc échangeables, puisqu'un rôle n'a pas plus d'importance qu'un autre; tout est mis pêle-mêle dans la chanson, Aladdin avec le Veau d'or :

With a time-rusted compass blade, Aladdin and his lamp  
Sits with Utopian hermit monks, sidesaddle on the Golden Calf

Le même processus d'écriture transparaît dans ces vers : Aladdin est d'abord présenté avec et par son attribut, ensuite mis en relation avec les moines utopistes pour qu'ils se rejoignent tous, liés par le verbe d'action qui fait converger tous les éléments de l'énonciation vers le Veau d'Or, ayant le même statut que les miettes de péchés dans la strophe précédemment étudiée. Ce sont des masques qui, tout comme les images de rêves, cachent sous leur forme extérieure une parole, et parfois même la Parole. Peut-on cependant les rapprocher de la vision prophétique ? André Néher explique que la « vision normale est *désignation*. La vision prophétique est *signation*. » (Néher 1995, 351, l'auteur souligne) Comme Jérémie voyant le rameau d'amandier (Jr, 1, 11-12), Dylan ne désigne pas des objets qui se prêtent à la compréhension humaine, mais évoque des images signifiées, et donc signifiant autre chose qui se dissimule sous leurs écorces. Ce sont aussi les visions d'un Ézéchiël doté d'une guitare électrique, annonçant la destruction suivie de la paix (« Peace will come / on the wheels of fire<sup>27</sup> ») et qui à la place de quatre créatures voit *l'image signifiante* (et non signifiée, la représentation étant interdite dans le judaïsme) des nuages à quatre pattes – chevaliers de l'Apocalypse ? – menés à travers le ciel par un cowboy avec une bougie dans sa main :

Upon four-legged forest clouds the cowboy angel rides  
With his candle lit into the sun, though its glow is waxed in black

Le langage de Dylan est un jeu de miroirs où chaque personnage, chaque vision se reflète dans les autres. On peut y voir l'influence des symbolistes français, de la poésie des beatniks, du surréalisme, du jazz, mais cela peut être aussi une pure improvisation, un jeu de rimes (Rogovoy, 76) par lequel, pour comprendre, on doit se laisser entraîner. Les personnages modelés par ce langage sont délaissés dans un monde duquel Dieu s'est retiré et souffrent de leur liberté – ils ne sont pas saints (holy), mais complètement seuls (« wholly, totally free », dans la même chanson),

---

<sup>27</sup> « Changing of the Guards », *Street Legal*, Columbia Records, 1978.

en attendant derrière les coulisses un spectacle qui s'achèvera par leur mort. Dylan, par ses « visions de péché », dénonce la brèche grande ouverte entre la liberté et la responsabilité ; en dessinant un portrait d'un peuple au bord d'une catastrophe, juste avant la tombée de la nuit, il rappelle la nécessité d'être responsable de l'Histoire.

Et, malgré les morts pleurés, les plaies ouvertes, l'ironie de l'ennemi – qui se croit vainqueur d'Israël certes, mais surtout vainqueur de Dieu – ; malgré l'espace, brisé, le temps, rompu, le prophète redit l'ordre qu'Abraham entendit : *lekh lekha*, va pour toi, mais le redit *au pluriel* : *lekhou lakhem*, allez pour vous-mêmes, créez l'Histoire. (Draï 1990, 310, l'auteur souligne)

Afin de rendre ces visions plus claires, elles sont mises en opposition avec le pays idéalisé demeurant derrière les portes d'Éden : « goodness hides behind its gates », comme il chante dans « It's Alright Ma (I'm Only Bleeding) » (1965). Ce contraste structure la chanson, comme dans les visions fantasmagoriques de « Desolation Row » où chaque personnage semble avoir oublié son rôle, sa raison d'être, et est ramené à la même *rue de désolation*, à savoir le monde carnavalesque, à l'envers. Caïn et Abel s'y retrouvent à côté du Bossu de Notre-Dame, tous attendant la pluie, peut-être la même que celle (« hard rain ») qui tombait avant le déluge :

All except for Cain and Abel  
And the hunchback of Notre Dame  
Everybody is making love  
Or else expecting rain  
And the Good Samaritan  
He's dressing  
He's getting ready  
For the show  
He's going  
To the carnival tonight  
On Desolation Row<sup>28</sup>

On peut à nouveau poser la question : est-ce un rêve ou une vision prophétique ? Impossible de trancher. Dans la Bible, la Parole divine peut se manifester sous ces deux formes : dans un *mah'azé*, ayant une visée imaginaire, une intuition non pas vide, mais représentative de l'avenir (Draï 1993, 181) d'Abram, ou dans un rêve visionnaire de Jacob<sup>29</sup>. Le rêve biblique se rapproche en effet de la conception psychanalytique de Freud. Raphael Draï affirme que seulement les modalités de la communication directe de la Parole divine ont changé. Ainsi, l'interprétation talmudiste aurait le même statut que la psychanalyse en tant que technique de révélation.

---

<sup>28</sup> « Desolation Row », *Highway 61 Revisited*, Columbia Records, 1965.

<sup>29</sup> Dylan, dès le début de sa carrière, écrit des chansons qu'il intitule « rêve » : pensons seulement à « Bob Dylan's Dream », « Bob Dylan's 115th Dream », « Series of Dreams » ou « I Dreamed I Saw Saint Augustine ».

Dans « Desolation Row », Caïn et Abel, le Bossu de Notre-Dame ou le Bon Samaritain (qui, employé par le narrateur, permet au chanteur de poursuivre le cours de l'histoire) ne sont pas des personnages dissimulant un message chiffré. C'est – disons le mot – un véritable fouillis de visages et de masques carnavalesques que l'on ne sait plus distinguer les uns des autres. Or, une question se pose : dans ce spectacle de masques, y a-t-il encore un face-à-face possible, que ce soit avec Dieu ou avec soi-même ?

I and I  
In creation where one's nature neither honors nor forgives  
I and I  
One said to the other, « No man sees my face and lives »<sup>30</sup>

On accompagne ici le sujet lyrique dans sa balade nocturne ; encore une fois, on est plongé dans un monde crépusculaire qui peut à tout moment toucher à sa fin, celle-ci provoquée possiblement par le réveil de la femme qui est restée à la maison et dont la généalogie remonte au temps du roi David (« faithfully wed / to some righteous king who wrote psalms beside moonlight streams »). Les strophes décrivent les déambulations du sujet dans la ville nocturne, tandis que le refrain le met face-à-face avec la vérité sur lui-même, qui est à trouver chez l'Autre, ou plutôt le Tout-Autre. Notons tout d'abord l'homonymie entre deux mots anglais : *I* et *eye*. Le rapport à l'Autre nécessite une vision ; plus précisément, de voir le visage de l'Autre au sens où l'entend Levinas, ce regard portant en lui la justice et la responsabilité. On est alors dans une relation évoquée déjà dans une autre chanson de Dylan, à savoir « This Wheel's on Fire » (1975) : « no man alive will come to you / with another tale to tell ». Ceci rappelle à la fois la vision « impossible » d'Ézéchiël et celle de Moïse rencontrant Dieu dans le buisson ardent sur le Mont Sinaï. Le chanteur chemine vers le Tout-Autre, d'abord par les intertextes bibliques, puis par les visions et, à la fin, en voulant nouer un véritable dialogue avec Dieu C'est donc non une simple déambulation, mais une prière, un cheminement vers Celui qui se retire :

C'est, en effet, dans le face-à-face seulement que surgit la prière. Lorsque le prophète ressent être en communication avec Dieu, tout en restant séparé de lui ; lorsqu'il pressent, par la signification de la vision, par la connaissance de la *ruah* [le souffle de Dieu], être en face d'un partenaire, mais d'un partenaire qui ne se donne pas entièrement, qui réserve un reste de son mystère. C'est autour de ce reste que se brode la prière. (Néher 1995, 358)

La prière prophétique n'est pas une affirmation, mais une question introduisant dans le monde une parole nouvelle. C'est un dialogue, car la parole de Dieu demande à être interrompue, demande une participation : « la prière des prophètes c'est le *davar* [le parler] de l'homme à côté du *davar* de Dieu » (*Ibid.*). La chanson de Dylan gagne donc une dimension liturgique. Oui, il endosse plusieurs identités et permet ainsi à ceux qui l'écoutent de se retrouver en tant que

---

<sup>30</sup> « I and I », *Infidels*, Columbia Records, 1983.

sujets, « il se cherche pour que nous nous trouvions » (Ucciani 2044, 65), mais sa quête de soi dépasse son identité individuelle. C'est un cheminement inavoué, qui se dit entre les paroles; on y comprend la volonté de couvrir toute énonciation avec un énoncé paraissant anodin, ainsi qu'un jeu entre le vrai et le faux menant, à travers les masques, jusqu'à un face-à-face :

    Took a stranger to teach me, to look into justice's beautiful face  
    And to see an eye for an eye and a tooth for a tooth

Le visage de l'Autre devient un visage de la Justice, de la responsabilité (toujours au sens de Levinas), la quête identitaire rappelant l'Alliance et appelant à un retour sur soi, *vers* soi.

### Prières et paraboles

La particularité de Dylan est que, s'il fait un retour sur soi, l'on ne sait jamais de laquelle de ses identités il s'agit. Comme montré plus haut, les intertextes bibliques ne sont chez lui que brouillage de pistes ; le rêve peut être un leurre au même titre qu'une vision prophétique ; les masques ne cachent pas de messages chiffrés, mais mènent parfois à un visage. Tout cela baigne dans un langage bouillonnant d'images qui annonce une fin de monde. Si le sujet – peut-on dire « mystique » ? – chemine vers la Parole divine qui se révèle, ou plutôt se dissimule sous différentes formes, il doit aussi parler par moments pour lui-même. Or, comme chez les *neviim* (pensons seulement aux *quatre mouvements de la lumière* chez Jérémie 30-34), il est parfois difficile de dessiner une frontière entre l'énonciation de la Parole et la Voix du prophète :

    Don't have the inclination to look back on any mistake  
    Like Cain, I behold this chain of events that I must break  
    In the fury of the moment, I can see the master's hand  
    In every leaf that trembles, in every grain of sand<sup>31</sup>

La chaîne d'événements est ici une chaîne de conséquences pour lesquelles, comme Caïn, le sujet doit assumer sa responsabilité ; or, c'est une responsabilité pour l'Histoire à venir, non un remords du passé. Le sujet ne se retourne pas, il voit « la main de Dieu » dans l'éphémère de chaque instant, c'est-à-dire dans le mouvement, dans le temps qui s'écoule, et non dans un passé ou un avenir figé. Dylan, égal à lui-même, vole ce motif aux premiers vers de « Auguries of Innocence » de William Blake (« To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower »). On y retrouve à la fois une confession augustinienne – le fait est que la chanson vienne de la trilogie d'albums chrétiens de Bob Dylan –, ainsi qu'une vraie *teshovah*,

[...] terme que l'on traduit improprement par repentir avec les connotations doloristes de ce terme, mais qui signifie réellement, on l'a vu, et on y reviendra, retour, retour sur soi, réflexivité analytique sur les raisons d'un comportement qui nous a écarté des chemins de la créativité. Et donc retour à cette orientation

---

<sup>31</sup> « Every Grain of Sand », *Saved*, Columbia Records, 1980.



créatrice afin que l'écartement initial ne se transforme pas en dérive, puis en rupture et enfin en perdition. (Draï 1990, 157)

Cet appel à un retour sur soi prend des dimensions plus larges. On a bien vu que dans la structure même des chansons de Dylan les strophes sont souvent une dérive, un égarement du sujet dans un monde imaginaire, les derniers vers nous ramenant au début, à la promesse initiale qui, réitérée et déclinée tout au long de la chanson, nous sauve de la perdition. Dylan, en tant que *nabi*, ne fait pas qu'annoncer : il agit, et son corps-théâtre (pensons notamment à comment il organisait ses spectacles lors de *Rolling Thunder Revue*), comme le corps de Jérémie jeté dans le puits, reflète les changements à faire dans la société. Ceci se fait par les visions au caractère incantatoire ; le prophète ne fait pas juste de la critique sociale, car les histoires racontées à travers les personnages masqués dépassent le cadre de son époque. Si son avertissement semble venir de plus loin, éternel et inchangé malgré les temps qui ont changé (pour paraphraser « Times Have Changed »), c'est le langage d'aujourd'hui qui incarne ce rappel:

Tolling for the searching ones, on their speechless, seeking trail  
For the lonesome-hearted lovers with too personal a tale  
An 'for each unharmed, gentle soul misplaced inside a jail  
An 'we gazed upon the chimes of freedom flashing<sup>32</sup>

La chanson relate une tempête telle que vue par deux témoins, se trouvant dans une église dont la toiture est détruite par les vents et les éclairs. La tempête narrée ci-dessus, topos d'une grande épreuve dans les récits de voyage<sup>33</sup> est un moment de la rencontre entre l'immanence et la transcendance, révélant la petitesse des êtres humains envers les lois et les forces naturelles. La toile de ce monde se déchire, une brèche s'ouvre et c'est alors que nous entendons les cloches de la liberté « clignoter ». Une image grandiose et tout à fait spectaculaire, dessinée avec le langage des symbolistes français faisant recours à la synesthésie. Les clochers sont un autre leitmotiv dans l'écriture de Dylan et reviennent des années plus tard dans la chanson « Ring Them Bells » de l'album *Oh Mercy*. C'est à la fois une mise en garde et une libération à venir. Les vers commencent par une anaphore (« Tollin' », « Striking » etc.), s'arrêtent sur l'hémistiche pour que le chanteur reprenne son souffle, et puis continuent à décrire le phénomène ainsi qu'à énumérer des personnages pour qui sonnent les clochers. Comme dirait John Donne, cité au début du roman de Hemingway: « Therefore, send not to know / For whom the bell tolls / It tolls for thee<sup>34</sup> ». Dylan fait une énumération de personnages pour inclure le plus grand nombre d'auditeurs dans sa vision ; c'est une prière d'intercession, un appel à faire notre *teshovah*. Les anaphores et le vers revenant à la fin de la chanson rappellent que chaque progrès nécessite en effet *un retour* :

And what did you hear, my blue-eyed son?  
And what did you hear, my darling young one?

---

<sup>32</sup> « Chimes of Freedom », *Another Side of Bob Dylan*, Columbia Records, 1964.

<sup>33</sup> Pour approfondir, voir Normand Doiron. 1990. L'art de voyager : le déplacement à l'époque classique, PUL.

<sup>34</sup> Voir dans Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*, Scribner's, New York, 1940.

I heard the sound of a thunder, it roared out a warnin'  
Heard the roar of a wave that could drown the whole world  
Heard one hundred drummers whose hands were a-blazin'  
Heard ten thousand whisperin 'and nobody listenin'  
Heard one person starve, I heard many people laughin'  
Heard the song of a poet who died in the gutter  
Heard the sound of a clown who cried in the alley<sup>35</sup>

On comprend maintenant que Dylan dispose les images et les personnages de manière très réfléchie. Cette strophe de « A Hard Rain's A-Gonna Fall » commence par un appel aux sens (ici : l'ouïe) d'un jeune garçon qui relate ses visions de ce qui reste à venir. Comme dans « I and I », le chanteur peut également se parler à lui-même, en utilisant la chanson comme une matière autoréflexive retournant au sujet tel un boomerang, mais cette éventuelle distinction n'a pas plus d'importance dans la chanson. Nous avons à nouveau une vision, présentée de manière fragmentée, c'est-à-dire à travers une énumération, d'un monde à l'aube du déluge. Rappelons que cela revient souvent chez Dylan : l'eau monte, le barrage ne peut plus tenir, l'inondation est imminente (« I'm a-goin 'back out 'fore the rain starts a-fallin' » (*ibid.*)). On a à nouveau un grondement de la tempête qui doit avertir le peuple au même titre que la chanson d'un poète, une personne mourant de faim ou dix mille personnes qui chuchotent et que personne n'écoute. L'anaphore « Heard » marquant le début de chaque vers traverse le pays et rassemble des comportements contradictoires face à la fin du monde. Ce qui transparait, c'est l'inaction devant la souffrance. Le garçon aux yeux bleus recueille tout ce qu'il a entendu, il transmet la Parole, mais ce « peuple à la nuque raide » (Ex 33, 5) ne l'écoute pas. Cette Voix est rabaissée comme provenant d'un simple chansonnier : « Au fond, tu es pour eux comme un chant passionné, d'une belle sonorité, avec un bon accompagnement. Ils écoutent tes paroles, mais personne ne les met en pratique » (Ez 33, 32). André Néher commente ce refus d'écouter le prophète qui, aux yeux du peuple, n'est qu'un poète dont on ne comprend pas les paroles : « ils veulent ignorer qu'il y a parmi eux un prophète et lorsqu'ils l'entendent parler, ils l'assimilent volontiers à un artiste et à un poète » (Néher 1995, 304). Pourtant, le sujet lyrique assume son rôle :

And I'll tell it and think it and speak it and breathe it  
And reflect it from the mountain so all souls can see it  
Then I'll stand on the ocean until I start sinkin'

Il n'abandonne pas son poste et, comme Esaïe, sent que les paroles venant à travers lui ont une mission à accomplir. C'est comme s'il avait en effet entendu la Voix de Dieu lui demandant de chanter : « Appelle à plein gosier, ne te ménage pas, comme la trompette, enfle ta voix, annonce à mon peuple ses révoltes, à la maison de Jacob ses fautes » (Esaïe 58, 1). L'emphase sur le « it » (un déterminant précis dans son imprécision, si l'on peut dire) dans le vers de Dylan, ainsi que la

---

<sup>35</sup> « A Hard Rain's A-Gonna Fall », *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia Records, 1963.

volonté de le *dire* par toutes les manières possibles, répond à cet appel adressé à Esaïe. Le chanteur se situe sur un mont, tel Moïse (Ex 17, 5-6), pour que le peuple entier entende sa voix ; ou plutôt la Voix qui, dans sa dimension proprement vocale, a une fonction de souvenance d'un pacte entre Dieu et son peuple (Lacan, 289) qui passe à travers lui. Cela devient clair avec ce vers de « I and I », une chanson de *Infidels*, album marquant le retour de Dylan au judaïsme :

Someone else is speakin' with my mouth  
but I am listenin' only to my heart

C'est cette Voix annonçant la paix qui jaillira du cœur de la destruction. « Le reste reviendra<sup>36</sup> », les idoles tomberont, mais, tout d'abord, le peuple doit changer et « circonscrire son cœur ». Pour que la paix arrive, il faut donc savoir écouter, c'est-à-dire s'ouvrir à une vérité autre que celle que l'on croit établie, car « [l]aisser résonner la parole d'un autre, implique nécessairement le suspens de tout raisonnement » (Vasse 1974, 183). Pour *entendre* le *dire* de Dylan, il faut laisser tomber notre *écoute* trop figée, et se laisser emporter par le jeu de rimes :

Peace will come  
With tranquility and splendor on the wheels of fire  
But will bring us no reward when her false idols fall  
And cruel death surrenders with its pale ghost retreating  
Between the King and the Queen of Swords<sup>37</sup>

Dans cette chanson, comme dans beaucoup d'autres de Dylan, les pronoms sont déroutants et n'indiquent pas plus leurs références que les masques ou les intertextes bibliques. Nous pourrions nous mettre à les déchiffrer : « wheels of fire » rappelle encore une fois le char céleste d'Ézéchiël ; les fausses idoles fonctionnent comme une mise en garde (voir « Jokerman »), le pronom « her » présente alors le peuple comme une prostituée (métonymie tirée du livre d'Osée) ; le fantôme de la mort qui recule fait plutôt penser à la résurrection du Christ ; ce même fantôme se cache entre les deux cartes de Tarot. Est-ce que ce sont des visions *signifiées*, des rêves visionnaires ou un simple jeu de rimes, spectacle d'un jongleur de rue ? Peut-être s'agit-il plutôt de la *manière* dont le tout est agencé, donc de la forme du récit qui, comme dans une parabole, invite les auditeurs à changer leur manière de penser. Tout converge en effet vers le *machal*. La vision déchiffre les objets désignés et en fait sortir une variabilité de signification, alors que la parabole chiffre les éléments pour en former une histoire, une illustration :

la vision des prophètes n'est justement pas un *machal*. Elle n'est pas un récit construit avec des éléments dont la signification est obvie, elle est une intelligence de la signification. Si l'on voulait conserver la métaphore musicale, on pourrait dire que sur le clavier élémentaire, le *machal* joue, la vision déchiffre. Le chiffre dévoilé peut être différent du sens connu ; l'essentiel, c'est qu'il soit *juste*. [...] Il y a des altérations et des paradoxes dans la vision : la concordance des choses s'y révèle

---

<sup>36</sup> Voir Esaïe 10, 21, trad. TOB : « Un reste reviendra, le reste de Jacob, vers le Dieu-Fort ».

<sup>37</sup> « Changing of the Guards », *Street Legal*, Columbia Records, 1978.

discordante. [...] La vision fait éclater les choses et montre, au même instant, l'unité de la chose dans cet éclat ; elle est la force harmonisante du désordre qu'elle provoque ; elle guérit par la blessure ; elle est lumière par le secret. (Néher 1995, 353, l'auteur souligne)

Bob Dylan n'est pas un chanteur que l'on pourrait facilement ranger dans une case. Ses chansons ne sont pas tout simplement des visions prophétiques ou des séries de rêves ; au cours de sa carrière, il emploie plusieurs registres d'énonciation et, tout comme les prophètes, a recours à différentes formes littéraires. On retrouve chez lui des harangues, des commentaires sociaux, des prières liturgiques, des jérémiades et, justement, des paraboles. Comme le rappelle Pierre Ouellet, la parabole est aussi ce qu'on lance à côté, pour détourner de soi l'attention de la foule, et qui « ne manque jamais de tomber loin de toute *doxa*, à côté du sens commun, qui est aussi le sens unique, le sens fini, au-delà duquel le sens non encore sens, inachevé, reste pluriel, multiple, paradoxal » (Ouellet 2005, 123). Dylan fait passer son message en le contournant ; il tente de « se tirer » d'une situation épineuse où il serait le seul énonciateur de la vérité. Il n'y aurait donc pas une « morale de l'histoire », comme d'ailleurs il n'y en a pas non plus dans les paraboles de Jésus dans les Évangiles. Cette pratique narrative consiste à faire des détours et à déjouer la logique établie ; ainsi, les énonciations qu'on y trouve ne peuvent pas être comprises littéralement, car elles pointent vers une vérité autre, dissimulée, qui *n'est pas là*.

He's a great humanitarian, he's great philanthropist  
He knows just where to touch you honey, and how you like to be kissed  
He'll put both his arms around you  
You can feel the tender touch of the beast  
You know that sometimes Satan comes as a man of peace<sup>38</sup>

La pluralité de déguisements – « great humanitarian », « great philanthropist » -, accompagnée par les périphrases décrivant les actions accomplies par un énigmatique « he », converge vers la chute de chaque strophe indiquant que c'est bien Satan qui agit en tant qu'homme de paix. La voix de Dylan est ici celle qui dénonce, tout comme celle de Jérémie condamnant la mauvaise conduite des prophètes : « Chez les prophètes de Samarie j'ai vu des choses dégoûtantes : ils prophétisaient par le Baal et ils égaraient mon peuple, Israël. Mais chez les prophètes de Jérusalem je vois des monstruosité : ils s'adonnent à l'adultère et ils vivent dans la fausseté » (Jérémie 23, 13-14). Dans « Foot of Pride » (1984), une autre chanson de l'album *Infidels* dont l'imagerie se situe à la frontière entre le judaïsme et le christianisme, les malfaiteurs désignés par le pronom « they » se cachent sous différents masques et tirent le meilleur profit de ce monde : « from the stage they'll be tryin 'to get water out of rocks » (« Foot of Pride » 1984), image analogique à celle que l'on retrouve dans Ex 17, 5. Le « you » s'adresse donc en même temps à toute cette société et à lui-même ; et, comme il fait miroiter devant les auditeurs les fausses

---

<sup>38</sup> « Man Of Peace », *Infidels*, Columbia Records, 1983.

identités, c'est de *nous* qu'il s'agit aussi. Les oppositions se rencontrent, car Satan lui-même revêt un masque ; le moi est perdu dans le faux : « Une chose désolante, monstrueuse se passe dans le pays : les prophètes prophétisent au nom de la Fausseté, les prêtres empochent tout ce qu'ils peuvent et mon peuple en est satisfait. Mais que ferez-vous après cela ? » (Jér 5, 30-31) Encore une fois, cette accusation peut être adressée à Dylan lui-même, car comme le rappelle Raphaël Draï, le *nabi* compris littéralement est « celui qui est appelé (par Dieu), celui qui ressent sa vocation (pour Dieu) aussi bien que celui qui se trouve sous l'influence d'un démon ou d'un faux dieu, qui satisfait aux conditions imposées par cet appel, ou résultant de cette influence » (Draï 1990, 168). Ce peut être un homme de paix, un faux prophète, un blagueur, un voleur, comme l'indique « All Along the Watchtower » (1967).

« There must be some way out of here », said the joker to the thief  
« There's too much confusion, I can't get no relief  
Businessmen, they drink my wine, plowmen dig my earth  
None of them along the line know what any of it is worth »

« No reason to get excited », the thief, he kindly spoke  
« There are many here among us who feel that life is but a joke  
But you and I, we've been through that, and this is not our fate  
So let us not talk falsely now, the hour is getting late »

All along the watchtower, princes kept the view  
While all the women came and went, barefoot servants, too

Outside in the distance a wildcat did growl  
Two riders were approaching, the wind began to howl<sup>39</sup>

Si les chansons des albums tels que *Highway 61 Revisited* ou *Blonde on Blonde* employaient une multitude de personnages et leur faisaient jouer des petites scènes tout à fait farfelues à l'intérieur d'un monde fantasmagorique, le style sur *John Wesley Hardin'*, plus épuré, paraît plus clairement comme un *midrash* de la Bible (que Dylan lisait beaucoup après son accident de moto en 1966) ou comme un *machal*. Ci-dessus, dans une forme brève, il décrit des personnages allégoriques et leur dialogue, du moins opaque, semble concerner plus la réalité en tant que telle que l'univers de la chanson elle-même. Comparons-la à la prophétie d'Ésaïe sur Babylone :

Ma raison s'égaré, je tremble de frayeur. La fraîcheur du soir que j'avais désirée s'est transformée pour moi en épouvante. On dresse la table, la garde veille ; on mange, on boit... Debout, capitaines, graissez vos boucliers ! Car ainsi m'a parlé le Seigneur :  
« Va, place le guetteur qu'il annonce ce qu'il verra. S'il voit un char attelé de deux

---

<sup>39</sup> « All Along the Watchtower », *John Wesley Hardin'*, Columbia Records, 1967.

chevaux, un cavalier sur un âne, un cavalier sur un chameau, qu'il fasse bien attention, qu'il redouble d'attention ! (Esaïe 21, 4-7)

La proclamation d'Esaïe est transposée et transformée en effet en une autre parabole où le blagueur et le voleur dialoguent l'un avec l'autre au lieu de « redoubler d'attention ». Le texte d'Esaïe est marqué par l'effroi du narrateur pressentant un danger, épouvante qui contraste avec le passage « on mange, on boit... » qui, à travers l'aposiopèse, exprime les faits quotidiens répétés dans l'ignorance de ce qui se passe « dehors ». Chez Dylan, le « je » du narrateur se dissimule sous les dialogues qui, au lieu de l'effroi, expriment un profond sentiment de lassitude du monde. Malgré certaines différences, dans *All Along the Watchtower* règne la même ambiance de catastrophe imminente qui, pourtant, *n'arrive jamais* : la chanson peut, par sa forme même, tourner en boucle sans arriver au bout, sans déboucher sur quoi que ce soit; tournant autour d'elle-même, elle est également projetée dans un avenir qui s'étend, tel le temps d'attente pour le Messie dans certains courants du judaïsme, jusqu'à l'infini.

L'enchaînement d'accords mineurs et les notes aiguës de l'harmonica traduisent bien le paysage brumeux et imprécis dans lequel se déroule l'action. La plainte, à la fois vocale et instrumentale, semble faire référence à une parabole dans Esaïe portant sur le bien-aimé et sa vigne (Es 5, 1-6) : les fruits du vignoble du Seigneur sont en effet gaspillés, et personne ne sait ce que ce terrain vaut. Tandis que la menace est de plus en plus réelle, les gardes sont censés surveiller, mais sont distraits à cause des gens occupés par leurs tâches quotidiennes (ce vers fait écho au « refrain » de T.S Eliot dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock » : « in the room women come and go / talking of Michelangelo »<sup>40</sup>). Or, le dialogue entre les deux personnages laisse deviner que, malgré leur apparence et leur statut social, le blagueur et le voleur sont déjà passés par là : la vie n'est plus une blague, puisque la fraîcheur du soir s'est transformée pour eux en épouvante et les deux cavaliers, annoncés par le prophète, s'approchent en effet. La chose la plus cruciale est alors d'écouter et de ne plus parler fausement. N'est-ce pas là une morale de cette histoire (« the moral of this story / the moral of this song<sup>41</sup> ») énoncée par Dylan lui-même, ce sujet refusant de se reconnaître comme un, ce troubadour en fuite changeant de masque à chaque étape de son voyage ? C'est un guetteur, déguisé en blagueur ou en voleur, qui annonce ce qu'il voit, mais brouille les pistes pour, dans une société où tout semble trop clair, trop figé – donc faux –, nous inviter à une autre forme de penser : voyageuse, qui se fait en marchant<sup>42</sup>.

### La reprise

Bob Dylan, au cours de sa carrière, change très souvent de rôles : ayant commencé en tant que compositeur engagé de la scène folk américaine, il devient ensuite un poète visionnaire, une vedette de rock, un chanteur moralisant de country, un écrivain des histoires de rupture, un

---

<sup>40</sup> Voir Thomas Stearns Eliot, « The love song of J. Alfred Prufrock », *Poetry* 6.3 (1915), p. 130-135.

<sup>41</sup> « Ballad of Frankie Lee and Judas Priest », *John Wesley Harding*, Columbia Records, 1967.

<sup>42</sup> Pour aller plus loin, voir Marc-Alain Ouaknin, *Mystères de la Kabbale*, Paris, Éditions Assauline, 2002, p. 65.

chrétien converti explorant la musique gospel, un juif faisant sa *teshouvah* et écrivant une chanson engagée sur Israël représentée comme un bouc émissaire (« Neighbourhood Bully »), enfin un chanteur de blues âgé qui revient aux racines de la chanson américaine... Or, on l'a bien vu, sa tâche en tant que musicien et compositeur est la même que celle d'un *nabi* qui se doit « non seulement d'*enseigner* les exigences de l'alliance et de la loi, mais de les *vivre* » (Néher 1995, 189, l'auteur souligne). Il commente la Bible dans la grande tradition du *midrash* et y puise pour structurer ses chansons, en y insérant des personnages masqués et des visions fantasmagoriques pour, en les faisant dialoguer dans la forme universelle de parabole, mettre le peuple en garde devant une catastrophe imminente, un jugement à venir. Cette description des routes de la fausseté est en même temps un rappel de l'Alliance (*berith*) et une annonce de la paix qui viendra après la destruction, de l'aube qui jaillira de la nuit la plus obscure. On comprend dès lors que les personnages mis en scène, les images les plus psychédéliques, les rappels itératifs de la Parole en forme de refrain, sont en fait des *énigmes*, des *paraboles* (Ez 17, 2) ayant pour but de changer notre mode de penser, déjouer la logique habituelle et la pensée raisonnée par l'agencement même des éléments dans la chanson. Dylan jette des invectives, crie et gémit comme Ézéchiél (Ez 21, 11) en nous appelant, par le faux à renoncer au faux (ô paradoxe !), à la vanité. Assimilant les deux à ce qui est droit et figé, il s'adonne alors à la pratique de la dérive, de l'esquive, de l'égarément et de la multiplication pour, précisément, *s'y retrouver*.

Dylan transpose alors la Promesse, déjà entendue à l'époque des prophètes, dans la réalité contemporaine. Il rend la Parole toujours vivante, même si changée, insérée dans un univers qui lui semble tout d'abord étranger, mais rendu justement plus présente et actuelle par cette modification : tout comme ses chansons qui parfois, lors de ses concerts, paraissent méconnaissables. Sa tournée sans fin est plus qu'un voyage nomade d'une troupe de cirque ; c'est le parcours d'un prophète dont la mission est d'aiguiser notre *écoute*, notre *entendement*.

## Bibliographie

*La Bible*. 2015. traduction œcuménique TOB, Bibli'O – société biblique française, Paris : Les Éditions du Cerf.

### Corpus de chansons de Bob Dylan

- « A Hard Rain's A-Gonna Fall ». 1963. *Freewheelin' Bob Dylan*. Columbia Records.
- « Chimes of Freedom ». 1964. *Another Side of Bob Dylan*. Columbia Records.
- « Highway 61 Revisited ». 1965. *Highway 61 Revisited*. Columbia Records.
- « Desolation Row ». 1965. *Highway 61 Revisited*. Columbia Records.
- « All Along the Watchtower ». 1967. John Wesley Hardin'. Columbia Records.
- « I Pity the Poor Immigrant »
- « Ballad of Frankie Lee and Judas Priest »
- « This Wheel's on Fire ». 1975. *The Basement Tapes*, Columbia Records.
- « Changing of the Guards ». 1978. *Street-Legal*. Columbia Records.
- « I and I ». 1983. *Infidels*. Columbia Records.
- « Foot of Pride ». 1983. *Infidels (Outtake)*, Columbia Records.
- « Jokerman ». 1983. *Infidels*, Columbia Records.

### Ouvrages critiques sur Bob Dylan

#### Livres

- BURGER, Jeff, 2018. *Dylan on Dylan: Interviews and encounters*. Chicago Review Press.
- GILMOUR, Michael J., 2004. *Tangled Up in the Bible: Bob Dylan and Scripture*, A&C Black.
- MARCUS, Greil. 1998. *Invisible republic: Bob Dylan's basement tapes*. Pan Macmillan.
- MAXON, Marshal Scott. 2002. *Restless pilgrim: The spiritual journey of Bob Dylan*. Relevant Media Group Incorporated.
- PICKERING, Stephen. 1975. *Bob Dylan Approximately: A Portrait of the Jewish Poet in Search of God: a Midrash*. David McKay Company.
- RICKS, Christopher. 2004. *Dylan's Visions of Sin*, New York: Ecco.
- ROGOVOY, Seth. 2009. *Bob Dylan: Prophet, Mystic, Poet*. Simon and Schuster.
- THOMAS, Richard F. 2017. *Why Dylan Matters*. HarperCollins UK.

#### Articles

- DUJIN, Anne. 2017. « Les poètes prophètes de Victor Hugo à Bob Dylan », *Esprit*, no. 1.
- LEBOLD, Christophe. 2009. « Y être ou pas ? Le mystère Dylan », *Transatlantica*, no.1.
- PARELES, Jon, 2006. « The pilgrim's progress of Bob Dylan », *The New York Times*, August.
- UCCIANI, Louis. 2004. « Et Bob Dylan a rêvé de saint Augustin », *Cités*, vol. 19, no. 3.

#### Documentaires et films

- HAYNES, Todd. 2007. *I'm Not There*.
- SCORSESE, Martin. 2004. *No Direction Home*.
- . 2019. *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story*.



**Les *neviim* et le judaïsme**

- DRAÏ, Raphaël. 1990. *La communication prophétique*, vol. 1, « Le Dieu caché et sa révélation ». Paris : Fayard; vol. 2. 1993. « La conscience des prophètes ». Paris : Fayard
- LEVINAS, Emmanuel. 1974. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye : Nijhoff.
- NÉHER, André. 1995. *Prophètes et prophéties : L'essence du prophétisme*. Paris : Payot.
- OUAKNIN, Marc-Alain. 2002. *Mystères de la Kabbale*. Paris. Éditions Assouline.
- REIK, Théodor. 1974 [1946]. « Le Schofar », *Le Rituel. Psychanalyse des rites religieux*. Paris : Denoël.

**Psychanalyse, littérature et autres**

- BAKTHINE, Mikhaïl. 1998. *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1978.
- CLICHE, Anne Éline. 1998. *Dire le livre : portraits de l'écrivain en prophète, talmudiste, évangéliste et saint*. Montréal : XYZ.
- . 2016. *Tu ne te feras pas d'image: Duras, Sarraute, Guyotat*, Montréal : Le Quartanier.
- FOUCAULT, Michel. [1966] 1990. *Les Mots et Les Choses*. Paris: Gallimard, coll. Tel.
- LACAN, Jacques. 2004. « La voix de Yahvé » ; « Ce qui entre par l'oreille », *Le Séminaire. Livre X: L'angoisse [1962-1963]*. Paris : Seuil, 2004.
- VASSE, Denis, 1974. « La loi » ; « La voix », *L'ombilic et la voix. Deux enfants en analyse*, Paris : Seuil.